

Cine chileno y latinoamericano

Antología de un Encuentro

Mónica Villarroel
(coordinadora)

Andrea Cuarterolo
Ximena Vergara
Antonia Krebs
Marcelo Morales
Georgina Torello
Paola Lagos
Danielle C. Carvalho
Ángel Miquel
Ana Laura Lusnich
Silvana Flores
Luís Rocha Melo
Marina Cavalcanti Tedesco
Mariano Mestman
Iván Pinto
Carolina Amaral de Aguiar
Natalia Möller
Elizabeth Ramírez

*Cultura y
Sociedad*

CIENCIAS
SOCIALES Y
HUMANAS



CENTRO

CULTURAL

LA MONEDA

CINETECA NACIONAL DE CHILE

Cine chileno y latinoamericano

Antología de un Encuentro

Mónica Villarroel (coordinadora)

Andrea Cuarterolo

Ximena Vergara

Antonia Krebs

Marcelo Morales

Georgina Torello

Paola Lagos

Danielle C. Carvalho

Ángel Miquel

Ana Laura Lusnich

Silvana Flores

Luís Rocha Melo

Marina Cavalcanti Tedesco

Mariano Mestman

Iván Pinto

Carolina Amaral de Aguiar

Natalia Möller

Elizabeth Ramírez

Lom
PALABRA DE LA LENGUA
YÁMANA QUE SIGNIFICA
Sol

Villarroel Márquez, Mónica (Coordinadora)

Cine chileno y latinoamericano Antología de un Encuentro
[texto impreso] / Mónica Villarroel Márquez
(Coordinadora); Elizabeth Ramírez; Natalia Möller;
Carolina Amaral de Aguiar [et al.]
—1ª ed.— Santiago: LOM ediciones, 2019.
280 p.; 21,5 x 14 cm. (Colección Ciencias Sociales y Humanas).

ISBN : 978-956-00-1204-3

1. Cine — Chile — Historia 2. Cine — América Latina — Historia
I. Título. II. Serie

DEWEY : 791.430983.—cdd 21

CUTTER: V722i

Fuente: Agencia Catalográfica Chilena

© **LOM EDICIONES**

Primera edición, agosto 2019
Impreso en 1.000 ejemplares

ISBN: 978-956-00-1204-3

RPI: 306.698

© Fundación Centro Cultural Palacio de La Moneda / Cineteca Nacional de Chile

Fotografía de portada: Fotograma de *La Dama de las Camelias* (1947)

EDICIÓN Y COMPOSICIÓN

LOM ediciones. Concha y Toro 23, Santiago.

Teléfono: (56-2) 2 860 68 00 | e-mail: lom@lom.cl | web: www.lom.cl

Fundación Centro Cultural Palacio de La Moneda.

Plaza de la Ciudadanía N° 26, Santiago | www.ccplm.cl

Cineteca Nacional de Chile. José Domingo Cañas 1395, Ñuñoa, Santiago.

Teléfono (56-2) 2898 99 50 | e-mail: info@cinetecanacional.cl

web: www.cinetecanacional.cl

DISEÑO DE COLECCIÓN

Estudio Navaja

Tipografía: *Karmina*

IMPRESO EN LOS TALLERES DE GRÁFICA LOM

Miguel de Atero 2888, Quinta Normal

Impreso en Santiago de Chile

Cine chileno y latinoamericano

Antología de un Encuentro

Mónica Villarroel (coordinadora)

Andrea Cuarterolo

Ximena Vergara

Antonia Krebs

Marcelo Morales

Georgina Torello

Paola Lagos

Danielle C. Carvalho

Ángel Miquel

Ana Laura Lusnich

Silvana Flores

Luís Rocha Melo

Marina Cavalcanti Tedesco

Mariano Mestman

Iván Pinto

Carolina Amaral de Aguiar

Natalia Möller

Elizabeth Ramírez



CENTRO

CULTURAL

LA MONEDA

CINETECA NACIONAL DE CHILE

Cultura y Sociedad | CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS

Índice

Archivos, huellas y tensiones de nuestros cines | 9

Parte I:

Archivo fílmico, patrimonio e intermedialidad | 27

Ciencia y espectáculo. El cine quirúrgico en la Argentina de principios del siglo XX

ANDREA CUARTEROLO | 29

Documentales chilenos silentes: experimentación técnica y desarrollo del oficio (1897-1932)

XIMENA VERGARA, ANTONIA KREBS, MARCELO MORALES, MÓNICA VILLARROEL | 49

Los chicos solo quieren divertirse. Gestualidades desmesuradas en la cinematografía *amateur* uruguaya (1920-1930)

GEORGINA TORELLO | 65

Aportes para una descentralización del patrimonio audiovisual nacional: historia y memoria desde los márgenes en el cine de Armando Sandoval Rudolph

PAOLA LAGOS | 81

Los sonidos del cine silente: la exhibición cinematográfica en Río de Janeiro hasta 1916

DANIELLE C. CARVALHO | 101

Parte II:

Prácticas, tránsitos y cines industriales | 119

Exhibición y recepción del cine mexicano en Santiago de Chile, años treinta

Ángel Miquel | 121

Intercambios de conocimientos y de tecnología entre el cine argentino y mexicano del periodo clásico-industrial: aportes en el campo de la cinefotografía

ANA LAURA LUSNICH | 137

Hacer películas con canciones: perdidas, aventureras y pecadoras
en el cine mexicano de la Edad de Oro

SILVANA FLORES | 157

La Dama de las Camelias, Carnaval Atlántida
y la ilusión industrialista

LUÍS ROCHA MELO | 171

Marcas de género en la visualidad del cine mexicano de la Edad de
Oro: un análisis a partir de los manuales de dirección de fotografía

MARINA CAVALCANTI TEDESCO | 187

Parte III:

Archivo documental, identidades y cine político | 201

Archivos y documentos del cine político de América Latina.
Consideraciones sobre el devenir de las fuentes

MARIANO MESTMAN | 203

Temporalidades en conflicto. Heterocronías políticas
en el Nuevo Cine Latinoamericano

IVÁN PINTO | 225

Chris Marker y SLON en *La batalla de Chile*

CAROLINA AMARAL DE AGUIAR | 235

Autorrepresentaciones en el cine y video indígena
de Brasil y Bolivia

NATALIA MÖLLER | 247

De restos a imágenes hápticas: un itinerario
del documental chileno de la postdictadura

ELIZABETH RAMÍREZ | 263

Encuentros Internacionales de Investigación
sobre Cine Chileno y Latinoamericano | 275

Archivos, huellas y tensiones de nuestros cines

La idea de realizar una antología con una selección de trabajos presentados en las –hasta la fecha– ocho versiones del Encuentro Internacional de Investigación sobre Cine Chileno y Latinoamericano, algunos de los cuales formaron parte de los seis volúmenes anteriores de esta colección, publicada por la Cineteca Nacional de Chile del Centro Cultural La Moneda junto a LOM ediciones, implicó el desafío de reflexionar en torno a las nociones de archivo y patrimonio audiovisual en sus múltiples significados. Ambas pueden ser abordadas desde distintas perspectivas y dan luces sobre lo que ha sido este fructífero espacio para el campo de estudios de cine en este lado del mundo desde el año 2011 en adelante. Muchos de los textos que aquí presentamos fueron expuestos en el proceso de investigaciones en curso. Esta vez convocamos a quienes habían culminado esos trabajos a compartir sus resultados, algunos de ellos ya publicados en libros.

En estudios anteriores diversos autores han reflexionado y puesto al día el concepto de archivo desde la utilización del material fílmico en lo que hoy conocemos como «cine expandido», su uso en el museo, como reflexiona Gonzalo Aguilar, hasta en la creación artística y en la investigación social, y el impacto que ha tenido «la revolución digital» en los archivos cinematográficos, como propone Eduardo Russo. Otros investigadores narran experiencias de migraciones de archivos para la elaboración de instalaciones, nuevas producciones que resignifican el material original a partir de escasos fragmentos e incluso fotogramas y fotografías (Rodríguez y Elizondo 2017).

Si entendemos el cine como documento histórico o «agente de la historia», adscribiendo a lo postulado por Ferro (1995), podemos

agregar que también constituye un patrimonio cultural y este actúa como memoria; mientras que la conservación actúa como mediadora (Fernández Arenas 1999). En su sentido amplio, el cine constituye tanto un patrimonio material (a partir de las películas como objeto) como inmaterial (al constituir una memoria, un conjunto de saberes que representa y al mismo tiempo construye identidades locales, nacionales y regionales). Sin embargo, el concepto de patrimonio que aquí acogemos no es estático ni pretende adscribirse a temas de salvaguarda o conservación. Esa perspectiva debe completarse con el acceso, con la puesta en valor y con la complicidad de todos los agentes del campo audiovisual: realizadores, productores, distribuidores, exhibidores, investigadores y públicos, porque finalmente pone en el tapete la propia cuestión de la cultura, es decir, las maneras de vivir juntos y construir comunidad. Ambas, salvaguarda y difusión del patrimonio audiovisual, son tareas esenciales de la Cineteca Nacional.

Y es por ello que proponemos en esta antología una aproximación al cine latinoamericano desde el archivo en sus diversas dimensiones. En una primera instancia, nuestra intención fue reunir textos representativos de estudios que diesen cuenta de iniciativas de investigación de mayor envergadura, pero luego de la selección realizada por el comité editorial¹, el mismo proceso nos llevó a buscar un hilo conductor que visibilizara nuevas lecturas para nuestros cines y, por ende, nos permitieran interpelar críticamente al archivo.

Además del archivo fílmico, materialmente hablando, los documentos conforman también la memoria histórica, por lo que el estudio del archivo documental y bibliográfico acerca del cine es otra variante del concepto de archivo. Y los fragmentos, impregnados de memoria, evocan tiempos remotos y permiten pensar el futuro. Desde las filmaciones familiares o *amateur*, rescatadas de la inminente desaparición gracias a modernas técnicas de digitalización y restauración, o su reutilización en nuevas producciones audiovisuales, hasta el cuestionamiento de las fuentes documentales que fueron manipuladas en contextos

¹ El comité editorial de este volumen estuvo compuesto por Pablo Corro, Claudio Salinas, José Miguel Palacios, Wolfgang Bongers, Carolina Urrutia y Mónica Villarroel.

de cambios trascendentales en la política del tercer mundo, nos remiten a las múltiples dimensiones del archivo y a las reflexiones de Georges Didi-Huberman: «Como tornarse evidente que una imagen, si hiciéramos la experiencia de pensarla como una cáscara, y al mismo tiempo un abrigo –un adorno, un velo– y una piel, esto es, una superficie de aparición dotada de vida» (2017, 72).

Si a partir de unas escasas imágenes sobrevivientes o desde los fragmentos de la corteza de un árbol es posible construir un relato sobre el dolor de toda una generación, para que otra no olvide y se aproxime a él desde la reflexión, pero también desde la emoción, nos preguntamos si el cine latinoamericano ha sido lo suficientemente investigado como para generar esas aproximaciones teóricas, por una parte, y afectivas, por otra. El investigador busca el archivo, lo interroga, lo colecciona, lo disecciona y lo interpreta para arrojar luces de una época remota o reciente, en pasado, presente y futuro. Así, lo pone a disposición de otros que vuelven a articularlo a partir de nuevos aportes que establecen diálogos fecundos, en la comparación, en el contraste, o en el vacío y la diferencia. El solitario quehacer de la investigación posibilita una pausa en el encuentro con los pares, en la publicación, en la formación de futuras generaciones y en la aproximación con los creadores y el público del cine.

Volvemos a Didi-Huberman al pensar que muchas veces el trabajo del investigador en cine se aproxima a la arqueología, para descifrar y reconstruir. Las imágenes, sacadas de su contexto original, pueden ser verdaderas joyas para entender otros momentos y esas condiciones de producción. «Primero, el arte de la memoria no se reduce al inventario de los objetos sacados a la luz, objetos claramente visibles. Después, la arqueología no es solo una técnica para explorar el pasado sino también y, principalmente, una anamnesis para comprender el presente» (67). Y la emoción aparece en la pantalla, como en la cita de *La rabia*, de Pier Paolo Pasolini, con el rostro de la mujer que se acaba de enterar de la muerte de su marido minero en una explosión, pero se expande a la sociedad, a la comunidad, y es mucho más profunda que la emoción individual (Didi-Huberman 2016, 30). Porque es

justamente eso lo que ocurre con el cine, un arte-espectáculo que, desde sus orígenes, apeló a lo colectivo.

Es necesario mencionar que no aparecen aquí todos los nombres o las investigaciones realizadas entre 2011 y 2018, a lo largo de ocho encuentros, o de los significativos aportes de investigadores que participaron en las distintas versiones de esta iniciativa, por lo que nos pareció esencial mencionarlos al final de este libro.

El primer apartado, *Archivo fílmico, patrimonio e intermedialidad*, reúne un conjunto de textos en torno al archivo fílmico, por una parte, y por otra, al archivo documental, hemerográfico y bibliográfico. Además, vislumbramos otro tipo de archivo, aquel que se aproxima a objetos que operan como fuente, a saber, la *ephimera* (programas de mano, invitaciones, carteles, avisos de prensa) o escasos fotogramas sobrevivientes para construir el relato del cine temprano y de algunas notables experiencias de cine *amateur* o filmografías locales, que han sido rescatadas y hoy configuran parte importante de los escasos vestigios de nuestro patrimonio audiovisual latinoamericano de los primeros tiempos. Lo anterior da cuenta de prácticas sociales y registra desde la cotidianidad hasta el paisaje urbano y rural, siendo a menudo la única huella de parajes desaparecidos.

Abrimos este volumen con el texto «Ciencia y espectáculo. El cine quirúrgico en la Argentina de principios del siglo XX», de Andrea Cuarterolo (Argentina), no por una cuestión cronológica, sino porque realiza una propuesta en torno a la investigación del cine de los primeros tiempos, escogiendo una arista escasamente abordada en América Latina: el cine quirúrgico, que nos acerca a uno de los usos iniciales del cinematógrafo, a saber, la educación y, al mismo tiempo, compartiendo un afán científico, enmarcado en las tendencias positivistas de la época. A partir de allí llama la atención sobre el filme más antiguo hoy conservado en Argentina: *Operaciones del Doctor Posadas* (1899). Es aquí donde la autora enfatiza que, además, «este tipo de películas se convirtió en un redituable espectáculo en las primeras décadas del siglo XX». Nos interesa destacar, entonces, esa doble dimensión del cine temprano: por una parte, su uso con fines científicos y educativos, como «auxiliar pedagógico», según

indica la investigadora, y por otra, como un espectáculo masivo que formaba parte de la industria del entretenimiento desde los mismos orígenes del medio.

Andrea Cuarterolo ha realizado un aporte relevante en el estudio del precine y del cine silente latinoamericano, investigando exhaustivamente a partir del archivo filmico argentino y desde fotografías, fuentes documentales, bibliográficas y hemerográficas, cuya amalgama nos permite acercarnos al momento fundacional de nuestras cinematografías latinoamericanas, como ocurre en su libro *De la foto al fotograma: Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina 1840-1933* (2013) y en la revista *Vivomatografías*, que codirige junto a Georgina Torello. Temas tan diversos como el cine científico, la pornografía temprana o los *travelogues* y las tecnologías traídas desde Europa o Estados Unidos, abren una ruta a seguir por otras latitudes del continente.

«Documentales chilenos silentes: experimentación técnica y desarrollo del oficio (1897-1932)», de Ximena Vergara, Antonia Krebs, Marcelo Morales y Mónica Villarroel (Chile), da cuenta de un trabajo colectivo que permitió reconstruir la filmografía documental del periodo chileno silente. Más de 450 materiales –catastrados en su mayoría a partir de una pesquisa hemerográfica, incluyendo los sobrevivientes que, hasta el momento del cierre de esta edición, alcanzaban los 62, superando levemente la estadística mundial que indica que apenas un 10% de lo filmado en la era silente ha logrado ser conservado– permiten construir un panorama claro respecto a los inicios del cine en Chile. Junto con ello, es posible dar cuenta de las experimentaciones tecnológicas que incluyeron avances en la búsqueda del cine sonoro y vislumbrar las trayectorias de directores emblemáticos. Un tercer aspecto abordado es el papel que jugaron las regiones en la producción fílmica documental silente y, por ende, en la historia del cine chileno.

El texto enfatiza algunas claves de una investigación mayor, que contribuye al levantamiento definitivo del *corpus* de lo filmado en Chile durante el periodo 1897-1932, que abre nuevos derroteros para el estudio del patrimonio fílmico, marcando las principales tendencias temáticas, estéticas y de condiciones de producción que

han sido escasamente investigadas en nuestro país. Aquí destacan publicaciones de Eliana Jara, relacionadas con la ficción; de Mónica Villarroel, a partir del documental sobreviviente en comparación con la producción brasileña; de Ximena Vergara y Antonia Krebs, sobre los noticieros cinematográficos; de Pablo Corro, desde la técnica; y de Wolfgang Bongers, desde el rescate de crónicas y críticas.

Este aporte se suma a otros existentes en países como México, Brasil, Perú y, recientemente, Ecuador y Uruguay. A los primeros investigadores del periodo –como Aurelio de los Reyes, en México; Eliana Jara, en Chile, y Vicente de Paula Araújo, en Brasil–, hoy se agregan nombres como Eduardo Morettin (Brasil) y Ricardo Bedoya (Perú), que, entre otros, han contribuido al desarrollo de los estudios del cine silente en el continente.

«Los chicos solo quieren divertirse. Gestualidades desmesuradas en la cinematografía amateur uruguaya (1920-1930)», de Georgina Torello (Uruguay), se asoma con una rigurosa mirada a los años veinte y treinta a través de películas caseras y *amateur*, observando no solo el material producido más allá de los registros familiares, sino también el contexto de producción. Así, se identifica una práctica común en la época: «la fiesta/reunión exclusivamente de hombres en casas o ranchos de las afueras de Montevideo, donde la postura familiar y codificada de las películas caseras dejaba paso a la euforia y la desmesura masculina».

Este trabajo forma parte del libro *La conquista del espacio. Cine silente uruguayo (1915-1932)* (2018), donde Torello despliega su pluma examinando el campo silente con el detalle de un delicado y cuidadoso bordado, incluyendo tanto las películas sobrevivientes como aquellas de las cuales solo es posible tener referencias desde el archivo fílmico y hemerográfico, y desde la *ephimera*, es decir, otras huellas que la autora recolecta y utiliza para recomponer un territorio aparentemente lejano. La idea de archivo adquiere entonces distintos sentidos, desde el escaso fragmento, incluso el fotograma rescatado, o la película recuperada y digitalizada en el proceso de investigación, hasta el objeto mínimo, efímero: el afiche, la fotografía de alguna diva. Si en un primer momento el surgimiento de la línea

Pathé-Baby llegada al Río de la Plata generalizó el cine casero en la década de los veinte, la prensa promocionaba prontamente las cámaras filmadoras «que “cualquiera” podía usar para “registrar sus recuerdos en cinematografía”».

Desde las películas caseras en pequeño formato, continuamos este periplo adentrándonos en tierras sureñas hacia un cine al mismo tiempo *amateur* y experimental, que transita en el registro de la historia pública y privada. «Aportes para una descentralización del patrimonio audiovisual nacional: historia y memoria desde los márgenes en el cine de Armando Sandoval Rudolph», de Paola Lagos (Chile), da cuenta de un importante rescate fílmico emprendido desde lo local. La puesta en valor del archivo de este cineasta riobuenino enfatiza las prácticas del cine *amateur*, materia que la autora ha profundizado desde otros contextos y análisis.

Si bien asumimos el salto temporal respecto a los otros textos de este segmento del libro, principalmente enfocado hacia el periodo silente, incluimos esta última investigación porque su foco se sitúa en el archivo fílmico, con la particularidad de lo local. Con la productora AS Cine Sur, Sandoval Rudolph, fotógrafo y cineasta autodidacta, realiza una serie de películas que fueron reunidas en las compilaciones *Panoramas Sureños* (desde 1951) y *Noticieros Regionales* (a partir de 1952), editadas por la Municipalidad de Río Bueno, en la Región de Los Lagos. Estas constituyen un hallazgo y un testimonio visual desde el margen, desde lo *amateur*, pero al mismo tiempo desde la memoria colectiva plasmada en un material imprescindible del patrimonio audiovisual chileno, que no solo es archivo fílmico, sino un fragmento donde se representan unas identidades locales y regionales y, al mismo tiempo, una identidad chilena y latinoamericana.

Cierra este apartado «Los sonidos del cine silente: aspectos de la exhibición cinematográfica en Río de Janeiro hasta 1916», de Danielle C. Carvalho (Brasil). Aquí se presenta parte de una investigación que la autora ha desarrollado en distintos artículos y espacios académicos, donde aborda de manera transdisciplinar la música en el cine desde los orígenes hasta 1922, entrelazándola con otras manifestaciones artísticas como el teatro y la ópera. En esta ocasión, se detiene

en los usos de los sonidos en los cines de Río de Janeiro, desde la construcción de los primeros cinematógrafos hasta la llegada de los primeros *Films d'Art* franceses. Analizando fuentes primarias, no solo revisa prácticas cinematográficas que apenas aparecen mencionadas en los registros de prensa, sino que propone el cruce intertextual entre el cine y la música en diversas modalidades, que fueron desde cuidadosos acompañamientos musicales (incluyendo partituras para orquesta y manuales que circularon desde otras latitudes) hasta los «filmes o cintas cantantes», interpretadas en vivo por elencos escondidos tras la pantalla.

Si Río de Janeiro, con su Avenida Central y sus salones, constituyó uno de los principales polos de la exhibición cinematográfica en el continente—promovido por una incipiente industrialización del cine—, también fue un espacio de vitrina para las elites, la modernidad y el progreso. El cinematógrafo adquiriría un papel fundamental, registrando el espacio urbano «practicado», con acontecimientos, eventos sociales y ritualidades, lo que incluye su dimensión de espectáculo e innovación. Eso permitió el desarrollo de unas producciones locales que fueron de la mano con otras expresiones artísticas, desde la literatura hasta el teatro y, por cierto, la música. No deja indiferente la reflexión final de Danielle C. Carvalho sobre el dilema constante del investigador: «el deseo, siempre fracasado, de acceder a la totalidad de los materiales referentes a su objeto de investigación», y a la «histórica desatención estatal hacia los archivos del país, la cual determinó la pérdida irreparable de una enorme cantidad de documentos históricos», indica, aludiendo al incendio de la bóveda de nitratos de la Cinemateca brasileira ocurrido en febrero de 2016, así como a los problemas de catalogación que afectan a los archivos que no dan cuenta de todos los procesos por falta de recursos.

La segunda parte del libro, *Prácticas, tránsitos y cines industriales*, se inicia con «Exhibición y recepción del cine mexicano en Santiago de Chile, años treinta», de Ángel Miquel (México). Como parte de una investigación mayor, se detiene en la exhibición y la recepción de películas mexicanas en Santiago durante la década de los treinta. Es un caso concreto de la investigación en archivos y del uso del

documentos y las fuentes primarias; levantamiento de datos a partir de publicaciones periódicas tanto del campo profesional de la época (como el *Boletín Cinematográfico*) como de prensa o actas de censura, donde el estudio cuantitativo da paso a lo cualitativo, en un equilibrio que construye un mapa denso que comprueba en un periodo específico la dimensión transnacional que alcanzó la industria del cine mexicano.

Y en esta composición del campo, el autor destaca el rol de los distribuidores locales, «responsables de buena parte del comercio de obras cinematográficas mexicanas en Chile durante esos años». Mención especial merece *Allá en el Rancho Grande* (1936), cuya recepción, según Miquel, constituye un punto de inflexión en la valoración del cine mexicano en Chile. Asimismo, aborda su influencia en el naciente sonoro chileno. Desde lo cuantitativo, amplía el panorama a las capitales del Cono Sur, informándonos sobre las películas mexicanas exhibidas en Santiago, Buenos Aires y Montevideo entre 1934 y 1939.

Ángel Miquel ha trazado un camino en los estudios de cine latinoamericanos desde lo mexicano, en la huella de exhibición, los tránsitos y desplazamientos que desde los inicios sedujeron al mundo de los cinematografistas y expandieron las industrias más relevantes de este lado del mundo. Su investigación es parte de un conjunto de estudios tendientes a observar el cine mexicano más allá de sus fronteras en una dimensión cultural, por un lado, y por otro, la recepción por parte de públicos específicos. Recientemente, ampliando el horizonte continental, publicó el libro *Crónica de un encuentro. El cine mexicano en España, 1933-1948* (2016).

En «Intercambios de conocimientos y de tecnología entre el cine argentino y mexicano del periodo clásico-industrial: aportes en el campo de la cinefotografía», Ana Laura Lusnich (Argentina) presenta aspectos significativos de una investigación de gran envergadura emprendida por un grupo de profesionales trasandinos y mexicanos, que culminó en el libro *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del periodo clásico* (2017), editado por Ana Laura Lusnich, Alicia Aisemberg y Andrea Cuarterolo.

Junto con proponer una lectura general, que permite caracterizar las relaciones establecidas entre las cinematografías argentina y mexicana en el periodo señalado, la autora aborda de manera exhaustiva aspectos delimitados entre los años treinta y cincuenta. Desde lo económico hasta lo estético, busca un diálogo fecundo donde sobresale la fotografía, focalizándose luego en un caso emblemático de producción transnacional: el filme *La Tierra del Fuego se apaga* (1955), rodado en Argentina, en el que participaron los mexicanos Emilio Fernández (dirección) y Gabriel Figueroa (fotografía). Identifica prácticas que contribuyeron a esos vínculos, como los viajes de estudio que argentinos y mexicanos realizaron a Hollywood², la contratación de técnicos de ambas nacionalidades en los estudios y productoras españolas y estadounidenses, y la adquisición de equipamiento y película de última generación, con lo cual se agrega un aspecto técnico esencial en el intercambio y la circulación del cine en el continente.

Ana Laura Lusnich ha encabezado diversas iniciativas orientadas a impulsar el estudio del cine latinoamericano, formando generaciones de jóvenes investigadores, organizando congresos y eventos académicos, y promoviendo iniciativas como RICILA, Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano, con un especial interés por los estudios comparados, reforzando la idea de que la dinamización del campo de los estudios del cine, en un enfoque transdisciplinario, abre puentes y promueve el trabajo colaborativo.

En esta misma línea, «Hacer películas con canciones: pérdidas, aventuras y pecadoras en el cine mexicano de la Edad de Oro», de Silvana Flores (Argentina), viaja por los derroteros de la transnacionalidad y por el género latinoamericano por antonomasia: el melodrama. Con la frescura y el ritmo de navegación que otorga el abordaje de una experiencia analítica desde la música, Flores recalca en un puerto que no deja indiferente al espectador de cine ni al lector del análisis: la mujer. La autora visita la construcción de estereotipos, sin dejar de vincular esta visión del cine clásico industrial a las estrategias

2 En el caso chileno también los hubo: el más emblemático fue el de Jorge Délano «Coke», quien tras un viaje a Estados Unidos realizó el primer largometraje sonoro, en 1934.

de mercado asociadas a la música, que permitieron que el cine mexicano saliera a la conquista del continente. Aparecen así «la rumbera, cabaretera o trabajadora de clubes nocturnos, desde su relación con estereotipos provistos por las tramas de las canciones populares». Específicamente, en este texto se centra en las películas producidas por los hermanos José Luis, Pedro y Guillermo Calderón, mexicanos pertenecientes a una familia de exhibidores, distribuidores y productores. Flores advierte que en México fue la comedia ranchera la que dio inicio a la «eclosión musical e industrial», pero señala que esta estuvo acompañada de incontables melodramas urbanos y que la música fue no solo instrumento de espectacularización, sino un elemento de conexión transnacional.

En su libro *Melodrama: El cine de lágrimas de América Latina* (1999), Silvia Oroz ha estudiado este género tradicionalmente asociado a la cultura popular. Pero es sabido que este coexistió con la comedia, y que en los cuarenta y cincuenta hubo películas tanto para llorar como para reír.

En la perspectiva del cine clásico industrial predominante en estas décadas, la experiencia chilena y brasileña es abordada comparativamente a partir de dos filmes emblemáticos en el texto «La Dama de las Camelias, Carnaval Atlântida y la ilusión industrialista», de Luís Rocha Melo (Brasil). El trabajo se enmarca en el quehacer del Grupo Historiografía Audiovisual, que abarca tanto el cine brasileño como estudios comparados con cinematografías latinoamericanas. Con el análisis de las películas de José Bohr y de José Carlos Burle, respectivamente, Rocha Melo examina el modelo de producción que, por un lado, debate sobre el espectáculo cinematográfico y su modernización y, por otro, sucumbe en su propia precariedad, realizando fuertes críticas a las ilusiones industrialistas de ambos países.

El autor propone convergencias y divergencias en los años cuarenta y cincuenta en dos contextos completamente distintos: Chile y Brasil. Con ello no solo se sugieren posibilidades de encuentro en un periodo muchas veces criticado por su pomposidad imitativa de modelos hollywoodenses criollos, sino que se nos revelan otras aristas de unas cinematografías que se propusieron conquistar al gran

público. Al contar todavía con suficiente material sobreviviente en diversos archivos del continente, y con algunas cintas emblemáticas a la espera de ser recuperadas y restauradas para el goce de antiguos y nuevos públicos, este cine bien puede ser objeto de múltiples y renovadas lecturas.

«Marcas de género en la visualidad del cine mexicano de la Edad de Oro: un análisis a partir de los manuales de Dirección de Fotografía», de Marina Cavalcanti Tedesco (Brasil), cierra este segundo apartado. «Nina» Tedesco ha contribuido desde la perspectiva de lo femenino al campo de los estudios de cine, transitando por distintas épocas en volúmenes como *Aproximações Cinematográficas* (2011), *Corpos em projeção: gênero e sexualidade no cinema latino-americano* (2013) y *Feminino e plural: Mulheres no cinema brasileiro* (2017). En esta oportunidad, a partir de las marcas de género en los manuales, considera un conjunto de películas mexicanas emblemáticas, desde *Doña Bárbara* (1943), *María Candelaria* (1943), *La monja alférez* (1944) y *Las abandonadas* (1944), hasta *Río Escondido* (1947) y *La casa chica* (1950). Publicados en diversos países, estos manuales sugieren nuevas luces para analizar el cine clásico industrial, y desde ahí la autora se interroga sobre los factores que explican su vigencia. Advierte que, a pesar de la existencia de pioneras como Alice Guy Blaché o Katherine Russel Bleeker a fines del siglo XIX e inicios del XX, y del ingreso de mujeres al mundo de la dirección de fotografía notoriamente a partir de 1980, esta «fue, y sigue siendo, una función desempeñada por hombres». Por lo mismo, son ellos quienes han dejado sus marcas de género en los manuales.

El tercer apartado agrupa un conjunto de textos que responden a aspectos específicos, en algunos casos, o de síntesis, en otros, de investigaciones de mayor alcance en torno a lo que titulamos *Archivo documental, identidades y cine político*.

«Archivos y documentos del cine político de América Latina. Consideraciones sobre el devenir de las fuentes», de Mariano Mestman (Argentina), explora certeramente el modo en que las fuentes pueden ser alteradas y adquirir diversos sentidos, según como sean utilizadas o puestas en contexto.

El autor desarrolla su estudio a partir de la deconstrucción de las fuentes históricas, luego de rastrear sus huellas y componer un verdadero puzzle, que cuestiona y pone en tensión a la propia historiografía del cine latinoamericano, al mismo tiempo que advierte a los investigadores sobre la necesidad de dudar sobre la autenticidad de los documentos con los que se trabaja. Y para ello escoge algunos ejemplos que involucran a grandes figuras del Nuevo Cine Latinoamericano: el brasileño Glauber Rocha, el cubano Alfredo Guevara, los argentinos Raymundo Gleyzer y Fernando Solanas, entre otros. Revisa dos casos específicos, de inicios de la década de 1970, en los que fueron alterados documentos que hoy, iluminados por estos hallazgos, nos ofrecen nuevas posibilidades de interpretación para el cine político, en el marco de unos contextos donde el encendido debate del propio campo cinematográfico estuvo lejos de las idealizaciones que fundaron el movimiento de mayor trascendencia de la historia de nuestras cinematografías: el Nuevo Cine Latinoamericano.

Mestman ha contribuido al campo de los estudios de cine abriendo horizontes hacia aspectos poco conocidos o revisitados con nuevas perspectivas, como las que entrega el conjunto de autores que reunió en *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (2016). Destacamos entre estos a Ismail Xavier, por su vasto aporte a la teoría cinematográfica desde este lado del mundo. También en esa línea mencionamos, entre otros profesionales que se ocupan de este periodo y han compartido sus trabajos en el Encuentro Internacional de Investigación sobre Cine Chileno y Latinoamericano, a Fabián Núñez, Ignacio del Valle e Isaac León Frías, este último como actor esencial de ese movimiento cinematográfico cuyas dimensiones alcanzaron a la crítica y a la política. También es digno de mención el invaluable rescate de testimonios y documentos para *Estados Generales del Tercer Cine. Los documentos de Montreal* (2014), investigación de Mestman publicada por *Rehime, Cuadernos de la Red de Historia de los Medios* (3, 2013/2014)³, donde además del análisis se incorporan documentos

3 Disponible *on line* en <<http://www.rehime.com.ar/escritos/cuadernos.php>> <<http://www.rehime.com.ar/escritos/cuadernoo3.php>>

inéditos y registros fílmicos de conferencias y del fragor del debate entre cineastas ocurridos en el mítico encuentro de Montreal 1974, hallados en la Cinemateca de esa ciudad. El archivo documental y fílmico reconstruye, y al mismo tiempo dimensiona, la coyuntura política y la trastienda de sus protagonistas.

En conexión con el texto anterior, continuamos con «Temporalidades en conflicto. Heterocronías políticas en el Nuevo Cine Latinoamericano», de Iván Pinto (Chile). El autor propone una lectura distinta del diverso y amplio *corpus* de películas de la época, escogiendo títulos representativos de la obra de tres realizadores imprescindibles –Glauber Rocha, Tomás Gutiérrez Alea y Raúl Ruiz–, que trascienden el tiempo y permiten desarrollar la idea de una «heterocronía política», que «se combina con los conceptos de multiplicidad, anacronismo y contingencia».

Quizás sea esta una nueva clave para avanzar en la comprensión diacrónica del complejo periodo en cuestión, buscando trazos no lineales y que abran la perspectiva del Nuevo Cine Latinoamericano como una experiencia única e irrepetible, que superó la territorialidad y la temporalidad. Destacamos la labor que ha realizado Iván Pinto, en conjunto con Carolina Urrutia y su equipo, desde la revista *La fuga*, espacio de crítica, difusión y reflexión en torno al cine.

En «Chris Marker y SLON en *La batalla de Chile*», Carolina Amaral de Aguiar (Brasil), profundiza aspectos de una investigación mayor publicada en el libro *O cinema latino-americano de Chris Marker* (2015). En esta oportunidad ofrece una exhaustiva mirada sobre una casi desconocida arista de uno de los documentales más difundidos y comentados del cine chileno: *La batalla de Chile -Parte I- La insurrección de la burguesía* (1975). Figura fundamental para la realización del filme, Chris Marker envió película virgen a Chile durante la Unidad Popular e intentó –luego que el material en bruto saliera de Chile tras el Golpe de Estado– que fuese montado en Francia. La autora logra demostrar el estrecho vínculo que Marker y su productora establecieron con Chile y con Guzmán, lo que releva el rol que jugó este realizador en el devenir del cine chileno. La rigurosidad, el hallazgo y el análisis de correspondencias, contratos y planes de producción localizados en París, no solo son un aporte a la

comprensión de nuestros cines, sino que atestiguan acontecimientos y contextos que, con el paso del tiempo, adquieren otros significados y proporcionan nuevos antecedentes que esclarecen y completan lecturas más distanciadas de periodos epopéyicos, pero también de golpe, exilios y dolorosos episodios de nuestra historia. La contribución de Carolina Amaral es notable en la medida de la puesta en valor de la investigación histórica de nuestros cines, que busca el archivo documental y la fuente primaria, para develarla, compartirla y ponerla al servicio de la historiografía y de la comprensión del pasado, con una perspectiva presente.

En otro registro, «Autorrepresentaciones en el cine y video indígena de Brasil y Bolivia», de Natalia Möller (Chile), presenta un desplazamiento hacia identidades culturales no solo representadas en el video, sino portadoras de propuestas creativas y de modos de producción colectivos, anclados en sistemas que comenzaron a visibilizarse en los años sesenta, pero que han atravesado hacia el siglo XXI, como la experiencia de Jorge Sanjinés en Bolivia. Como un aspecto de la investigación extendida, titulada «Poéticas y políticas de la autorrepresentación indígena en el cine y video de México, Bolivia y Brasil», este texto nos sugiere una asociación temática con otros autores como María Aimaretti (Argentina), por ejemplo, que han focalizado su quehacer en el estudio del cine boliviano. Lo que interesa es que estas propuestas ponen en valor unos modos de producción que también circulan de manera alternativa a los circuitos oficiales, por lo que su acceso es siempre restringido, aunque cuenten con sus propias redes de trabajo, intercambio y transmisión de saberes (como el caso del proyecto *Video nas aldeias*, en comunidades de la Amazonía y el Mato Grosso en Brasil, encabezado por Vincent Carelli, o las producciones comunitarias impulsadas por el Centro de Formación y Realización Cinematográfica, CEFREC, en Bolivia). Sin embargo, cabe preguntarse si estas realizaciones son alternativas o pertenecen a los márgenes, o si es allí donde se constituyen como tales; si están profundamente arraigadas en unas identidades locales que instalan un modelo colectivo, donde incluso el realizador muchas veces renuncia a su propia individualidad en pos de un proyecto común, y se establece un

contradiscurso que tensiona los imaginarios sobre lo indígena. Estas investigaciones recientes nos proponen una mirada renovada hacia los cines periféricos de los sesenta como orígenes de estos modos de producción, o nos plantean la vigencia del video como práctica de registro al alcance de la comunidad que, finalmente, construye un archivo, una autorrepresentación y una memoria desde lo local. Algo similar podría extrapolarse al «movimiento súper ochista», en tanto práctica de realización desde los márgenes, estudiado en casos como el mexicano por autores como Álvaro Vázquez Mantecón.

Cerramos el libro con «De restos a imágenes hápticas: un itinerario del documental chileno de la postdictadura», de Elizabeth Ramírez (Chile). Como casi todos los textos seleccionados para esta antología, el trabajo de Ramírez es parte de una investigación de largo aliento publicada en el libro *(Un)veiling Bodies: A Trajectory of Chilean Post-dictatorship Documentary* (2019). Desde un foco personal, aborda el documental chileno entre 1990 y 2011, revisando el tratamiento audiovisual de las memorias sobre la dictadura militar y su legado.

A partir de la recuperación de las democracias en América Latina, el cine ha tenido un desarrollo que habla de diversidad. No solo sugiere tendencias en las voces, los sujetos o las estéticas, sino también un variado espectro de realizadores, pertenecientes a distintas generaciones, que posibilitan acercamientos teóricos como los que sugiere Elizabeth Ramírez. «El documental chileno oscila entre dos tipos de cuerpos: el cuerpo de las víctimas y el cuerpo del cine. Propongo que la producción documental se embarca en una trayectoria de revelación de cuerpos que va desde lo que denomino un “cine de los afectados” (*cinema of the affected*) hacia un “cine de los afectos” (*cinema of affect*)». Así, el documental se transforma en un lugar de memoria.

No hemos querido establecer categorizaciones cronológicas, sino más bien buscamos que los textos dialogaran a partir de ejes que tampoco resultan excluyentes o rígidos. Los planteamos como una propuesta para el lector, como una puesta al día del panorama de los estudios sobre cine en América Latina, que recoge algunos ejemplos y lamentable pero necesariamente excluye otros, como en

toda antología. La intención es abrir nuevos derroteros para explorar nuestros cines a partir del archivo fílmico, de la documentación y las fuentes, de la crítica y las miradas subjetivas, que nos permiten continuar en la inagotable tarea de nutrir los análisis, las miradas, los diversos encuadres, y con ello una historiografía del cine latinoamericano en constante movimiento, poniendo en valor el archivo en sus múltiples dimensiones.

MÓNICA VILLARROEL

Directora Cineteca Nacional de Chile

Bibliografía

DIDI-HUBERMAN, GEORGES (2017). *Cascas*. São Paulo: editora 34.

_____. (2016). *Que emoção! Que emoção?* São Paulo: editora 34.

FERNÁNDEZ ARENAS, JOSÉ (1997). *Introducción a la gestión del patrimonio y técnicas artísticas*. Barcelona: Ariel.

FERRO, MARC (1995). *Historia Contemporánea y Cine*. Barcelona: Ariel.

RODRÍGUEZ, ALEJANDRA y CECILIA ELIZONDO (2017). *Tiempo archivado: materialidad y espectralidad*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

Parte I:

Archivo fílmico, patrimonio e intermedialidad

Ciencia y espectáculo. El cine quirúrgico en la Argentina de principios del siglo XX

ANDREA CUARTEROLO¹

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES / CONICET - ARGENTINA

Resumen

La emergencia del cine en Argentina estuvo estrechamente vinculada a la educación, y fueron los cirujanos los que primero comprendieron la utilidad pedagógica del nuevo medio. No es casual, entonces, que el filme más antiguo hoy conservado, *Operaciones del Doctor Posadas* (1899), sea justamente un filme quirúrgico. Lejos de ser un ejemplo aislado, este tipo de películas se convirtió en un redituable espectáculo en las primeras décadas del siglo XX, trascendiendo rápidamente los círculos de especialistas e integrándose sin conflictos a los catálogos de actualidades. A partir de un recorrido por algunos de los principales exponentes de esta temática, intentaremos mostrar que, así como el cine se convirtió en una parte fundamental del mundo médico-científico de la época, la ciencia fue un componente integral de la industria del entretenimiento desde los mismos orígenes del medio.

Palabras clave: cine quirúrgico, cine científico, cine de atracciones

El 24 de abril de 1903, el prestigioso cirujano francés y pionero del cine quirúrgico Eugène Louis Doyen presentó, en el marco del XIV

1 Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Investigadora Adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y docente en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad Nacional de las Artes. Autora del libro *De la foto al fotograma: Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina 1840-1933* (2013) y coeditora de los volúmenes *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico* (2017) y *Diez miradas sobre el cine y audiovisual* (2018). Desde 2016 codirige el Centro de Investigaciones y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE). Es directora, junto a Georgina Torello, de la revista *Vivomatografías* <www.vivomatografias.com>.

Congreso Internacional de Medicina celebrado en Madrid, la primera defensa de la utilización del cine como herramienta didáctica en la enseñanza de la cirugía expuesta en un ámbito científico hispano-parlante². Su conferencia, titulada «De los progresos de la técnica quirúrgica y de la enseñanza de los métodos operatorios por las proyecciones animadas»³, fue ilustrada con una serie de filmes de sus operaciones que impresionaron vívidamente al público asistente. En su discurso, Doyen exaltó con pasión la conveniencia y sencillez del uso de películas para la enseñanza de la medicina y recalcó que, con el cine, muchos cientos de personas podrían seguir los detalles de una cirugía, mientras que «sólo un pequeño puñado lograría presenciar una intervención en vivo, y la mayoría lo haría imperfectamente» (Urban 1907). Asimismo, aseguró que observar sus técnicas en pantalla por tan solo unos momentos permitía entenderlas mucho mejor que leyendo atentamente toda la literatura por él escrita sobre el tema⁴. Luego de la presentación –que tuvo lugar en una sala repleta, lo que obligó a gran parte de público a permanecer de pie e incluso fuera

-
- 2 La primera presentación cinematográfica de Doyen había tenido lugar el 28 de julio en Edimburgo, en el marco del congreso anual de la Sociedad Médica Británica. Tras ese debut, sus presentaciones se multiplicaron por diversas ciudades de Europa. En 1899 estuvo en Mónaco bajo el patrocinio del príncipe Alberto I; en la Universidad de Kiel, por orden del emperador Guillermo II; en el Congreso Internacional de Ginecología en Amsterdam y en el Congreso Internacional de la Prensa Médica, en París. En 1900 se presentó en la Sociedad Ginecológica de Londres, y en 1901 en la Asociación Médica Británica en Cheltenham. En 1902, expuso en el Museo Politécnico de Moscú y en la Exhibición de Métodos para el Avance de la Ciencia Médica en Berlín, donde recibió una medalla de oro por su nuevo cinematógrafo y su utilización en la enseñanza de la cirugía operativa. Véase Charles Urban (1907). La de Madrid en 1903 fue probablemente su primera conferencia en un ámbito mayoritariamente hispanoparlante, compuesto no solo por delegados españoles sino también de la mayoría de los países de América Latina, incluyendo México, Guatemala, Argentina, Cuba, Uruguay, Brasil, El Salvador, Costa Rica, Venezuela, Paraguay, Chile, Ecuador y Nicaragua. Véase «Distribución de los invitados», *La Época*, 24 de abril de 1903, p. 3.
 - 3 Según consta en la crónica «La conferencia de Doyen». En: *La Época*, Madrid, 24 de abril de 1903, p. 2.
 - 4 La conferencia de Doyen en Madrid fue traducida al inglés y parcialmente reproducida con el título de «Extracts from a lecture delivered at the International Congress of Medicine at Madrid, 1903» en Urban, *op. cit.*

del recinto⁵—, Decio Carlán, cronista de la revista científica española *El siglo médico*, escribió:

Fue verdaderamente notable la última operación que presenciamos: una craneotomía. Con bisturí [...] y otros instrumentos movidos por el fluido eléctrico, levantó el doctor Doyen un extenso colgajo osteo-cutáneo de las regiones parietal y temporal de un lado del cráneo; resultando un espectáculo brillante, completo, palpitante de verdad. El Dr. Doyen explicaba, además, los detalles de cada operación según esta aparecía a la vista del público. Descubríanse a través del cinematógrafo las brillantes condiciones del operador francés, de rapidez, decisión y velocidad (1903, 279).

A pesar de ser una publicación especializada dirigida a profesionales de la medicina, la sugerente crónica no solo revela algo del asombro y la fascinación que despertaban estas cintas en el público de la época, sino que, al describir el filme de Doyen como un «espectáculo brillante», da cuenta de los estrechos vínculos entre la ciencia y la industria del entretenimiento en los albores del siglo XX. En 1907, el empresario Charles Urban, responsable de producir y distribuir algunos de los más tempranos filmes didácticos y de divulgación científica, reprodujo la conferencia de Doyen en un panfleto publicitario titulado *The Cinematograph in Science, Education and Matters of State*, destinado a difundir las ventajas de la utilización del cine en los ámbitos educativos. Allí Urban afirmaba que solo una elite de especialistas tenía la oportunidad de ver en vivo a un gran cirujano en acción, pero que el cinematógrafo podía llevar esta experiencia a las enormes multitudes que no tenían la ocasión de hacerlo, haciendo nuevamente hincapié en las cualidades espectaculares de estas cintas.

Para los científicos argentinos del otro lado del Atlántico, la conveniencia del uso del cine como herramienta pedagógica no era en absoluto desconocida. En efecto, desde su misma llegada al país, las imágenes en movimiento habían captado la atención de una gran parte de la intelectualidad local, que vislumbró su potencial pedagógico y las adoptó como herramienta en numerosos establecimientos educativos.

5 Véase Decio Carlán (1903). «Boletín de la semana», *El Siglo Médico*, 3 de mayo de 1903, p. 279.

Entre ellos fueron los cirujanos, imbuidos de un espíritu positivista que se instaló fuertemente en el contexto de la cultura finisecular vernácula, los que primero comprendieron la importancia del cine como auxiliar didáctico. Como sugería Doyen, los filmes quirúrgicos –al igual que las proyecciones luminosas– podían alcanzar a un número muchísimo mayor de estudiantes que las demostraciones *in situ* y, al incorporar el movimiento, superaban a las vistas de linterna mágica como instrumento educativo. El cine tenía, además, un impacto mayor que cualquiera de los otros materiales instructivos, pues servía a los médicos, sobre todo a los cirujanos, como un registro fidedigno al que podían volver una y otra vez para mejorar sus propias técnicas quirúrgicas o para aprender de sus maestros. Sin embargo, lejos de constituir un material accesible solo para una elite de estudiantes y eruditos, estos filmes involuntariamente se convirtieron, aquí también, en un redituable espectáculo, trascendiendo los limitados círculos de especialistas para los que habían sido inicialmente concebidos e integrándose sin conflictos a los catálogos de actualidades que nutrieron las primeras proyecciones públicas del cinematógrafo en el país. Los primeros filmes quirúrgicos argentinos fueron mayoritariamente productos por encargo, que se rodaron en las mismas compañías que por entonces estaban dando forma al incipiente cine nacional y, por lo tanto, su comercialización se dio en este contexto de forma casi natural. No obstante, estos aspectos prácticos no alcanzan para explicar la atracción que despertaron estas cintas en el espectador común. A partir de un recorrido por algunas de las principales películas de esta temática producidas en el país durante el período silente, en este trabajo intentaremos mostrar que, así como el cine se convirtió en una parte fundamental del mundo médico-científico de la época, la ciencia fue un componente integral de la industria del entretenimiento desde los mismos orígenes del medio. Ubicaremos estos filmes en el marco de la estética del «cine de atracciones» que, como sugiere Tom Gunning, «se desarrolló en marcada y consciente oposición a una identificación ortodoxa del placer visual con la contemplación de la belleza» (1994, 124). La atracción a lo repulsivo fue frecuentemente racionalizada como apelación a la curiosidad

intelectual, y el cine no tuvo más que incorporar algunos componentes esenciales de otros divertimentos populares y pseudocientíficos de la época para convertirse en uno de ellos. La cirugía (todavía en sus albores), los cuerpos desnudos, fragmentados o deformados (muy presentes por entonces en otros espectáculos masivos, como los *freak shows*, los gabinetes de curiosidades o las exposiciones mundiales), y el accionar del médico a cargo —ubicado entre la ciencia y la magia—, fueron algunos de los elementos que volvieron a estos filmes tan atractivos para el público masivo.

El cine quirúrgico y su circulación comercial en los albores del siglo XX

La película más antigua que hoy se conserva en Argentina es, sugerentemente, una película quirúrgica.⁶ El filme en cuestión, titulado *Operaciones del Doctor Posadas* (circa 1899, 9 min, b/n) es básicamente un registro documental de dos cirugías realizadas por el médico argentino Alejandro Posadas hacia 1900. En la primera de ellas se muestra una intervención de hernia inguinal, y en la segunda, Posadas practica uno de sus mayores logros médicos: la extirpación de un quiste hidatídico de pulmón, en la que utiliza una novedosa técnica de arponamiento pulmonar que luego llevaría su nombre. Además de un talentoso cirujano —que a pesar de su prematura muerte tuvo una destacada actuación en el campo médico local—, Posadas fue un

6 Si bien no se conoce con certeza la fecha exacta de las filmaciones de Posadas, el hecho de que el médico muriera en París en 1902, que desde 1901 padeciera una osteoartritis tuberculosa que le impedía operar, y que en 1899 solicitara una licencia y partiera en un extenso viaje a Europa para intentar recuperarse de sus problemas de salud, permite suponer que el rodaje tuvo lugar entre 1898 y 1900, es decir casi simultáneamente o poco después de las célebres operaciones del Dr. Doyen, hoy consideradas los primeros documentos filmicos de una intervención quirúrgica en el mundo. En 1898, Posadas fue nombrado profesor suplente de clínica quirúrgica, y el 11 de julio del mismo año inició un curso libre sobre la materia, disertando sobre tumores de pulmón. Las lecciones se impartían los días domingo, en el servicio de niños, y se prolongaron hasta fines de ese año. Durante 1900, al regresar de Europa, Posadas dictó el curso oficial en el servicio de cirugía general del Hospital de Clínicas, puesto en el que se consagró «profesor eximio y el más alto exponente de la cirugía nacional» (Arce 1933, 47). Teniendo en cuenta que, para ese momento, el cirujano se encontraba en el punto más alto de su carrera y que además se sabía enfermo, es más probable arriesgar que las filmaciones tuvieron lugar entre fines de 1899 y 1900.

notable docente, que incorporó tempranamente láminas ilustrativas y otros auxiliares visuales en sus clases magistrales. Hacia principios del siglo XX, entusiasmado por las novedosas vistas cinematográficas, le encargó a Eugenio Py, el camarógrafo estrella de la Casa Lepage –primera productora y distribuidora cinematográfica del país– que documentara dos de sus intervenciones quirúrgicas, con el único propósito de utilizarlas como material didáctico en sus conferencias médicas. Este tipo de filmes, rodados con extrema dificultad, constituían un verdadero desafío para la labor médica, ya que, por necesidades propias de la exposición, debían ser realizados al aire libre bajo la encandecida luz del mediodía y en menos de cuatro minutos –duración de la bobina de película– poniendo en riesgo la misma tarea quirúrgica en pos del afán educativo. Destinado originalmente a un público especializado, el filme pronto se incorporó armoniosamente a los catálogos de actualidades junto a las bodas, los funerales, los actos cívicos y las revistas militares, entre otras temáticas que abastecieron los primeros programas cinematográficos vernáculos.⁷ Por la misma época se exhibían con éxito en Europa las cirugías de Doyen, comercializadas por la firma Pathé Frères de París. Enrique Lepage, que por entonces era distribuidor exclusivo de esta empresa francesa en Argentina, incluyó estas películas en su propio catálogo. Para junio de 1904, el empresario ofrecía cuatro de estas operaciones, que mostraban «una extirpación de un quiste en el vientre, una intersección abdominal, una trepanación del cráneo y la resección de una rodilla» (*Revista Fotográfica Ilustrada del Río de la Plata*, 130, junio de 1904). Seguramente alentado por el impacto y la buena recepción de este material, Lepage decidió agregar a su catálogo el filme de Posadas, que no solo demostraba la pericia y excelencia de los cirujanos locales, sino que, al estar filmado prácticamente

7 Por ejemplo, en el número de mayo de 1904, la *Revista Fotográfica Ilustrada del Río de la Plata* anuncia entre las vistas a la venta un rollo de cincuenta metros titulado *Operaciones quirúrgicas*, que contenía muy posiblemente las dos cirugías realizadas por Posadas; y poco después, en el número de julio de 1905, se agrega una nueva cinta, titulada *Operaciones del Dr. Flores*, sobre la que no existen más datos.

en simultáneo con las operaciones de Doyen en Francia, ponía a Argentina a la vanguardia del cine científico y educativo mundial.

Contrariamente a lo que sucedió en Europa, donde el cine fue en un inicio rechazado por el público burgués, que lo consideró un espectáculo de feria apenas un poco más elevado que el circo o el *vaudeville*, en Argentina las élites locales celebraron la llegada del nuevo medio, valorándolo como otro símbolo de una modernidad más anhelada que real. Aquí, las filmaciones de Posadas no fueron objeto de los ataques de la comunidad médica, como sí sucedió con las de su contemporáneo Doyen, cuya utilización y defensa del cine le ganó el mote del «Barnum de la cirugía», en irónica referencia al célebre empresario circense norteamericano. Mucho tuvo que ver en esto el hecho de que Doyen protagonizara un escándalo que derivó en uno de los primeros juicios de copyright de la historia del cine, cuando su más famoso filme, *Séparation des soeurs xiphopages Doodica et Radica* (1902, 5 min, b/n) fue objeto de una distribución comercial como la ofrecida por la Casa Lepage. El médico francés había encargado esta y otras filmaciones a los operadores Clément Maurice y Ambroise Parnaland para exhibirlas en la Exposición Universal de París, donde se ganó la admiración de grandes personalidades de la época, como el zar de Rusia y el emperador de Alemania, y también el desprecio de muchos de sus colegas, que consideraban que sus cintas violaban la privacidad del paciente y la integridad médica. Sin embargo, el escándalo estalló cuando Parnaland secretamente copió algunos de estos filmes (entre ellos, el de la separación de las siamesas) y los vendió a la empresa Pathé, para que los distribuyera a nivel mundial entre públicos ávidos de emociones fuertes. Doyen inició acciones legales contra su operador y contra Pathé, quienes en 1905 fueron finalmente obligados a pagar una importante indemnización. A pesar del fallo favorable, la reputación del cirujano quedó definitivamente dañada. Doodica y Radica tenían una exitosa carrera en el ámbito circense y «la proximidad de su film al universo de los espectáculos de feria contribuyó a cristalizar muchos de los prejuicios preexistentes en la comunidad médica respecto al cine» (Gaycken 2008, 156).

Aunque no existe demasiada información sobre el ámbito y la frecuencia de exhibición de estas cintas médico-científicas en Argentina, el hecho de que integraran los catálogos de venta de compañías comerciales como la Casa Lepage, junto a diversos tipos de actualidades locales e internacionales e incluso compartiendo su espacio con algunos de los incipientes filmes de ficción, sugiere que también fueron una parte integral de las primeras proyecciones cinematográficas locales⁸.

El filme del Dr. Posadas no fue un ejemplo aislado, sino más bien el primer exponente de un cine quirúrgico que tuvo una sostenida continuidad, por lo menos durante las primeras tres décadas del período silente. Así, a los ya mencionados se agregan, en los años subsiguientes, otros interesantes ejemplos. Entre mayo y junio de 1920, las revistas cinematográficas incluyen en sus páginas varias noticias sobre la preparación y posterior estreno de un filme científico titulado *Técnica general para las amputaciones cineplásticas, nuevo procedimiento del Dr. Guillermo Bosch Arana*, realizado por la empresa editora F.I.F.A., propiedad del camarógrafo y productor Pío Quadro. Aunque el filme hoy se encuentra perdido, una breve reseña de la época da somera cuenta de su contenido:

El Dr. Bosch Arana, mediante la colaboración del operador cinematográfico, señor Pío Quadro, ha confeccionado una película de carácter científico, en la que ha puesto de manifiesto [...] la importancia de sus trabajos sobre amputaciones. En la cinta de referencia, cuya fotografía es de una nitidez absoluta, el observador puede apreciar el ingenio que en materia de ortopedia ha desarrollado el doctor Arana, quien aplicando a los miembros que han sufrido amputaciones una serie de aparatos, bien sencillos por cierto, ha suplido fácilmente las partes cortadas (*La Película*, 195, 17 de junio de 1920, p. 19).

El filme fue rodado por encargo de la Sociedad Médica Argentina y estaba protagonizado por el eminente cirujano Guillermo Bosch Arana, universalmente conocido por ser el creador del Team Standard

8 El hecho de que varias populares revistas ilustradas de la época, como *Caras y Caretas*, publicaran con frecuencia notas y fotografías de este tipo de intervenciones es otra prueba de la fascinación que estos temas suscitaban en el público en general.

Operatorio Sincronizado y uno de los profesionales más importantes del país en la primera mitad del siglo XX. Si bien, como anticipamos, no parecen haberse conservado ni siquiera fragmentos de esta temprana cinta científica, Bosch Arana publicó un libro con sus aportes en la materia, titulado *Las amputaciones cineplásticas* (1920), en el que se incluían tres «láminas cinematográficas» con varios fotogramas pertenecientes al filme. Las dos primeras mostraban el funcionamiento del motor de pierna desarrollado con la novedosa técnica propuesta por el cirujano, mientras que la última lámina documentaba la eficacia y rendimiento del motor en un paciente. Sobre esta imagen, Bosch Arana escribió:

Comprendiendo que una cinta cinematográfica, grabaría mejor lo que deajo expresado, me permito mostrar con íntima satisfacción la lámina que muestra el movimiento de la pierna ejecutado por el paciente durante una pose cinematográfica. La documentación es altamente demostrativa a ese objeto y de una realidad tangible (1920, 254).

Efectivamente, estas series fotográficas parecen limitarse a documentar con ascetismo científico esa «realidad tangible» que Bosch Arana sostiene haber alcanzado con su técnica. Sin embargo, el libro incluye otras fotografías fijas, presumiblemente pertenecientes al mismo filme, que permiten otro tipo de análisis. En estas imágenes, el cirujano –invisible en las secuencias anteriores– adquiere ese mismo protagonismo que veíamos en los filmes de Posadas o Doyen. Así, vemos a Bosch Arana repetidamente en acción, ya sea poniendo a prueba sus dispositivos técnicos o examinando a sus diversos pacientes. También se incluyen varias fotografías de estos últimos, en las que se exponen los diferentes aspectos de sus cuerpos mutilados. Como ya mencionamos, en las primeras décadas del siglo XX el cine incorporó varios de los elementos que ya eran parte integral de diversas formas de divertimento popular, como los *freak shows* o los gabinetes de curiosidades. Esa ambigüedad médico-espectacular, presente en buena parte del cine científico de este periodo, provocaba que estas imágenes pudieran ser vistas tanto desde un punto de vista médico como voyeurístico. Si en las exhibiciones de fenómenos del siglo XIX

era común ver a los afectados por este tipo de patologías realizando actos extraordinarios y sobreponiéndose a sus limitaciones físicas, con el advenimiento del cine estos mismos pacientes adquieren un rol cultural radicalmente diferente, y se convierten «en parte de un espectáculo mediatizado en el que el médico ocupa el lugar central de héroe moderno capaz de liberarlos de su confinamiento físico» (Van Dijck 2002, 542). Las imágenes más interesantes del libro son, entonces, aquellas que documentan el objetivo último de todo proceso médico, es decir, la restitución del enfermo al sistema de la normalidad. Así, a través de una clara puesta en escena, varias de las fotografías muestran a los pacientes con sus nuevas prótesis, realizando una serie de tareas cotidianas que antes de la operación les eran imposibles. Un manco que puede tomar una copa con su nueva mano cinemática; un amputado de ambos brazos que sostiene un paraguas y saluda con el sombrero; un joven sin extremidades inferiores que vuelve a caminar por obra y gracia de sus flamantes piernas mecánicas, se suceden en una suerte de espectáculo de curiosidades médicas.

Además de un reconocido cirujano, Guillermo Bosch Arana fue un destacado docente⁹, que quizás concibió este filme como material didáctico para sus clases y conferencias. Sin embargo, una nota publicada en la revista *La Película* sugiere que esta cinta trascendió también el ámbito de los claustros académicos. Con el título de «Películas instructivas», la crónica informa:

Está siendo un verdadero filón para nuestros operadores las películas instructivas y comerciales. Así no pasa día que no nos anuncien la terminación de uno de estos films. Últimamente se exhibió una hecha por el señor Pío Quadro, para la Sociedad Médica Argentina que constituyó un verdadero éxito (*La Película*, 191, 20 de mayo de 1920, p. 15).

9 Fue profesor de las cátedras de Medicina Operatoria y Técnica Quirúrgica, y vicedecano de la Facultad de Ciencias Médicas de la Universidad de Buenos Aires; fundador de la primera escuela de Instrumentación Quirúrgica y del Instituto de Cirugía Experimental, y miembro del consejo directivo del colegio ILSE.

Sin duda, la realización de películas educativas fue una veta productiva que muchas de estas incipientes compañías nacionales supieron explotar con buenos resultados¹⁰. Poco después, en 1925, la Colón Film –otra gran empresa productora de la época, propiedad del fotógrafo, director y operador Luis Scaglione– anunciaba el estreno de *Operaciones del Instituto de Clínica Quirúrgica* (1925), un filme de carácter didáctico, hoy también lamentablemente perdido. Esta compañía, que en las publicidades decía ser la única argentina que contaba con una galería y teatro de pose, se dedicaba con frecuencia a la producción y edición de películas de ficción, pero sin duda su verdadero negocio estaba en la realización de actualidades, filmes comerciales, industriales, familiares y educativos como el recién mencionado. Teniendo en cuenta la más bien modesta producción de filmes de ficción vernáculos durante ese periodo, esta debió ser una realidad para muchas de las empresas fílmicas locales, que pudieron sobrevivir gracias a esta actividad paralela y compatible con la estrictamente comercial.

En este sentido, la cinta *Instituto Modelo de Clínica Médica* (circa 1922, 10 min, b/n) del Establecimiento Cinematográfico Martínez y Gunche –una importante compañía de ese periodo, y productora del que quizás sea el filme nacional más exitoso de la etapa silente, *Nobleza Gaucha* (1915)– constituye otro ejemplo interesante. Contrariamente a las hasta ahora analizadas, en esta película hay una voluntad comercial implícita, que se evidencia en su carácter híbrido y en la presencia de un doble espectador modelo, que permite leerla como un filme de actualidades o como una cinta médico-educativa. Según informan los intertítulos iniciales, *Instituto Modelo de Clínica Médica* fue un obsequio del ingeniero Rodolfo Morales y señora al Dr. Luis Agote, en agradecimiento al oportuno diagnóstico clínico de su hija de catorce años «gravemente atacada de apendicitis perforada [y] milagrosamente restituida a la vida», en una difícil intervención

¹⁰ Ese mismo año, en una publicidad aparecida también en *La Película*, la misma F.I.F.A. anuncia entre sus especialidades la realización de «trabajos de índole científica», y nombra la película de Bosch Arana como referencia. Véase *La Película*, 194, 10 de junio de 1920, p. 17.

quirúrgica realizada en el hospital que da título al filme. Con un concepto tanto informativo-publicitario como científico-didáctico, la cinta puede dividirse claramente en dos partes. En la primera sección la cámara sigue a Agote para documentar las diferentes facetas del funcionamiento de esta institución ejemplar, fundada en 1914, deteniéndose en su pensada arquitectura, sus pulcras salas de internación, su competente equipo médico y su programa educativo, con cátedras y lecciones prácticas lideradas por el mismo Agote, entre otros aspectos. Sin embargo, justo en la mitad del filme, la cámara se sumerge en el interior del quirófano del Dr. Alberto Galíndez –el cirujano que salvó a la niña que motivó la realización de esta cinta– para capturar minuciosamente una operación de úlcera gástrica en un internado. Aquí el descriptivo plano general, que dominaba el primer segmento, da paso a un mucho más didáctico primer plano, y los intertítulos abandonan su carácter divulgador por un discurso pedagógico que describe minuciosamente cada uno de los pasos de la cirugía con un lenguaje técnico y preciso. Si esta intervención interrumpe momentáneamente el protagonismo de Agote, un oportuno cartel, que informa que la «operación no deja de ser observada por él, en su noble afán de estimular y loar la obra ajena», vuelve el foco a la verdadera estrella del filme. La cámara reemplaza, entonces, el primer plano por una suerte de toma subjetiva que parece adoptar el punto de vista del propio Agote, que contempla la situación desde una posición elevada del anfiteatro médico. Como mencionábamos, la presencia de estos reputados profesionales, figuras emblemáticas del mundo científico de la época –recordemos que este médico era entonces mundialmente reconocido por haber logrado en 1914 la primera transfusión exitosa de sangre citrada en humanos– es una constante en este tipo de películas. La idea de que el carácter y estilo del cirujano tenían un rol didáctico fundamental en los filmes había sido incluso defendida por pioneros del cine científico, como el mencionado Doyen.

Él repetía incesantemente que sus films debían sobre todo demostrar la «personalidad» del cirujano, definida por su absoluta «concentración» y

«confianza en sí mismo» –características que un *paper* científico o una conferencia jamás representarían de manera adecuada. Según Doyen, mostrar la confianza del cirujano durante la operación era tan importante como demostrar cualquier técnica quirúrgica particular. [...] Uno no podía entender un nuevo procedimiento quirúrgico simplemente leyendo sobre él o aun observando a un médico cualquiera realizarlo, uno debía aprenderlo de su propio creador. En otras palabras, uno debía «ver en acción al maestro», idea que explica bien por qué sus films no se limitaban a mostrar las manos del cirujano (Baptista 2005, 45-46).

Este foco en la figura del profesional hizo que los médicos adoptaran en estas películas un papel cercano al de las estrellas de cine, dotando indirectamente al filme de otro elemento espectacular. Como sugiere Lacey Langston, «el tipo de términos que Doyen usa para describir el rol del cirujano como ‘personalidad o ‘autoconfianza’ podrían atribuirse fácilmente a un actor» (2010, 13). De hecho, mucho antes de la aparición del cine, los médicos demostraban a sus discípulos las diferentes técnicas quirúrgicas en los llamados anfiteatros anatómicos, salas especialmente diseñadas para la enseñanza de la cirugía y con una arquitectura muy similar a la de los teatros convencionales, donde no era extraño, además, que concurrieran los curiosos a presenciar las operaciones y disecciones como forma de espectáculo¹¹. Es frecuente, por tanto, que en muchos de estos primeros filmes científicos, el cirujano muestre un claro entendimiento de su rol performativo. La postura de sus manos y su cuerpo en el espacio, el posicionamiento de sus asistentes, demuestran una absoluta conciencia del público al que está destinado. En su relación de inmediatez con el espectador, estas películas vuelven a conectarse con el «cine de atracciones»; se dirigen a ese público en forma directa, lo saben presente y buscan despertar y satisfacer rápidamente su curiosidad visual mediante un consciente y frontal acto de *display*.

11 En algunos de estos procedimientos había incluso acompañamientos musicales. Véase, por ejemplo, Rego Barry (2015).

Curiosidad mórbida en el cine de actualidades de la década del veinte

La celebridad y protagonismo de los cirujanos a cargo fue solo uno de los elementos que tornaron a estos filmes tan atractivos para el público en general. Como vimos, la flamante cirugía –todavía a medio camino entra la ciencia y la magia– y la presencia de cuerpos desnudos, mutilados o fragmentados despertaban una curiosidad entre mórbida e intelectual. Prueba de ello es la repetida y creciente inclusión de procedimientos médicos en el cine de actualidades de la década del veinte. Tomemos como ejemplo el filme *Hospital Vicente López y Planes* (circa 1929, 6 min, b/n) realizado por Federico Valle. Al igual que *Instituto Modelo de Clínica Médica*, la cinta comienza con una detallada descripción del hospital fundado en 1916, mostrando sus modernas instalaciones y su funcionamiento diario. Hacia la mitad del filme, la cámara se detiene en una serie de procedimientos médicos en la sala de pneumotórax, donde diversas mujeres desnudas son atendidas por médicos y enfermeras. A continuación, nos vemos trasladados a un quirófano donde dos cirujanos realizan una operación en el pecho de un paciente. No hay ningún propósito educativo en estas imágenes; los intertítulos no describen ni aportan información sobre los procedimientos llevados a cabo, que son mostrados de forma breve y distante. Si *Instituto Modelo de Clínica Médica* podía considerarse un híbrido entre un filme de actualidades y una cinta científico-educativa, en esta película las imágenes médicas parecen haber adquirido un fin meramente espectacular.

Más sugerente aún es el filme *Hospital Nacional de Alienadas* (circa 1924, 4 min, b/n) también realizado por Valle. En esta cinta las imágenes institucionales se intercalan con escenas íntimas que convierten en protagonistas a las pacientes allí internadas. La exhibición de la locura como espectáculo no era una novedad. En efecto, estas escenas se insertaban en una tradición iniciada en el siglo anterior y que quizás tenga como más célebre exponente al Dr. Jean-Martin Charcot, quien desde el año 1862 desarrollaba resonadas investigaciones sobre la histeria femenina en el hospital parisino

de la Salpêtrière. Charcot codificó los síntomas de esta afección, descomponiéndolos en una serie de etapas y gestos precisos que se convirtieron en una suerte de modelo de actuación para las mismas pacientes que, partiendo de estas imágenes, reactuaban su sintomatología una y otra vez durante las multitudinarias disertaciones semanales del médico francés y ante la cámara de su fotógrafo Albert Londe. Como sugiere Georgina Torello (2006), el estilo actoral de las grandes divas del cine silente europeo, como Sarah Bernhardt o Lida Borelli, tuvo un claro referente en esta iconografía científica decimonónica. Sin embargo, las imágenes más sorprendentes del filme que aquí tratamos no son las de las alienadas, sino aquellas que muestran el laboratorio y el museo anátomo-patológico del hospital. En esta escena, el filme directamente se apropia de la tradición de los gabinetes de curiosidades y muestra, sin ningún tipo de voluntad didáctica, los órganos, miembros amputados y hasta las cabezas completas de pacientes muertas en la institución y conservadas en formol para la posteridad.

El agotamiento del modelo

La llegada del sonido, a fines de la década del veinte, no parece haber reducido el número de estrenos sobre esta temática. Por el contrario, entre 1927 y 1928, las revistas especializadas anuncian por lo menos siete filmes quirúrgicos. Sin embargo, ya no se trata de películas nacionales, sino de filmes producidos en el exterior y distribuidos en Argentina por empresas locales, algunos de ellos con un considerable éxito de público. El primero en aparecer, a mediados de 1927, es *Bajo el bisturí*, distribuido en exclusividad por Mundial Film y estrenado en el Teatro Casino de Buenos Aires. La revista *La Película* la describía como una cinta científica italiana

notable por la novedad con que está realizada su filmación. Esta consiste en un procedimiento moderno donde no se ve la acción de la sangre que antes aparecía en películas de esta índole, con manchas negras pues es sabido que lo rojo, en fotografía, da negro. «Bajo el bisturí», pues nos presenta una operación «sin sangre» (*La Película*, 563, 7 de julio de 1927, p. 21).

Como el filme se encuentra perdido, resulta difícil precisar las características particulares de este curioso procedimiento que aseguraba invisibilizar la sangre; sin embargo, esta debió ser una de las principales atracciones del filme, a juzgar por las publicidades que repiten este dato de manera destacada. La única imagen de la película que reproducen los avisos de la época es un dibujo de tres médicos operando a una hermosa mujer con los pechos y las extremidades descubiertas, que sugiere que el filme utilizaba al desnudo como otro elemento de atracción para el espectador. Aparentemente, *Bajo el bisturí* fue un éxito de taquilla, pues los distribuidores informan que como consecuencia de la gran asistencia de público con la que continuaron realizándose las exhibiciones, se vieron obligados a mantenerla otra semana más en cartelera (*La Película*, 563, 7 de julio de 1927, p. 12).

En diciembre de ese mismo año se estrena *Ginecología y Obstetricia*, «la verídica cinta de operaciones del Dr. Wertheim, registrada bajo la Patente No. 123.697» (*Excelsior*, 720, 29 de diciembre de 1927, p. 22)¹². Su distribución estuvo a cargo de la alquiladora Orbis Film, que prometía a los exhibidores obtener buenas entradas con la «sensacional película» y les advertía que no debían confundirla con otra similar (*Excelsior*, 721, 5 de enero de 1928, p. 18). Probablemente esta extraña admonición se debía al hecho de que dos años antes, en enero de 1926, la Intendencia de la ciudad había prohibido la exhibición de una cinta de casi idéntico título: *Gynecología y obstetricia* [sic] («Se apeló un decreto que prohibía la exhibición de una película», en *La Película*, 486, 14 de enero de 1926, p. 9). Sin embargo, ya sea que se tratara de la misma película o de otra similar, el filme de Levinsky parece haber sufrido el mismo destino que su homónimo, pues apenas un par de semanas después de su estreno, la revista *Excelsior* anuncia que Eusevio Levinsky, exhibidor exclusivo de la cinta, ha

12 Aunque las publicaciones no dan más información al respecto, es posible que el filme documente el trabajo del ginecólogo austriaco Ernst Wertheim, el primero en practicar una histerectomía radical para el cáncer cervical. Este médico murió en 1920, por lo que —de tratarse de sus operaciones— el filme habría sido producido con anterioridad a esa fecha.

entablado juicio contra la Orbis «por daños y perjuicios ocasionados por la prohibición del film» (*Excelsior*, 722, 12 de enero de 1928, p. 14).

El más resonante éxito de 1928 parece haber sido *Rinoplastia* (por el Prof. Joseph), un filme publicitado como «apto para todos los públicos» que trataba «una de las operaciones más originales de la moderna cirugía», una intervención «frontal en un caso de nariz anormalmente corta» (*La Película*, 588, 12 de enero de 1928, p. 16). Con el slogan «el cinematógrafo puesto al servicio de la ciencia y al alcance de todo el público», su distribuidora Sola Films la estrenó «con mucho éxito» en el Empire Theatre de la calle Corrientes. Esta casa alquiladora anunciaba, además, otras cuatro películas quirúrgicas de inminente estreno que, de acuerdo a las publicidades, habían sido filmadas con «la última maravilla de la ciencia en cuestión de máquinas cinematográficas, [...] un aparato [...] especial que reproduce, hasta cien veces el tamaño de la vista tomada» y cuya exclusividad tenían para toda Sudamérica. De acuerdo a lo descrito en los avisos, estos filmes probablemente incluían escenas fotomicrográficas o cinemicrográficas, dos técnicas que tuvieron una operatividad didáctica indudable en el temprano cine científico que, sin embargo, se vio rápidamente opacada por su evidente potencial espectacular. En efecto, este cine de lo invisible, con sus sorprendentes vistas microscópicas, promovía también «una ‘estética del asombro’ en la que el placer giraba en torno a la fascinación por ver imágenes previamente inconcebibles» (Ostherr 2002, 4). La primera de estas cintas se titulaba *Parto Normal* (por el Prof. Mikuliez Redeki) y estaba filmada «en la Clínica Ginecológica de la Universidad de Berlín que dirige el Prof. Dr. Stockal». La segunda, *Resección del colon por cáncer* (por el Prof. Hermann Küttner), había sido rodada en la clínica quirúrgica de la Universidad de Breslau y consistía en «una operación realizada según el método de antiposición en dos tiempos». La tercera, *Gastrotomía* (por el Prof. E. Garbant), estaba filmada en la clínica universitaria del prestigioso Hospital Charité de Berlín, entonces dirigido por el Dr. Hildebrent, y mostraba «la extirpación de un cuerpo extraño del estómago». La última, titulada *Riñón Quístico* (por el Prof. Payr), consistía en una «operación realizada en la clínica quirúrgica de la

Universidad de Leipzig» (*La Película*, 589, 5 de enero de 1928, p. 16). Se desconoce si dichos filmes finalmente se estrenaron. Sin embargo, durante ese mismo año una serie de artículos y noticias comenzaron a evidenciar inequívocos signos de un agotamiento, e incluso de un cierto fastidio, hacia los filmes de esta temática. En enero de 1928, el diario *La Nación* publicó un editorial en el que se exhortaba a las autoridades a ejercer un control respecto a esta clase de espectáculos que «comenzó medrosamente, pero que ante la impunidad está en vías de convertirse en amenaza positiva» (*La Nación*, 9 de enero de 1928). En apoyo a estas ideas, y con el título «Lo previsto», la revista *Excelsior* publicó ese mismo año una extensa nota en la que se quejaba de «ciertos cinematografistas profanadores de pantalla con interés de lucro en nombre de las películas pseudo-científicas, con vistas al industrialismo grosero, al vil metal con films a base de trucos y añagazas que ningún contacto tienen con los altos estudios profesionales de la Medicina, de la Cirugía, ni de la técnica anatómica» (*Excelsior*, 722, 12 de enero de 1928, p. 9). El cronista de *Excelsior* recuerda con admiración los trabajos de Doyen a principios de siglo, y anima a exhibidores y distribuidores a poner freno a la profusión de «imitadores, plagiarios, negociantes que hallan su fuente de recursos en artificiosas visiones preparadas con el afán puramente comercial, sin control científico alguno». A la vez, varios filmes científicos y de vulgarización científica de la época comenzaron a separarse de este cine quirúrgico y de su apelación a lo morboso. Por ejemplo, la película *La higiene en el matrimonio* (Luis Moglia Barth, 1928) declaraba en sus avisos «no contener operaciones» (*La Película*, 602, 5 de abril de 1928, p. 26), dando cuenta de un novedoso rechazo del público respecto de esta temática. En el mismo sentido, la cinta norteamericana de carácter higienista *Lo que las hijas ocultan a sus padres* (New York Film, 1928), realizada con la colaboración del Dr. Juan Bandt, aseguraba no ser «un film científico de esos que están llenos de escabrosidades, sino un film de carácter social, altamente moralizador y que puede ser visto por todos los públicos» (*Excelsior*, 758, 20 de septiembre de 1928, p. 37).

Conclusiones

Como sostiene José Van Dijk, los filmes quirúrgicos

[...] sirvieron por lo menos a cuatro diferentes objetivos. En primer lugar, fueron utilizados como herramienta para entrenar a los especialistas. En el caso de cirugías raras, sobre todo, el cine probó ser un valioso medio para familiarizar a los futuros profesionales con los detalles más sutiles de intervenciones quirúrgicas específicas. En segundo lugar, funcionaron como un mecanismo de verificación. Al filmar antes, durante y después de la operación, se podía exponer visualmente los resultados a aquellos que estuvieron ausentes. En tercer lugar, sirvieron para informar o entretener a audiencias no especializadas. Por último, tuvieron una función promocional; ya que fueron producidos para popularizar la pericia o tecnología médica e impresionar a los espectadores con ejemplos extraordinarios de destreza quirúrgica (2002, 542).

Como vimos, estos objetivos convivieron y se mezclaron en gran parte de la producción del período, volviendo a estos filmes parte del mundo médico tanto como del entretenimiento popular de la época, productos híbridos ubicados entre el espectáculo y la ciencia. En el contexto latinoamericano, que atravesaba en ese periodo por un tardío pero acelerado proceso de modernización, esta hibridación fue clave para introducir a una población ampliada y crecientemente heterogénea en el universo simbólico de la práctica científica. Así, ciencia y espectáculo funcionaron como dos polos complementarios que se retroalimentaron para atraer a un nuevo espectador de masas, tan ávido de conocimiento como de experiencias sensacionalistas.

Bibliografía

- ARCE, JOSÉ (1933). *Historia de la cirugía argentina*. Buenos Aires: Amorrortu.
- BAPTISTA, TIAGO (2005). «'Il faut voir le maître': A Recent Restoration of Surgical Films by E. L. Doyen (1859-1916)». *Journal of Film Preservation*, 70: 42-50.
- BOSCH ARANA, GUILLERMO (1920). *Las amputaciones cineplásticas*. Buenos Aires: La semana médica.
- CARLÁN, DECIO (1903). «Boletín de la semana». *El Siglo Médico*, 3 de mayo, 277-281.
- CURTIS, SCOTT (2012). «Dissecting the Medical Training Film», en Marta Braun et al. *Beyond the Screen: Institutions, Networks and Publics of Early Cinema*. New Barnet: John Libbey & Co. Ltd., 161-167.

- GAYCKEN, OLIVER (2008). «Reseña de Lefebvre, Thierry. *La Chair et le celluloïd: le cinéma chirurgical du docteur Doyen*». *Medical History*, 52: 155-156.
- GUNNING, TOM (1994). «An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In) Credulous Spectator», en Linda Williams (ed.), *Viewing positions: ways of seeing films*. New Brunswick: Rutgers University Press, 114-133.
- LANGSTON, LACEY (2010). «The fear within: early scientific film and its influence on the horror genre». Tesis para optar al grado de Master of Arts in Liberal Arts and Sciences, San Diego State University. Inédita.
- OSTHERR, KIRSTEN (2002). «Contagion and the boundaries of the visible: The cinema of world health». *Camera Obscura*, 17(2): 1-39.
- REGO BARRY, REBECCA (2015). «Inside the Operating Theater: Early Surgery as Spectacle», *Jstor Daily*, 9 de diciembre. En <<https://daily.jstor.org/inside-the-operating-theater-surgery-as-spectacle/>>. [Consulta: 03/03/2019]
- TORRELO, GEORGINA (2006). «Con el demonio en el cuerpo: La mujer en el cine mudo italiano (1913-1920)». *Secuencias*, 23: 7-19.
- URBAN, CHARLES (1907). *The Cinematograph in Science, Education and Matters of State*. Londres: Charles Urban Trading Co. En <http://www.charlesurban.com/documents_cinematograph.html>. [Consulta: 03/03/2019]
- VAN DIJCK, JOSÉ (2002). «Medical documentary: conjoined twins as a mediated spectacle». *Media Culture Society*, 24: 537-556.

Documentales chilenos silentes: experimentación técnica y desarrollo del oficio (1897-1932)¹

XIMENA VERGARA², UNIVERSIDAD DIEGO PORTALES

ANTONIA KREBS³, UNIVERSIDAD DE CHILE

MARCELO MORALES⁴, CINETECA NACIONAL DE CHILE

MÓNICA VILLARROEL⁵, CINETECA NACIONAL DE CHILE

Resumen

Este texto da cuenta de algunos de los resultados de una investigación que buscó reconstruir la filmografía de carácter documental del periodo chileno silente (1897-1932). Se plantea, por una parte, que en esta área se realizaron experimentaciones tecnológicas que incluyeron avances en la búsqueda del cine sonoro. En segundo lugar, se señala que directores emblemáticos asociados a la ficción –como José Bohr, Pedro Sienna y Carlos Borcosque– aprendieron y perfeccionaron su oficio en el terreno documental, al mismo tiempo que enriquecieron

-
- 1 Este trabajo es resultado de la investigación «Registros y usos documentales, 1895-1933», financiada por el Fondo Audiovisual, convocatoria 2017, Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Participaron Ximena Vergara, como responsable, y Antonia Krebs, Marcelo Morales y Mónica Villarroel, como coinvestigadores. El estudio levantó la filmografía chilena silente de no ficción, mayoritariamente a partir de una pesquisa hemerográfica realizada en la Biblioteca Nacional de Chile en la que colaboraron Alejandro Biron, Daniela Bussenius, José Durán, Mateo Espinoza, Úrsula Fairlie, Milena Gallardo, Carla Morales, Mery Joyselyn Navia, Rosario Ríos, Nelson Segura y Silvina Sosa.
 - 2 Doctora en Literatura por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Académica de las universidades Diego Portales y Finis Terrae. Es coeditora del libro *Suban el volumen. 13 ensayos sobre cine y rock* (2016).
 - 3 Periodista y candidata a Magíster de Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Chile.
 - 4 Periodista y candidato a Magíster en Teoría del Cine Latinoamericano por la Universidad de Buenos Aires. Es uno de los creadores del sitio Cinechile.cl. Enciclopedia del cine chileno.
 - 5 Directora de la Cinoteca Nacional de Chile. Doctora en Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Chile. Autora de *Poder, nación y exclusión en el cine temprano. Chile-Brasil (1896-1933)* (2017), *Señales contra el olvido. Cine chileno recuperado* (2012) y *La voz de los cineastas: cine e identidad chilena en el umbral del milenio* (2005).

su trayectoria con importantes filmes de no ficción. Se finaliza con la hipótesis de que la producción fílmica documental incorpora de forma relevante a las regiones en la historia del cine chileno.

Palabras clave: cine silente, filmografía chilena, directores chilenos

Introducción

Al iniciar el siglo XX, el 10 de agosto de 1900, un periódico anunciaba que el cinematógrafo exhibiría, entre otras vistas, *Las carreras de caballos en Viña del Mar*, *Un viaje en ferrocarril* y «otras no menos interesantes» (*El Ferrocarril*, Santiago, 10 de agosto de 1900, p. 3). De esas «otras» poco se sabía, y aparecía como recurrente el desafío de establecer el *corpus* de lo efectivamente filmado en Chile durante el periodo silente, considerándose también que escasos materiales han sobrevivido⁶. Así, esta investigación buscó reconstruir –mayoritariamente a través de avisos de periódicos–, una filmografía de carácter documental ya esbozada, que se configura como complemento a la de ficción⁷, y que

6 En el área de la ficción, este trabajo fue realizado por Eliana Jara y publicado en el libro *Cine mudo chileno* (1994); más tarde actualizado por la misma autora en el artículo «Una breve mirada al cine mudo chileno con sus aciertos y descritos» (2010). En el texto «Bibliografía sobre precine y cine silente latinoamericano» (2017), editado por Andrea Cuarterolo y Rielle Navitski, se encuentra un exhaustivo recuento de publicaciones realizadas en el área. El caso chileno fue sistematizado por Mónica Villarroel.

7 En el caso del documental, un referente fundamental fue el libro *Itinerario del cine documental chileno 1900-1990* (2006), de Alicia Vega, en el cual se reseñan, a través de fichas filmográficas, 40 materiales. Otro trabajo relevante en esta área fue *Los primeros pasos del documental en Chile (1986-1931)*. Seminario de Título de alumnos del Instituto profesional ARCOS (2001).

arroja a su término más de 450 filmes⁸. De ellos, se pueden visionar 62 títulos, tanto en Chile como en el exterior⁹.

Si, por un lado, la filmografía se amplía, por otro lado la lectura de los archivos permite detectar cómo este formato cinematográfico es variado, de producción intermitente, y logra aglutinar vistas (registros iniciales de un solo plano, sin narrativa), actualidades (filmes con componente informativo), documentales por encargo de entidades privadas o gubernamentales, documentales temáticos y actualidades extraordinarias (números especiales de noticieros cinematográficos referidos a un tema específico).

Por otra parte, y ya a nivel conclusivo, la lectura de los materiales arroja dos ideas nucleares: por un lado, durante su desarrollo desde fines del siglo XIX hasta inicios de la década del treinta, las prácticas documentales adquirieron distintas funciones. En este caso, se presentan con fuerza conceptos como construcción de imagen país, ideología y propaganda, y responden a preguntas utilitarias: ¿para qué se usaron las imágenes documentales? y ¿quién las utilizó? Si bien se trata de un núcleo amplio, que traspasa décadas y reúne materiales de índole muy distinta, a nivel de síntesis puede señalarse que las filmaciones de carácter documental se utilizaron para educar, propagar ideas, informar y, en menor medida, para contra-informar.

8 Dada la variedad filmica del periodo, para la construcción del catastro aquí referido se consideraron filmes de fabricación nacional realizados en territorio chileno; películas vinculadas a Chile que fueron filmadas en el extranjero (a cargo de productoras extranjeras, no identificadas, o nacionales); películas realizadas en Chile por extranjeros; actualidades nacionales presentadas en noticieros extranjeros; y también, «actualidades extraordinarias», que eran películas autónomas de temáticas específicas presentadas ya sea junto a los noticieros (1927-1931) o bien reemplazándolos. En cuanto al volumen de registros, se detectaron 427 filmes, que se complementan con 32 vistas realizadas por el argentino Eugenio Py en Chile, entre 1902 y 1903. Para fines de conteo, y como forma de dimensionar la producción de carácter documental del periodo, este universo de 459 filmes identificados con un título particular puede complementarse con los sumarios de los noticieros cinematográficos (1927-1931) pertenecientes a *Actualidades El Mercurio*, *Actualidades La Nación* y *Actualidades Diario Ilustrado*.

9 Se conservan 40 títulos en la Cineteca Nacional de Chile (algunos metrajes completos y otros fragmentados). En la Cineteca de la Universidad de Chile se conservan 10; en la Fundación de Imágenes en movimiento hay un título, y otros 11 han sido detectados en acervos internacionales.

Este eje de análisis, que requiere de una revisión exhaustiva por medio de ejemplos que serán desarrollados en otra ocasión, se verá complementado con un segundo núcleo conclusivo: la filmografía documental temprana, en el marco de la historia del cine chileno, puede reconocerse como un espacio en que se experimentó con la tecnología y como un lugar en el que directores emblemáticos asociados a la ficción aprendieron y perfeccionaron un oficio, al mismo tiempo que enriquecieron su trayectoria con importantes filmes de no ficción. En el rubro documental también puede detectarse el origen temprano de manifestaciones audiovisuales tan comunes hoy en día como la publicidad o el documental institucional.

En esta misma línea, este trabajo permite sumar nuevos nombres al cine chileno, tanto nacionales como extranjeros, considerando que en la época más temprana los cineastas transitaban por distintos países de Sudamérica. De hecho, gracias al catastro, se ha podido seguir la ruta de pioneros por ciudades de Chile, registrando y exhibiendo sus trabajos, como es el caso del argentino Eugenio Py. Se suman, también, nombres de casas productoras de llamativa productividad en años tan tempranos como 1902 (la Empresa Pont y Trías estrenó 20 vistas solo en ese año), o 1903 (la Empresa Centenera y Ca. exhibió 25 vistas). Ya para la segunda década del siglo XX aparecen con fuerza las producciones de la Compañía Cinematográfica Ítalo Chilena y la Compañía Cinematográfica del Pacífico, que totalizan 19 y 42 estrenos identificados, respectivamente, entre 1909 y 1913. Además, aparecen largometrajes que pueden considerarse como hitos dentro del desarrollo del cine en Chile, como la temprana realización *La industria del salitre* (1915), de Francisco Caamaño, y la publicitada *Músculo y cerebro* (1924), de Carlos Borcosque.

Finalmente, la fundamental presencia del cine fuera de la capital chilena (tanto como espacio de exhibición como de producción), contribuye a descentralizar la historia de la cinematografía nacional, ampliándola más allá de lo que ya se podía detectar a través del cine de ficción. En lo que sigue, se abordarán subtemas vinculados al segundo nivel conclusivo. En primer lugar, se desarrolla la idea del documental como un espacio de experimentación tecnológica que

se vincula a los orígenes del cine sonoro chileno, para luego revisar casos de directores que pasaron por el documental. En segundo lugar, se da cuenta de algunas cifras y casos que permiten poner en relieve a las regiones en la historia del cine chileno temprano. El texto finaliza con una pregunta por las posibilidades de comprender una cinematografía de carácter nacional desde su vínculo con otros países.

Experimentación tecnológica y dominio de una práctica

A dos años de la invención del cinematógrafo en Francia (1895) y a un año de las primeras exhibiciones en el Teatro Unión Central de Santiago¹⁰ (1896), apareció en los diarios iquiqueños el nombre del pionero chileno Luis Oddó, quien había logrado descifrar «el procedimiento para desarrollar e imprimir estas largas bandas de celuloide sensible» (*El Tarapacá*, 1 de junio de 1897, p. 3). Con certeza, Oddó estrenó en público cuatro películas locales, y llama la atención la diferencia que se percibe entre dos de ellas: *Llegada de un tren de pasajeros del interior a Iquique*, y *Una cueca en Cavancha*. La primera, con dos años de desfase, replicó el inaugural filme de los hermanos Lumière. La segunda, en cambio, tuvo como centro un baile tradicional: «La cueca, la muy popular cueca, se ofrece a los ojos de los espectadores admirablemente bailada por una entusiasta pareja» (*El Nacional*, Iquique, 30 de mayo de 1897, p. 3). El cine chileno, iniciado con una tensión –por un lado, una aspiración a lo moderno y, por otro lado, aludiendo a la tradición¹¹– encontró, por tanto, su origen en una práctica documental.

La información sobre este origen, corroborada por Eliana Jara (2010), es fundamental para comprender esta práctica fílmica como un espacio de novedades y de búsqueda. De esta forma, si Oddó en 1897 «descifraba un procedimiento», en años posteriores se siguió experimentando con la tecnología, y pueden detectarse episodios en los que se buscó, por ejemplo, la rapidez en el revelado: tempranamente,

10 Diario *El Porvenir* de Santiago, 26 de agosto de 1896.

11 Sobre la temática de la modernidad y el cine de no ficción silente nacional, ver Villarroel (2017) y Corro (2016).

en 1902, *Ejercicio general de bomberos en la Alameda* se estrenó a solo cinco días de la filmación, lo que constituye un hito para la época. Otro tanto ocurrió con *Paseo en el Cerro Santa Lucía*, de 1904. Ya para 1910, las productoras fueron perfeccionando sus técnicas de revelado, e incluso estrenaron películas a un día de haberlas filmado, como ocurrió con *Las solemnes honras fúnebres en la Catedral de Santiago en honor de S. E. don Pedro Montt*.

Esta ansiada celeridad se acentuó a fines de la década del veinte, cuando las casas productoras encargadas de los noticieros cinematográficos compitieron por la rapidez del estreno, de acuerdo a un impulso casi obsesivo por la instantaneidad en la entrega de la información, lo cual, en el caso del cine, implica eficacia a nivel técnico. Este deseo, que se homologa a los intereses de la prensa escrita –de los cuales dependen los noticieros (Vergara y Krebs 2017)– se hizo visible, por ejemplo, cuando en marzo de 1930 *Actualidades La Nación* publicó un recuadro en el que se jactaba de que la productora a cargo, Andes Film, estrenó el filme *Los marinos peruanos en Chile* el mismo día del hecho histórico. Agregaron, además, que en la repetición –entonces llamada «reprise»– se agregaron hechos también filmados durante el día; se especifica la duración del filme y el número de escenas, lo que da cuenta de dominio a nivel técnico.

La competencia a la que Andes Film implícitamente atacaba era Page Bros. Films, y aquí, en el marco de esta disputa entre dos de las casas productoras más representativas de la época, es cuando puede advertirse una pugna de mayor envergadura: por quién habría logrado dominar la tecnología sonora. De esta forma, a la aseveración de que el largometraje de ficción *Norte y sur* (1934), de Jorge «Coke» Délano, corresponde a la primera película sonora nacional, se agrega un inédito prelude: en el terreno documental se experimentó con la técnica sonora cuatro años antes. La película *Melodías nocturnas*, estrenada en 1930 por Page Bros. Films, es decidora sobre todo por evidenciar, a través de la prensa, la idea de experimento:

Melodías nocturnas fue filmada y sincronizada solo por vías de ensayo. Se trató de un experimento de tantos de investigación: más bien dicho,

para ver cómo se hacen las películas sonoras. Y ese ensayo dio buenos resultados: la filmación y sincronización resultó casi perfecta. No se trata de una película de argumentos: registra, como su nombre lo indica, las melodías nocturnas (*El Mercurio*, Santiago, 30 de marzo de 1930, p. 43).

Más adelante, en enero de 1931, Page Bros. Films volvió, con más seguridad, a presentar el filme *La gran carrera automovilística Circuito El Mercurio* como «sonora», iniciándose esta vez una pugna con la antes mencionada Andes Film. Esta última desacreditó a la competencia, estableciendo que *Actualidad sonora Andestone* era la primera película chilena estrictamente sonora desde el punto de vista técnico. Más allá de los detalles, un aspecto que destaca de la cinta que Andes Film presentó como «realmente sonora» a la prensa y a empresarios teatrales, es la aparición explícita de un nombre fundamental del cine chileno: el del joven realizador Emilio Taulis, quien además fue «dirigente gremial de los cinematografistas, director de fotografía, camarógrafo, productor y laboratorista del cine chileno, tanto mudo como sonoro» (Jara 2011).

El caso de Taulis es decidor: por un lado, da cuenta del carácter multifacético que tuvieron importantes protagonistas del cine chileno y, por otro, muestra cómo desarrolló parte de su oficio en el trabajo documental. De esta forma, a ciertos nombres emblemáticos asociados a la no ficción chilena, como Gustavo Bussenius o Salvador Giambastiani, se suman otros como los de Pedro Sienna, José Bohr o Carlos Borcosque, quienes de alguna forma practicaron o descubrieron el oficio en el área de la no ficción.

El joven José Bohr, por ejemplo, mucho antes de su estrellato en México y Estados Unidos, participó en las filmaciones de *Actualidades de Punta Arenas*, realizadas a fines de la década del diez; en *El desarrollo de un pueblo* (1920), *La embajada al Brasil* (1921), y *En la pampa* (1921). Este último documental resulta especialmente interesante, ya que, al registrar una gira al norte del entonces ministro del Interior Pedro Aguirre Cerda, presentó un pasado filmico alineado con figuras del poder que poco tiene que ver con las películas que lo hicieron reconocido, como *La dama de las camelias* (1947) o *El gran circo Chamorro* (1955).

En esta misma línea, Sienna, el emblemático director y protagonista de *El húsar de la muerte* (1925), dirigió *El empuje de una raza*, propaganda explícita contra Perú, en el marco de una larga disputa territorial que el cine se encargó de registrar en diversos momentos.¹² En ambos casos, se evidencia tanto una práctica cinematográfica por medio del documental como una mediación ideológica, que permiten observar a estas figuras fundamentales del cine chileno desde otras aristas.

Finalmente, en el caso de Carlos Borcosque, cineasta que en las décadas de los treinta y cuarenta se convertiría en un respetado director de melodramas en Argentina, y que antes –en los años veinte– había dirigido cinco largometrajes de ficción en Chile, resulta valioso apreciar la intensidad que le imprimió al trabajo documental desde una perspectiva más comercial. Por ejemplo, a través de una de sus empresas cinematográficas, Estudios Borcosque, anotó más de diez realizaciones, la mayoría enfocadas en sucesos deportivos, en un momento en el que disciplinas como el boxeo, el fútbol y el automovilismo alcanzaban una recepción masiva, transformándose en un fenómeno mediático. Borcosque supo leer muy bien este proceso y lo llevó al cine, imprimiéndole una carga identitaria que buscaba generar cercanía con el público local. El mejor ejemplo de

12 *El empuje de una raza* es el primer filme nacional del que se tiene registro, referido a la cuestión de Tacna y Arica, conflicto limítrofe entre Chile y Perú que se arrastraba desde fines del siglo XIX. El tratado de Ancón, firmado en 1883, señalaba que transcurridos diez años desde que Tacna y Arica pasaran a dominio chileno, se llevaría a cabo un plebiscito con votación popular, mediante el cual se decidiría si dichas ciudades continuarían siendo de soberanía chilena o si volverían a ser parte del territorio peruano. Ya avanzado el conflicto, y luego de negociaciones con arbitraje estadounidense, se produjo *El empuje de una raza*, película de propaganda ampliamente publicitada durante su realización y su estreno. Se trató de un documental de tono nacionalista, cuyo objetivo fue rebatir la propaganda en contra de Chile mediante el exaltamiento de las bellezas naturales y el trabajo industrial del país, para que esta imagen circulara en el extranjero. El argumento se iniciaba con la visita de un periodista norteamericano que llegaba a Chile para informar a Estados Unidos y a Europa de la situación del país, y con ese cometido realizaba un recorrido a lo largo del territorio. Cabe señalar que el plebiscito de Tacna y Arica fue un suceso fílmico que apareció en distintos momentos de la década del veinte, destacando *Tacna y Arica* (1924), de Renée Oro, y *El momento internacional*, de 1926. Finalmente, *El empuje de una raza* fue de los pocos filmes en que se identifican productor (Aníbal Jara), guionista (Víctor Domingo Silva) y director de fotografía (Francisco Mayrofer).

esto es *Músculo y cerebro* (1924), largometraje donde registra a los deportistas chilenos más destacados en ese momento, configurando además un discurso en torno a la «raza chilena» y el impulso que esta alcanzaría gracias al desarrollo deportivo. Además de las realizaciones ya mencionadas, por medio de su otra productora –Heraldo Films– Borcosque estuvo a cargo de *Actualidades El Mercurio* entre 1927 y 1929, lo que engrosa considerablemente el número de producciones de tipo documental en las que participó, convirtiéndose en uno de los cineastas más prolíficos del periodo silente chileno.

Presencia de las regiones

Como se ha visto, la revisión y catalogación de más de 450 registros documentales del periodo silente chileno permite establecer rasgos generales de una filmografía que, dado que se encontraba incompleta, solo nos autorizaba a suponer ciertos rasgos comunes a la producción silente. Un hallazgo relevante en torno a este *corpus* tiene que ver con su localización, lo que incluye tanto los lugares donde se producía cine en Chile, como los recorridos que algunas compañías cinematográficas hicieron por el territorio nacional.

Llama la atención que una parte importante de las producciones estrenadas durante los primeros años del cine chileno se hayan situado fuera de Santiago, dado el centralismo que caracterizó la producción de cine nacional durante el siglo XX. A modo de recuento –aunque las cifras siguen teniendo algunos vacíos, ya que en muchas no es posible identificar el lugar de rodaje– de un total de 367 filmes que transcurrían dentro de Chile, y cuyas locaciones se explicitaron de forma directa, 186 se situaron exclusivamente en Santiago, seguido por Valparaíso y Viña del Mar, zona que concentró 48 estrenos. Ahora, si se piensa en el rol que ocupan las regiones en los inicios del cine, este no deja de ser llamativo: Antofagasta y Magallanes tuvieron 27 y 14 estrenos, respectivamente, y ciudades como Talca, Iquique, Valdivia, Temuco o La Serena también contaron con producciones propias para el periodo que comprende 1897-1932.

De hecho, los primeros registros de cine nacional se situaron fuera de la capital, en el norte de Chile, específicamente en la ciudad costera de Iquique, un puerto importante hacia fines del siglo XIX, dada la prolífica actividad minera de la zona. Con certeza, fueron cuatro los filmes exhibidos en público por el pionero Luis Oddó y que constituyen las primeras vistas producidas en Chile, como ya se mencionó.

Y el norte del país seguirá siendo un punto relevante de producción durante la primera década del siglo XX. Específicamente, Antofagasta (otro punto económicamente importante para Chile, gracias a la explotación del salitre) agrupó a partir de 1903 distintos pasos de compañías filmicas, no solo de emprendedores locales, sino también de extranjeros. Es el caso de la Empresa Pont y Trías, cuyos dueños, los españoles Pijoan Trías y Juan José Pont, llegaron en 1902 al país y exhibieron precursores filmes en Valparaíso y Santiago sobre sucesos ocurridos en ambas ciudades. Por Antofagasta pasaron en 1903, exhibiendo varias vistas internacionales y también dos filmadas en aquella ciudad: *Inauguración del templo de la Inmaculada Virgen María* e *Incendio del buque Nesaia en el Coloso*. Su presencia da cuenta de un recorrido que continuaría hacia Bolivia y Perú, según dan cuenta los diarios locales.

También destacable es la actividad en el norte de dos empresarios, al parecer, locales. Primero, la de Alberto García Maldonado, quien en 1910 estrenó diez filmes rodados en Antofagasta en el mes de noviembre bajo el sello de Compañía Cinematográfica del Centenario, la cual también operó en 1911. Y en 1914 emerge la figura de Francisco Caamaño, que realizó y exhibió cuatro filmes en el Teatro Variedades de la ciudad y que llegó a Santiago a exhibir una película relevante para la historia del cine en Chile: *La industria del salitre*. Su estreno fue el 15 de junio de 1915, en el teatro capitalino Setiembre, y se presentó como un largometraje que describía las faenas de extracción y refinamiento del mineral, y que habría sido enviada a la Exposición Universal de San Francisco, en Estados Unidos. Si es efectivo lo que señaló la prensa de la época respecto a la duración del filme (2.000 metros, es decir, una hora y media, aproximadamente) —y tomando en

cuenta la extensión de los intertítulos del filme, que se transcribieron íntegramente en la edición de *El Mercurio* de Antofagasta del 11 de julio de ese año— estaríamos muy probablemente ante el primer largometraje de producción nacional.

En el otro extremo del país, Punta Arenas emergió a fines de 1919 como otro foco de producción alejado de los centros más importantes de producción y exhibición (Santiago y Valparaíso). En este caso, los entusiastas jóvenes José Bohr y Antonio Radonich realizaron tempranamente un filme documental llamado *Punta Arenas y su comercio* (1919), además de cuatro actualidades. Estas últimas—producciones donde registraban distintas actividades, como desfiles, desastres naturales, lugares importantes de la zona, entre otros—implicaban un nivel de producción no menor¹³. Estos registros, denominados *Actualidades de Punta Arenas*, se estrenaron hasta 1922, completando trece ediciones (aunque Bohr no participó en todas). Su existencia asegura la presencia de actividad cinematográfica en el sur del país, donde también aparecieron otros nombres, como el de los valdivianos Arnulfo Valck y Bruno Valck, hijos de inmigrantes de la zona, quienes se dedicaron también en la década del veinte a la actividad cinematográfica. Su película más destacada fue *El sur de Chile* (1921), un compilado de paisajes y sucesos, como el terremoto de Villarrica y la caza de ballenas. Este último filme, según se señala en la prensa, fue encargado por una firma ballenera de Estados Unidos que pretendía desarrollar la industria pesquera en el sur de Chile.

La Suiza Sudamericana (1926), película descriptiva y de propaganda turística del sur de Chile, es un interesante ejemplo posterior. Contenía filmaciones de los ríos y puertos de Valdivia, del volcán Osorno, del lago Todos los Santos, además de algunos parajes de Argentina, entre otros. El largometraje estuvo a cargo de la Imperio Film de Puerto Montt y demandó siete meses de trabajo, dando cuenta de una detallada labor de registro de las zonas más conocidas del sur de Chile, así como también de lugares más recónditos, como Peulla, Laguna Fría o Puerto Blest. Películas de este tipo fueron comunes en este periodo

¹³ Fragmentos de estos filmes son conservados por la Cineteca Nacional de Chile, donde se puede observar la apreciable calidad de los registros.

del cine y se relacionan con afanes de representación de lo nacional asociado a la belleza de paisajes intocados y de naturaleza exuberante. En esta filmación en particular se comparó el sur de Chile con Suiza, lo que habla de otro rasgo común al cine de la época: la mirada hacia Europa como referente y modelo a seguir para alcanzar el progreso.

Un cine temprano disperso

La mirada a una filmografía de carácter documental desde el foco de la historia del cine chileno permite, como se ha visto, captar distintos ejes. Se presenta una evolución tecnológica que pasa por el descubrimiento de la técnica cinematográfica, en 1897, por tempranos y continuos avances en el procedimiento de revelado y por la experimentación con el sonido. Además, se detecta que figuras fundamentales como Carlos Borcosque, José Bohr y Pedro Sienna se entrenaron en el terreno documental; y también las cifras revelan una presencia importante de las regiones. Si la mirada puesta en lo nacional permite detectar estos focos, la mirada hacia lo internacional abrirá otras rutas a partir de la pregunta: ¿cómo se sitúa la cinematografía temprana en relación a otros países?

Este eje, situado en la época temprana chilena, arroja casos destacados que permiten poner en tensión la idea estricta de lo nacional. Ejemplos de ello son el paso por Chile de los españoles Pont y Trías en 1902 y 1903; las filmaciones en 1902 y 1903 de ceremonias tanto chilenas como argentinas por parte de Empresa Centenera y Ca (de origen aún desconocido); las 32 vistas que el pionero del cine argentino Eugenio Py realizó en su paso por Chile; o los filmes que una excepcional mujer, la argentina Renée Oro, realizó en Chile en los años veinte.

Si bien los últimos dos casos –los de Py y de Oro– permiten bajar la hipótesis de la existencia de una cinematografía binacional, lo que interesa destacar aquí es que la fuente de las cintas de Py se encuentra en el *Catálogo Lepage* N°130, de junio de 1904, de procedencia argentina. Esto permite señalar, finalmente, que para la construcción de una filmografía temprana se necesita no solo de

archivos nacionales, sino también de fuentes extranjeras, donde se encuentran depositadas imágenes sobre Chile que formaron parte de noticiarios o realizaciones internacionales, como las exhibidas por las compañías Pathé y Gaumont, y que tenían una distribución mundial. Son imágenes que posiblemente fueron tomadas por operadores chilenos, que se exhibieron como filmes nacionales, y que posteriormente fueron adquiridos por estos distribuidores internacionales. Esto último da cuenta de un tránsito de registros que forman parte de otra arista a considerar para futuros análisis y pesquisas, y que resulta fundamental para entender el desarrollo del cine en Chile durante el periodo silente. Es por esto que la historia de la filmografía temprana siempre irá mutando, aumentando y corrigiéndose.

Bibliografía

- BOHR, JOSÉ (1987). *Desde el balcón de mi vida*. Buenos Aires: Sudamericana-Planeta.
- CORRO, PABLO (2016). «La modernidad despoblada en el cine documental chileno: 1903-1933». *Universum*, 31: 67-80.
- CUARTEROLO, ANDREA y RIELLE NAVITSKI (eds.) (2017). «Bibliografía sobre precine y cine silente latinoamericano». *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, 3: 248-415.
- JARA, ELIANA (2010). «Una breve mirada al cine mudo chileno con sus aciertos y descritos». *Taller de Letras*, 46: 175-191.
- _____. (2011). «Emilio Taulis». *Diccionario del Cine Iberoamericano*. Reproducido en <http://cinechile.cl/persona/emilio-taulis/> [Consulta: 20/02/2019]
- MORALES, MARCELO (2012). «Luis Oddó: la primera luz del cine chileno». *Cinechile. Enciclopedia del cine chileno*. <<http://cinechile.cl/criticas-y-estudios/luis-oddo-la-primera-luz-del-cine-chileno/>> [Consulta: 20/02/2019].
- VEGA, ALICIA (2006). *Itinerario del cine documental chileno, 1900-1990*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.
- VERGARA, XIMENA y ANTONIA KREBS (2016). «Prolongaciones de la prensa moderna. Difusión masiva e inmediatez en los noticieros cinematográficos chilenos (1927-1931)», en Mónica Villarroel (coord.), *Memorias y representaciones en el cine chileno y latinoamericano*. Santiago de Chile: Lom ediciones / Centro Cultural La Moneda, Cineteca Nacional de Chile. 245-255.
- VERGARA, XIMENA; ANTONIA KREBS, MARCELO MORALES y MÓNICA VILLARROEL (2017). «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*, 3: 137-151.

VILLARROEL, MÓNICA (2017). *Poder, nación y exclusión en el cine temprano. Chile-Brasil (1896-1933)*. Santiago de Chile: Lom ediciones.

Periódicos revisados

El Comercio, Antofagasta: 1905

El Ferrocarril, Santiago: 1897, 1900, 1910

El Diario Austral, Temuco: 1918

El Diario Ilustrado, Santiago: 1902, 1903, 1907, 1910, 1911, 1920, 1922, 1928-1930

El Heraldo, Valparaíso: 1902

El Industrial, Antofagasta: 1903, 1905, 1908, 1910, 1911, 1914

El Magallanes, Punta Arenas: 1919-1922, 1928

El Mercurio, Antofagasta: 1910, 1911, 1914, 1915

El Mercurio, Santiago: 1902, 1903, 1907, 1909-1918, 1920-1932

El Mercurio, Valparaíso: 1902, 1903, 1911-1914, 1917, 1918

El Nacional, Iquique: 1897

El Tarapacá, Iquique: 1897, 1908

La Lei, Santiago: 1900

La Nación, Santiago: 1919-1931

La Patria, Iquique: 1897

La Unión, Santiago: 1910

La Unión, Valparaíso: 1902, 1926

Las Últimas Noticias, Santiago: 1903, 1907, 1910, 1911, 1921

Otras fuentes escritas revisadas

Catálogo Lepage N°130, Argentina, junio de 1904

Revista *La Semana Cinematográfica*, Santiago: 1919, 1920

Revista *Los Sports*, Santiago: 1924

Revista *Sucesos*, Valparaíso: 1902-1905, 1909-1912

Revista *Zig-Zag*, Santiago: 1910, 1921

Fuentes digitales revisadas

Biblioteca Nacional, <www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl>

Cinechile.cl. Enciclopedia del cine chileno, <www.cinechile.cl>

Cineteca Nacional de Chile, <www.cinetecanacional.cl>

Cineteca Virtual Universidad de Chile, <www.cinetecavirtual.cl>

Colección British Pathé, <www.britishpathe.com>

Colección Gaumont Pathé, <<http://www.gaumontpathearchives.com>>

Cultura Digital UDP, <www.culturadigital.udp.cl>

Memoria Chilena, <www.memoriachilena.cl>

Los chicos solo quieren divertirse. Gestualidades desmesuradas en la cinematografía *amateur* uruguaya (1920-1930)

GEORGINA TORELLO¹

UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA - URUGUAY

Resumen

A mediados de 1920, gracias a una mayor accesibilidad a cámaras y acetato, se incrementó la producción de películas caseras y *amateur* en Uruguay y con ello la preservación de la tranquila cotidianidad hogareña. El álbum de familia en movimiento fue el género predominante, pero no el único. Partiendo de cuatro películas producidas entre los años veinte y treinta, este artículo se ocupa del registro de una práctica común en la época (la fiesta/reunión exclusivamente de hombres en casas o ranchos de las afueras de Montevideo), donde la postura familiar y codificada de las películas caseras dejaba paso a la euforia y la desmesura masculina. El texto analiza en qué medida las películas son simple documento de esa práctica, y a la vez, cuidadosa construcción para las cámaras de la misma.

Palabras clave: películas caseras, travestismo, gestualidad desmesurada

A juzgar por las crónicas, los años veinte del siglo pasado en Uruguay tuvieron toda la diversión (y algo del desenfreno) que uno podría imaginarse. La nueva cultura del ocio había ampliado los recreos: a los paseos en los parques, el teatro, la zarzuela, la ópera, las reuniones y las beneficencias, se agregaron las funciones de cine,

¹ Doctora por la Universidad de Pennsylvania (EE.UU.) y profesora en el Departamento de Letras Modernas, Universidad de la República (Uruguay). Codirige, junto a Andrea Cuarterolo, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*. Es autora del libro *La conquista del espacio. Cine silente uruguayo (1915-1932)* (2018).

las reuniones en las confiterías y, si le creemos al cronista anónimo del diario socialista *Justicia*, incluso para las chicas hubo «cocaína, morfina, opio y ‘otros goces sádicos, otros placeres inconfesables’» (citado en Bouret y Remedi 2009, 317). La imagen del morfinómano, de hecho, se había popularizado ya a principios del siglo XX con la icónica figura del poeta Julio Herrera y Reissig pinchándose en su estudio, como apareció en la revista *Caras y Caretas*. El uruguayo y la uruguaya pacatos y medidos daban paso a juventudes desinhibidas y sedientas de solaz.

De aquellos recreos más o menos inocentes (y de la gestualidad más suelta que conllevaron) el cine uruguayo no refleja nada. O casi nada. La gravedad estándar de la ceremonia oficial, del funeral ilustre o la inauguración del monumento es interrumpida, a menudo, por la morisqueta, el bailecito, el saludo burlón, el coqueteo. Alguien que no resiste la tentación de romper el pacto comportamental del evento y se lanza en *performances* mínimas. Los registros documentales están llenos de esas fugas de sentido, de esos desacomodos, de risas exuberantes en medio de entierros desgarradores.²

La práctica cinematográfica, desde sus inicios, había colocado al camarógrafo y al espectador ante lo imprevisto: lo que agudamente Dai Vaughan nombra «la invasión de lo espontáneo» (Vaughan 2016, 46)³. Retomando la historia clásica de Georges Sadoul, Vaughan recuerda que lo que llamó la atención a las primeras audiencias fue la irrupción de lo inesperado en las escenas. Georges Méliès notó durante la primera proyección Lumière –el caso es paradigmático– las hojas que, tras el niño de *El desayuno del bebé*, se movían autónomas, más allá de la voluntad del camarógrafo. Esa escena cotidiana, a mitad de camino entre el registro documental y la *performance*, lidiaba con *algo* que no se podía controlar. Vaughan describe así el desacomodo:

-
- 2 El mejor ejemplo local es la filmación del sepelio de un joven periodista y político, Washington Beltrán, fallecido en 1920 en duelo con un expresidente de la República, a los 35 años. Su muerte fue sentida como tragedia nacional y la misma película es testigo de esa relevancia, pero a la vez de las imágenes que no logran contener la alegría de los presentes por estar frente a la cámara.
- 3 Las traducciones del inglés son de la autora.

[...] esa inédita invasión de lo espontáneo en las artes humanas, debe haber asumido el carácter de una amenaza no sólo para los «performers», sino para la misma idea de comunicación controlada, ordenada y obediente. Y, a la inversa, dado que en el pasado la idea de comunicación había sido inseparable de la idea de control, esta invasión debe haber parecido un retorno del mundo sobre su propio imaginario: la negación de un sistema codificado: un escape de lo representado del acto de la representación (46).

Paliativos de la «invasión de lo espontáneo» fueron con frecuencia los intertítulos que, además de informar, servían como dispositivos para controlar el sentido (o la función) de lo visual, con mensajes textuales inequívocos que moldeaban la recepción al imponer, según el caso, fervor patriótico, tristeza nacional, hermandad intercontinental. Aunque, como sabemos, la imagen de alguna manera siempre resiste. Por los registros documentales del cine oficial o profesional se cuele parte del desborde del periodo y, sin duda, las implicancias ideológicas, históricas y estéticas de esto darían para seguir el análisis por este camino.

Pero aquí interesa su reverso: la gestualidad exuberante en el cine *amateur* y casero de los años veinte y treinta. La «liberación» (o la actuación de liberación) de los cuerpos. Una práctica (la casera y *amateur*) que hasta hace relativamente poco quedaba fuera de «la historia del cine» y de la mirada académica. En Uruguay, la atención sobre este cine fue producto de la labor de un equipo de docentes de la Licenciatura en Comunicación Social de la Universidad Católica, quienes entre 1988 y 1994, y con el fin de producir un programa televisivo sobre películas familiares nacionales, procedieron a la transferencia de cerca de 100 horas de material fílmico a video, elaborando un ciclo de 18 capítulos sazonados con entrevistas a especialistas y familiares de los cineastas (Álvarez 1997, 206). El programa devolvió el cine casero de las primeras décadas al lugar que le pertenecía: a través de la televisión retornaba al hogar de los uruguayos. La importancia del proyecto radicó, además, en su proyección a futuro: la conformación de un archivo sobre cine en

formato pequeño, en la misma universidad, y en las actividades de preservación, puesta en valor e investigación que desarrolló⁴.

Otra invasión de lo espontáneo

En el Uruguay de los años veinte se popularizan, como en el resto del globo, los proyectores y filmadoras caseras y, con ellas, el registro de una cotidianidad tranquila, familiar. Aunque desde los primeros años del siglo circularon productos pensados para el manejo *amateur*⁵, no fue sino hasta la llegada de la línea Pathé-Baby, lanzada por Max Glücksmann para el Río de la Plata a principios de la década, que el cine casero se generalizó. Y lo hizo en dos modalidades: a través de la venta de aparatos y película virgen y por medio del alquiler, por catálogo, de copias de películas en 35 mm en formato reducido⁶. Una sólida campaña publicitaria en los medios de prensa proponía cámaras filmadoras que «cualquiera» podía usar para «registrar sus recuerdos en cinematografía», camino abierto antes por la fotografía (Aviso, *Actualidades. Semanario Nacional* año 1, número 16, 26 de noviembre de 1924). En general, se eligió un *target* femenino para proteger la memoria, organizar esa «vida que desfila ante nosotros» y, en última instancia «reforzar» la integración de la familia (Odin 1999, 53). Los primeros manuales de instrucciones nacionales de aquella cámara, en efecto, retratan a la mujer moderna filmando a otras mujeres en actividades recreativas o en la crianza de sus hijos⁷. E, incluso, en el aviso del «Primer Gran Concurso Nacional

4 Véase Keldjian (2015, 2018).

5 Véase Bruno (2011, 98-123), «El Cine en casa», *Semanal Film* 61, 12 de noviembre de 1921 (s/p), y M. H., «Una revolución cinematográfica», *Semanal Film* II, 62, 19 de noviembre de 1921 (s/p).

6 En el Catálogo General de Films Pathé-Baby que la empresa Max Glücksmann distribuía por esos años se ofrece, para animar las «reuniones infantiles», películas de 10, 20 y 100 metros, especificando para las primeras títulos y actores y, ofreciendo para las de 100 metros —las «Super Baby»— descripciones más pormenorizadas, con indicación de género, trama, actores e, incluso, haciendo guiños a la futura audiencia. A propósito de *El huésped indeseable*, comedia protagonizada por Stan Laurel, la descripción termina así: «No agregamos más para dejar a los espectadores la sorpresa de un desenlace desamparante», Catálogo General de Films Pathé-Baby (s/d), colección de la autora.

7 *Manual de instrucciones de la Cámara Pathé-Baby*, distribuida por Max Glücksmann, circa 1924, colección de la autora.

Cinematográfico para Aficionados» del país, luce utilizando su cámara una jovencita gozosa (Aviso, *El País*, 26 de julio de 1929, p. 6). Aunque en los hechos no es posible determinar quién empuñó la cámara, la letra y la imagen de avisos y manuales pautaron la idea de un cine hogareño de tono risueño y de temáticas variadas: vistas marinas, visitas a playas, panoramas, barcos en el agua, grupos de personas, monumentos, orillas de ríos, etc. «Géneros» que recurrirían en las filmaciones familiares en las décadas siguientes.

Los registros, sin embargo, trascendieron el ámbito familiar. Los cuatro cortos tratados aquí dan cuenta del abandono de la vida doméstica para explayarse en camaraderías masculinas: abundan en gestualidades amplificadas y desinhibidas, en *gags* y disfraces propios de la moderna sociedad montevideana. Son cintas que recuperan, si seguimos la sugestiva propuesta de Lila Silva Foster, el carácter lúdico de los orígenes del cine; esas formas fantasmagóricas, excéntricas e iconoclastas que aparecieron tempranamente en las diapositivas de la linterna mágica y de los zootropos (Silva Foster 2016, 42).

El rancho y sus filmes doméstic(ad)os

Rudimentarias tomas de ubicación (*establishing shots*) muestran las pequeñas construcciones donde se desarrollan las dos primeras películas. Son casas precarias: una anónima, otra con un gran cartel «C. R. Vadar-Kablar», pero en el imaginario del momento eran fácilmente reconocibles⁸. El nombre ingenioso, Vadar-Kablar, indicador del tono hilarante que se le pretendía imprimir a la agrupación, de hecho, es parte de una nomenclatura que incluía otros: Los miserables, Los imperecederos, Los distinguidos reos⁹. Ambas películas retratan una «institución» uruguaya de los años veinte: el rancho, un espacio

8 Las películas pertenecen a la Colección de Inéditos. El catálogo contiene los siguientes datos: la primera, *Vadar-Kablar* (un rollo de 16 mm) fue filmada por Francisco Puyol, dueño de la Confitería Puyol, en un rancho del Buceo en 1923; la segunda (cinco rollos Pathé), propiedad de Enrique Podestà, fue filmada en Las Piedras.

9 Datos tomados del programa televisivo *Inéditos*, capítulo 8, conducido por Luciano Álvarez. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=ReAvhK7KUos>>. [Consulta: 15/12/2017].

exclusivo para hombres en el que jóvenes y adultos montevideanos se reunían durante el fin de semana para divertirse fuera del ámbito familiar. Un fenómeno extendido por esos años en la capital, que ocupaba una amplia zona de su costa. Eran vistos como lugares de desarreglo moral por parte de la población, que los imaginaba «pecaminosos, inmorales, negativos», aunque quienes concurrían, afirma un cronista –domesticándolos, quizá–, iban a hacer «lo que en sus casas hubiera sido imposible: pelar papas, limpiar pescado y también el rancho...» (Varela 1972, 5). La verdad, probablemente, está a mitad de camino. En todo caso, interesa poco aquí.

Como las películas caseras que, señala Keldjian, seguían una cierta estructura, incluyendo, por ejemplo, un «inventario filmico de los bienes: la casa, el coche, el jardín...» (Keldjian 2011, 34), aquí el inventario corresponde a las actividades recreativas. Estas comprenden desde la preparación de las comidas (se los ve cocinando en un fuego improvisado, lavando trastos y secando o barriendo) hasta el breve número de música, el baile en solitario o en pareja, *gags* de *vaudeville* (el golpe imprevisto en la cabeza de una víctima desprevenida aparece, como un calco, en ambas películas), la simple morisqueta, el partido de vóleibol. Una de las películas introduce, además, un personaje disfrazado (¿mago o maestro de ceremonias?) que, junto a otro, hace una breve representación frente a la cámara (con reverencias y gestos ampulosos) para despojarse, finalmente y con la ayuda del otro, de su disfraz. Una escena simple, pero que señala la dimensión lúdica de los ranchos, la combinación de sano deporte y de otra cosa que la imagen solo llega a rozar. En la misma película, la clave festiva, veloz, agitada, eufórica, sigue: la cámara muestra el trencito-desfile de hombres enlazados, moviéndose hacia delante y atrás. Un *gag* que hubiera podido hacerse en postproducción, pero que hacen ellos mismos, imitando quizá los trucos (inversiones) de las películas cómicas e inscribiéndose, brevemente, en esa tradición. A propósito, Alexandra Scheider señala:

Las películas *amateur* rara vez muestran una estética visual autónoma, pero tampoco son simplemente imitaciones primitivas de obras producidas

de acuerdo con estándares «profesionales». Las películas *amateur* y las películas caseras se basan en el deseo de participar en discursos establecidos y adaptan estos discursos de manera más o menos hábil y original (Puntigam 1994) (2006, 158).

En estos cortos, como se hace en las películas caseras, todos actúan *para* la cámara, dan cuenta de su presencia. La diversión se está viviendo, pero especialmente, se está construyendo para la posteridad. Los protagonistas son conscientes de esa función –individuada por Bourdieu en la fotografía y prolongable a la imagen en movimiento– de extensión de la festividad de la que son parte; en suma, de esa «tecnología para la reiteración de la fiesta» (Bourdieu 1999, 26-27). Una fiesta congelada, un futuro que preserva (y las recurrencias entre una y otra película constituyen un buen indicio) la imagen goliardesca, juguetona y desvergonzada de los ranchos y sus muchachos que, a esa altura, se había consolidado en el imaginario local. Y, sin duda, aquí cabría preguntarse en qué sentidos *actúan* para la cámara, para el imaginario local, para la posteridad, para sí mismos o para un otro. En definitiva, qué historia están construyendo estas películas, como otros tantos registros de reuniones, picnics y comilonas comunes en esta década y las sucesivas (Álvarez 1997, 199). En todo caso, como el interior de los ranchos –vedado en los dos cortos al espectador– las películas parecen dejar en su (aparentemente) desenfadado control de la imagen algo, o mucho, afuera. Es posible pensar, a propósito, en la mezcla –y no sabemos en qué porcentajes– de las limitaciones técnicas dadas por la sensibilidad de la película (más efectiva en exteriores muy iluminados) y de ese límite entre lo doméstico y lo público que los filmes juegan a romper, pero que, aunque corrido, sigue ahí.

Organizados paraísos de reposo

El ángulo oblicuo, instalado por los hermanos Lumière en su película más emblemática, abre el segmento de nuestro tercer filme; con él se le da al desfile militar que se ofrece toda la legitimidad (cinematográfica) de los reales. Pero la cita lumieriana y las tres décadas de desfiles

oficiales que la usaron seriamente, no logran (ni quieren) esconder que se trata de una farsa, de un juego. Los personajes que integran la marcha llevan uniformes y condecoraciones dispares, la banda militar olvidó el ritmo y el empaque marciales (el desarreglo con el que tocan se incrementa porque uno de sus músicos golpea la galera de otro de la comitiva) y, aunque no falta el cuerpo de caballería, este está compuesto por dos equinos de tela que sus jinetes, divertidos, conducen con el propio cuerpo.

La película captura los festejos del cincuentenario de una de las sociedades recreativas masculinas más pomposas y antiguas del país: la Parva Domus.¹⁰ Fundada el 25 de agosto de 1878 por unos pocos pescadores de domingo, la autoproclamada y todavía existente República de la *Parva Domus Magna Quies* (que significa, en latín, pequeña casa gran reposo), se rige por dos reglas principales: la prohibición de hablar de política, religión y deportes, y de otorgar la ciudadanía a mujeres (Prats 2016). El corto, filmado en 1928 por la Casa Pablo Ferrando —una óptica que comercializaba máquinas fotográficas y filmadoras, y que lanzaría al año siguiente el ya citado «Primer Gran Concurso Nacional Cinematográfico para Aficionados»— evidencia cierto *know how* filmico. No solo cubre, «lumierianamente», el desfile y emplea una treintena de intertítulos abocados a salvaguardar, por escrito, a los protagonistas de la fiesta (y a la misma empresa Pablo Ferrando, que los abre deseando «muchas felicidades a los socios y las familias de los mismos», es decir, inscribiéndose en ese mismo registro, preservando y preservándose), sino que incluye cierta variedad en los planos (aunque algunos, por demás desprolijos, desmientan el profesionalismo del camarógrafo). Parte central del corto es la minuciosa galería de retratos de sus autoridades, en ajustados planos medios: desde su fundador, José Achinelli, al presidente del momento, los ministros, oradores, secretarios, confiteros y embajadores que actúan para la cámara, según el caso,

10 El corto, depositado en el Archivo Filmico de Cinemateca Uruguay, tiene una duración de 13.22 minutos. Hubo, al menos, otro registro de la Parva Domus, hoy perdido: Félix Oliver, pionero del cine uruguayo, filmó *Desfile militar de la Parva Domus* en 1902. Véase Lepra (2002, s/p).

compostura o descaro. Todo, es claro, en broma. Los trece minutos que dura el fragmento disponible permiten, además, un pequeño inventario del territorio de la «República»: tomas de la casa, del pozo, de árboles, del portón de entrada. De confección relativamente más sofisticada que las películas anteriores, si bien no puede considerarse de factura profesional, tampoco es, en términos estrictos, *amateur*, y sin demasiados forcejeos entra en nuestro *corpus*, por dos motivos.

La escenificación de la fiesta masculina como espacio de liberación gestual la hermana, temáticamente, a las dos anteriores: vuelven los golpes juguetones, los bailecitos desenvueltos (aquí de señores entrados en años), el disfraz más o menos improvisado, cierta algarabía infantil con globos, armas y caballería de juguete. Pero es pertinente señalar –por los límites ambiguos entre lo público y lo privado que involucran a las películas aquí tratadas y a los que, en esta ocasión, solo aludimos– que la Parva Domus, a diferencia de los ranchos, reivindicó su existencia y el propio bullicio fuera de «fronteras». De hecho: sus fiestas –en las que participaron, se afirma, personalidades internacionales como Rubén Darío o Arturo Toscanini (Forcinitti 2018)– aparecían con frecuencia reseñadas en la prensa de finales de siglo XIX y principios del XX. Y su legitimidad como «nación» llegó al campo literario, entre otras apariciones, por medio de la cita de *Se ruega no dar la mano*, el segundo libro del vanguardista Alfredo Mario Ferreiro, quien, declarando su propiedad de los derechos de reproducción del libro, establece que estos «quedan absolutamente reservados para todos los países, inclusive Rusia, Andorra y La Parva Domus» (Ferreiro 1930, s/p). La Parva Domus, con sus celebraciones y desfiles, habilitó cierto desarreglo; fue la contracara más visible del empaque oficial, jugando, precisamente, con lo que más «oficial» hacía a ese empaque: sus rituales patrios, *in primis*, el desfile. En síntesis, el despliegue de su poder en el terreno público. En efecto, el cortejo oblicuo que abre el fragmento existente es «fuera de fronteras», en la calle que rodea a la Parva Domus. Allí aparecen, fugazmente, algunas mujeres que ven, desde esos bordes externos, las acciones de los parvenses. La patria siempre necesita testigos extranjeros de su poder, y el filme, eficaz, lo capta.

En segundo lugar, la película es registro de algo que sí hubiera entrado, a pleno derecho, en nuestro *corpus amateur*: durante la procesión inicial, un miembro de la sociedad, con una pequeña filmadora en la mano, capta al camarógrafo que, a su vez, está tomando las escenas que hoy vemos nosotros. Existió un registro *amateur* de la fiesta, el que nos hubiera permitido, quizá, ver más desarreglo, más golpes, o las panzadas de vino y alimento por los que la Parva Domus es todavía famosa. Sin embargo, los pocos segundos en que el cineasta improvisado es filmado por el operador de Pablo Ferrando, sirven para incorporar esta presencia-ausencia en la «filmoteca» aficionada y especular sobre lo que implica, como en las otras películas tratadas aquí, la conservación (aunque fuera desprolija y fragmentaria) de esas gestualidades para el grupo.

De la actualidad en sociedad: su interior

La cuarta película pertenece a la colección del cineasta *amateur* Julio Sande. Esta abarca el periodo de 1929 a 1952, y la integran cintas tomadas con la cámara *amateur* por excelencia, Pathé-Baby (9,5 mm)¹¹. La colección incluye reuniones familiares, viajes por el interior del país (en varios medios de transporte, del automóvil al ómnibus y la avioneta), partidos de fútbol y obras edilicias ciudadanas, todo introducido con títulos, intertítulos y, en ocasiones, finales que hacen alarde de la calidad «óptima» de la producción. En medio de ese material familiar aparece una breve escena de *vaudeville*: *El banquete de los Guampas. De la actualidad en sociedad* (1934). Como toda ficción, la película brinda, en intertítulos escritos a mano, el *cast* de actores (incluido entre ellos el director), detalles sobre la producción (se filmó el día 25 de febrero de 1934, a las 13.30 horas), una breve descripción de la trama y una reseña de las actuaciones, que se califican «discretas y hermosas». También contiene un prólogo que explica el tema tratado: el fenómeno, siempre creciente,

11 La colección fue encontrada por quien escribe en un mercado local y telecinada en el marco de un proyecto de investigación de GEstA (Grupo de Estudios Audiovisuales) de la Universidad de la República, que coordino junto con Isabel Wschebor.

de esposas infieles y, por lo consiguiente, de maridos traicionados. No olvidando una de las metas del cine, la de divertir educando, se ofrece a la audiencia la explicación del término lunfardo «guampa». Se juega, podríamos pensar, al diccionario:

Antiguamente se les daba este nombre a los cuernos de algunos animales, pero ahora en la actualidad hay ciertos sujetos que están dotados de estos elementos que aunque no se les ven se les nota, pues al caminar dan cabezadas hacia los costados; pues bien estos individuos son en todo momento aquellos que son casados y sus mujeres en vez de serles fieles le pegan al frito con extraños y hasta con los mejores amigos. Estos fenómenos son muy frecuentes en la actualidad [...].

El tono jocoso y el uso del lunfardo, desembocan —era previsible— en el llanto tanguero. Y esta es quizá la burla más lograda de la película. Mediante otro intertítulo, para describir a las infieles se recurre a uno de los tangos más familiares y trágicos de la historia, *Silencio* (1932)¹², pero sobre todo a uno en que la mujer es una madre dulce y, más que madre, es —dice la letra— «una santa» que perdió a sus hijos en la Primera Guerra Mundial (el tango, supuestamente, tiene su origen en un hecho verídico). Sande apela en ese título al expediente de la «contrafacta» (sustitución de parte del texto original de una pieza por otro texto): el silencio (trascendental) en la noche que se describe en el tango se convierte en (cotidiano) silencio en la mesa; el peligro de la Patria (como dimensión colectiva) en individual peligro de la casa; el grito (trágico) de guerra en el grito (patético) del guampa. En suma, la madre devota y los hijos héroes se transforman en la casada infiel y los cornudos contemporáneos. Otro intertítulo permite abandonar la clave tanguera, rápidamente, por el tono zoológico, siempre en vena cómico-pedagógica: dibujada desprolijamente en blanco sobre negro, una clasificación de ejemplares de cuernos (y cornudos) completa lo ofrecido por los intertítulos.

El paso a las imágenes es abrupto: se muestra a los hombres del título marchando hacia la cámara en el corredor de una casa. Un catálogo

12 La música del tango *Silencio* (1932) fue compuesta por Gardel y Horacio Pettorossi, y su letra por este último y Alfredo Lepera.

en movimiento que pronto incluye a otros jóvenes travestidos. Se emula (en pequeño, en formato casero) el desempacho con que las *troupes* estudiantiles, exclusivamente masculinas, habían divertido a las plateas de la década del diez y el veinte con parodias que ofrecían, entre sus platos fuertes, clones (masculinos) de bataclanas y figuras famosas de la época, como Anna Pawlova, Mistinguett o Ivonne Vallée¹³. Pero, a diferencia de las articuladas historias contadas por aquellas *troupes* (e inclusive de lo relatado en los intertítulos del corto, del marco instituido, digamos, de infidelidades y desarreglo), toda «trama» se diluye en la simple sucesión de cuerpos eufóricos, abrazados, bailando sobre la mesa, actuando la borrachera. Actuando, porque el desenfreno es solo fingido, parte del chiste. Lo registrado para la posteridad, como en las otras películas, es cuidadosamente controlado. Marca de ello es una toma fugaz (en medio del desorden) de adultos, niños y perros en otra habitación, en torno a una mesa: un doméstico público asistente que ríe, divertido. Y, hacia el final, el agradecimiento en intertítulos a la madre de uno de los actores que ofreció para la ocasión una succulenta comilona. El tema tratado parece solo una excusa para el disfraz y el travestismo, vedados a los hombres en los carnavales para que ellas supieran siempre con quién estaban bailando (Leone de Quinque s/f, 68).

Conclusiones

La presente investigación partió de la necesidad de concentrar la mirada crítico-teórica en la cinematografía *amateur*/casera, escasamente trabajada para el caso uruguayo, pero cuya producción –desde los años veinte, con la popularización de los equipos– se incrementó de manera significativa, integrándose progresivamente a las prácticas cotidianas de individuos y familias para la conservación de la memoria¹⁴. Su tratamiento es clave para entender las complejidades del campo

13 Sobre las *troupes* estudiantiles uruguayas véase Marita Fornaro y Samuel Sztern (1997), y Georgina Torello (2012).

14 Sobre este tema, Julieta Keldjian, docente e investigadora, realiza actualmente un doctorado en Comunicación en la Universidad de Navarra, con el título provisional: «Cine no profesional en Uruguay: tecnología, producción, circulación y usos contemporáneos».

cinematográfico del periodo, en relación a los modelos estéticos planteados por el cine extranjero y las producciones nacionales (¿Se incorporaron gestualidades e indumentarias? ¿Se siguieron formas de filmar la ciudad, el paisaje, la naturaleza?); a la cultura del ocio (¿Cómo modificó las dinámicas del mirar y del producir, del espectador y del cineasta *amateur*?); a las prácticas implementadas en relación a la tecnología fílmica. Por otro lado, el desarrollo teórico de las últimas décadas, unido a la cuantía del *corpus* disponible –su condición preservadora de la memoria familiar, de reliquia, posibilitó, quizá, su amorosa conservación en el ámbito privado–, suponen un desafío para el investigador actual: hacerle un lugar, entre los estudios sobre cine institucional o pseudoprofesional, a esta producción paralela que convivió con la otra en la publicidad de las revistas, en las notas de los diarios y en la cotidianidad de las casas.

En el interior de ese vasto *corpus*, tomar la gestualidad desacomodada varonil como objeto permitió observar una versión exasperada de la representación *para* la cámara propia de toda película casera. En estos registros coexisten, para volver a Bourdieu, la diversión y su construcción para la posteridad; se ubican en un terreno intermedio entre el impulso hacia la desmesura y la gestualidad codificada de las cómicas cinematográficas y los espectáculos goliardescos; entre el mero registro de pasatiempos más o menos inocuos y la tentativa de ficcionalizarlos; finalmente, entre una cotidianidad otra y su catártica puesta en escena. Esa inestabilidad, podemos arriesgar, lejos de la liberación programada del carnaval (del momento «oficial» de desacomodos e inversiones, de transgresión permitida y limitada) con el que comparten disfraces, bailes y juegos, permite a estas comunidades formular un tiempo de desorden (potencialmente) ilimitado, irrestricto, utópico; un tiempo de desarreglo extendido que, con cada visión de la cinta en el presente, nos remite al pasado y se proyecta hacia el futuro.

Keldjian organiza, además, el *Homemovie Day* en el país. Aprovecho para agradecerle su lectura atenta de este trabajo y los datos que me proporcionó.

Bibliografía

- ÁLVAREZ, LUCIANO (1997). «La vida privada a 16 y 24 cuadros por segundo», en José Barrán, Gerardo Caetano y Teresa Porzecansky (comps.), *Historias de la vida privada en Uruguay. Individuo y sociedad 1920-1990*. Montevideo: Taurus. 174-206.
- BOURDIEU, PIERRE (1999). «The Cult of Unity and Cultivated Differences», en Pierre Bourdieu, Luc Boltanski, Robert Castel et al. (comps.), *Photography. A Middle-brow Art*. Cambridge: Polity Press. 13-72.
- BOURET, DANIELA y GUSTAVO REMEDI (2009). *Escenas de la vida cotidiana. El nacimiento de la sociedad de masas (1910-1930)*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- BRUNO, MAURICIO (2011). «Aficionados a la fotografía. La extensión del amateurismo y los primeros años de la fotografía artística. 1860-1917», en Magdalena Broquetas (coord.) y Mauricio Bruno, Clara von Sanden e Isabel Wschebor (eds.), *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales 1840-1930*. Montevideo: Centro de Fotografía. 98-123.
- FERREIRO, ALFREDO MARIO (1930). *Se ruega no dar la mano. Poemas profilácticos a base de imágenes esmeriladas*. Montevideo: Cartel.
- FORCINITI, MATTEO (2018). «140 anni della “Parva Domus”, la repubblica dell’allegria di Punta Carretas a Montevideo. Una micronazione all’interno dell’Uruguay che ha le sue regole, il suo inno, la sua bandiera e il suo governo». *Gente d’Italia*, 18 de octubre, en <<http://www.genteditalia.org/2018/10/17/140-anni-della-parva-domus-la-repubblica-dellallegria-di-punta-carretas-a-montevideo/>>. [Consulta: 15/2/2019].
- FORNARO, MARITA y SAMUEL SZTERN (1997). *Música popular e imagen gráfica en Uruguay. 1920-1940*. Montevideo: Comisión Sectorial de Investigación Científica-Escuela Universitaria de Música-Escuela Nacional de Bellas Artes.
- KELDJIAN, JULIETA (2018). «Cine Casero: patrimonio, educación y tecnología audiovisual», 3er. Premio en el Concurso Revista RECAM-Mercosur Audiovisual. *RECAM- Mercosur Audiovisual*, 1: 38-49.
- _____. (2015). «Las proyecciones de Cine Casero desde la perspectiva semiopragmática». *Revista dixit*, 23: 16-25.
- _____. (2011). «El cine por amor». *33 cines*, 2(5): 30-35.
- LEONE DE QUINQUE, VERÓNICA (s/f). *Los divertidos «Twenties montevidianos»*. Montevideo: Arca.
- LEPRA, JUAN PABLO (2002). «Navegar en Imágenes». Recuperado en: <<http://www.cinemateca.org.uy/Documentos/NavegarenImágenes>> [Consulta: 15/12/2017]
- ODIN, ROGER (1999). «La question de l’amateur». *Communications, Le cinéma en amateur*, 68: 47-89.
- PRATS, LLUÍS (2016). «República del humor. La Parva Domus cumplió 138 años y tiene un proyecto para seguir festejando 150 años más». *El País*, 13 de

noviembre. <<https://www.elpais.com.uy/domingo/republica-humor.html#.>>
[Consulta: 15/12/2017].

- SCHEIDER, ALEXANDRA (2006). «Homemade travelogues: *Autosonntag* – A Film Safari in the Swiss Alps», en Jeffrey Rouff (ed.) *Virtual Voyages Cinema and Travel*. Durham & Londres: Duke University Press. 157-173.
- SILVA FOSTER, LILA (2016). *Cinema amador brasileiro: história, discursos e práticas (1926-1959)*. San Pablo: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. Tesis de Doctorado en Medios y Procesos Audiovisuales <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-10032017-164617/>>. [Consulta: 15/12/2017].
- TORELLO, GEORGINA (2012). «La Troupe Ateniense, capítulo oriental», en *Primer Libro Neosensible de Letras Atenienses. Aliverti Liquidada. Apto para señoritas [1932]*. Montevideo: Irrupciones Grupo Editor/Yaugurú. 97-119.
- _____. (2018). *La conquista del espacio. Cine silente uruguayo (1915-1932)*. Montevideo: Editorial Yaugurú.
- VAUGHAN, DAI (2016). «Let There Be Lumière», en Johathan Kahana (ed.) *The Documentary Film Reader. History, Theory, Criticism*. Nueva York: Oxford University Press. 44-47.
- VARELA, LUIS ALBERTO (1972). «Esos ranchos del Buceo. Donde se cantaba a coro y se comía muy bien. Algo que la urbanización perdió», en Luis Alberto Varela, *Los fantasmas de Montevideo*. Montevideo: Agadu. 5-6.

Aportes para una descentralización del patrimonio audiovisual nacional: historia y memoria desde los márgenes en el cine de Armando Sandoval Rudolph¹

PAOLA LAGOS²

ICEI- UNIVERSIDAD DE CHILE

Resumen

El presente texto releva el patrimonio cinematográfico legado por el fotógrafo y cineasta chileno Armando Sandoval Rudolph (Río Bueno, 1909-1995). A partir del análisis de su vasta obra, realizada bajo el sello de «AS Cine Sur» –productora regional tras las compilaciones *Panoramas Sureños* (desde 1951) y *Noticieros Regionales* (a partir de 1952), las creaciones más emblemáticas de este aún desconocido pionero del cine nacional–, se propone un análisis de su obra desde una triple marginalidad: respecto de la industria cinematográfica, respecto de la ficción dominante, y respecto de la centralidad del país.

Palabras clave: cine *amateur*, patrimonio regional y triple marginalidad.

Bobina 1: Un cineasta *amateur* y experimental

La obra del fotógrafo y cineasta autodidacta Armando Sandoval Rudolph (Río Bueno, 1909-1995) ofrece una verdadera crónica de las prácticas culturales vigentes en la zona austral a mediados del

-
- 1 Este capítulo se basa en la investigación «Armando Sandoval Rudolph, el fotógrafo y el cineasta», un proyecto de rescate patrimonial regional y análisis crítico de la obra del creador sureño, actualmente resguardada en el Museo Arturo Moller Sandrock de la Ilustre Municipalidad de Río Bueno. La investigación fue financiada por el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y de las Artes (FONDART), Línea de Desarrollo Cultural Regional, 2008. Investigadora Responsable: Mariana Matthews. Coinvestigadora: Paola Lagos Labbé.
 - 2 Magíster en Cine Documental por la Universidad Autónoma de Barcelona y candidata a doctora en Comunicación Audiovisual por esta misma casa de estudios.

siglo XX. Su trabajo cinematográfico –al alero de su productora «AS Cine Sur», entre 1945 y 1968– ofrece piezas de incalculable valor epistemológico y patrimonial para la recuperación de la memoria regional y para la historiografía nacional. El tiempo fijado en los fotogramas de Sandoval nos transporta y reinserta en el pasado a través de la historia pública y privada de los distintos actores sociales que cohabitaron un paisaje de gran diversidad cultural.

El cine de Sandoval Rudolph está íntegramente atravesado por su vocación experimental y su carácter marginal; como propondremos, triplemente marginal. En primer lugar, se apostó en la periferia de la industria cinematográfica, si puede catalogarse como tal a la actividad productiva del cine nacional de la época. Prescindiendo de la profesionalización y especificidad de los roles técnicos involucrados en la producción cinematográfica industrial, Sandoval no solo financió, filmó, reveló y exhibió su obra de forma autónoma, sino que además él mismo diseñó, inventó y fabricó equipos de registro y proyección de imagen y sonido, innovaciones tecnológicas que son indicio fundamental de la experimentalidad de su obra.

En segundo lugar, Sandoval no solo renunció a trasladarse a Santiago –donde, sobre todo en aquella época, pudo haber accedido a mejores condiciones de producción–, sino que desistió incluso de cualquier ciudad grande del sur, persistiendo en desarrollar su oficio desde la pequeña comuna de Río Bueno y sus alrededores rurales en la provincia del Ranco, (auto)confinando su oficio a los extramuros, a un tiempo y espacio otros, un tiempo y espacio del sur.

Por último, la tercera marginalidad atribuible a este cineasta es que se ubicó en los bordes de un quehacer dominado por la ficción que se imponía en las salas de cine del país, proveniente sobre todo del extranjero. En ese contexto, Sandoval se alineó preferentemente en las filas de la representación de la realidad. Fue así que, como veremos, sus actualidades y documentales formaron parte de las compilaciones *Panoramas Sureños* (desde 1951) y *Noticieros Regionales* (a partir de 1952), proyectos emblemáticos de Sandoval que nutrieron su innovador proyecto de un Cine Móvil.

Dentro de su obra³ también se cuentan incursiones en otros géneros, desde su arriesgada y visionaria indagación en el docudrama –con su ópera prima *La cruz púrpura* (1945) o su aproximación a la ficción con *El último cuatrero* (1950)– hasta el terreno más inexplorado e invisibilizado de su obra: el cine doméstico. Muchas particularidades metodológicas, narrativas y formales de Sandoval pueden también encontrarse en dichas obras, tanto en aquellas cercanas a la representación argumental, como en sus *home movies*. Sin embargo, es en su trabajo documental –el más representativo de su obra, y también el más prolífico– donde se concentran además las características más significativas en términos de valor patrimonial, identitario e histórico. Es por ello que el análisis aquí se focaliza en la problematización y caracterización de las actualidades y vistas documentales, sin perjuicio de que hacia el final realicemos una breve descripción de su trabajo en otras esferas, como la ficción y las películas familiares.

Armando Sandoval Rudolph fue un verdadero obrero del cine; a todas luces un cineasta *amateur*. Este término no debe entenderse peyorativamente, ni siquiera en la sola acepción de «aficionado». Cuando nos referimos al realizador riobuenino como *amateur* queremos recuperar el sentido original del término de raíz latina (*amator*), proveniente del francés, que designa al que ama. Sandoval es un *amateur*: un amante del cine. Sus imágenes trasuntan su apego y fascinación por el aparato cinematográfico y sus herramientas, los útiles de trabajo de quien renunció a las grandes ambiciones productivas y estéticas para encontrar en el cine un verdadero oficio, y en la cámara, una extensión vital. Con la habilidad de un artesano, reponía las bobinas de celuloide bajo su manta de Castilla para no velar las películas. Inventó y manufacturó artefactos de registro y proyección cinematográfica, entre otros accesorios que vendía a las

3 La confección de este catastro fue realizada, por una parte, en base a la revisión de la filmografía de Sandoval y, por otra, a partir de la valiosa primera exploración sobre la creación del cineasta riobuenino, realizada en 1995 por el historiador Eduardo Araneda Pradenas.

salas de cine y que ofrecía en el local comercial de electrónica que durante décadas mantuvo en Río Bueno.

Desde ya las innovaciones tecnológicas desarrolladas por Sandoval hacen que su cine bien pueda ser entendido como experimental. Más allá de las consideraciones estéticas y de las corrientes que a lo largo de la historia del cine han sido comprendidas como experimentales (vanguardias, *underground*, cine estructural, etc.), no solo pueden calificarse de experimentales las obras que subvierten convenciones narrativas, genéricas y formales, sino también aquellas que son fruto de rupturas técnicas y metodológicas, o que las provocan, como es el caso de Sandoval, quien materialmente experimentó con sus inventos para crear nuevos aparatos cinematográficos.

En su libro *Itinerario del Cine Documental Chileno*, Alicia Vega cita una carta⁴ de Armando Sandoval publicada en 1954 por la revista *Ecran*, en la que se lee:

Los documentales tenían calidad técnica y un sorprendente buen gusto y sentido cinematográfico. [...] Nos parece que en hombres de ese temple y ese entusiasmo puede haber un porvenir para nuestro cine. Cuenta Armando Sandoval en su carta: «Hace 5 años, al salir en gira por todo el sur mostrando mi primer documental, me di cuenta de la enorme cantidad de pequeños pueblos de nuestro Chile, que no han tenido nunca cine, ni poseen locales apropiados para mostrarlo. [...] Tengo equipos de filmación, de grabación [...], de movilización, una planta eléctrica a bencina (capaz de proporcionar luz, proyección y sonido para los pueblos que no tienen luz eléctrica) [...]. Todo esto lo he hecho posible construyendo personalmente mis equipos de grabación y sonido; y también he fabricado mucho elemento de laboratorio para el revelado y, además, una moviola, tituladora etc. El material necesario para la construcción de todo lo anterior [...] lo he adquirido con el dinero recaudado en mis giras por pueblos chicos. He dado sana entretención y cultura a gente que jamás había visto películas [...]. Soy un convencido de que sólo triunfan quienes llegan a realizar por sus propios medios lo que la mayoría cree imposible y yo tengo fe en lo que he hecho y en lo que podré seguir haciendo» (Vega 2006, 115).

4 La carta completa fue publicada en la Revista *Ecran* N° 1.212, Santiago. 13 de abril de 1954, p.14.

En esta carta pueden apreciarse la pasión y la resistencia que caracterizaron la labor de Sandoval como cineasta en/de los márgenes. De algún modo, esta radicalidad también es explicable por su carácter *amateur*: aun cuando un *amateur* puede ser tan virtuoso como un profesional, su motivación es la afición y efusión hacia aquella actividad que ama, y cuyo valor radica más en la satisfacción de quien la ejecuta que en las finalidades productivas o económicas que pueda obtener de ella.

Bobina 2: Actualidades sureñas

La mirada cinematográfica que Sandoval cultivó a lo largo de las poco más de dos décadas en que estuvo activamente filmando, revelando y proyectando sus filmes, se caracterizó por privilegiar el registro de la actualidad política, cívica, social e institucional de la zona y en general de las dinámicas de transformación de la época, que se plasmaron materialmente en el desarrollo infraestructural, industrial, tecnológico y productivo de la región, todo ello en un periodo⁵ en el que el Estado chileno impulsó fuertemente la modernización, trabajó por garantizar el acceso a la educación y a la cultura, y promovió la movilidad social.

Son, pues, estas actualidades las que predominan dentro de la vasta colección de «A.S. Cine Sur»: registros cinematográficos de acontecimientos que se estimaba eran de interés público o masivo. Recordemos en este punto que el concepto de «vistas» o «actualidades» describe aquellos registros primigenios del cine⁶ que —a fines del

5 En 1938 llega a la Presidencia de la República Pedro Aguirre Cerda, y con él la clase media representada en el Partido Radical, al que también pertenecieron otros mandatarios como Juan Antonio Ríos y Gabriel González Videla. En 1952, en tanto, arriba por segunda vez al mando el general Carlos Ibáñez del Campo quien, acorde a la preponderancia del desarrollo industrial e infraestructural de la época, amplía el servicio de ferrocarriles y sus ramales a lo largo del país. Sandoval fue un entusiasta simpatizante de Ibáñez; tanto, que desde 1953 fue regidor municipal de la comuna de Río Bueno.

6 Las actualidades de los Lumière y sus operadores, en general fueron filmadas en una toma silente en plano secuencia de encuadre fijo, cuya duración promedio de 50 segundos se correspondía con el rodaje del escaso metraje de celuloide —17 metros— a 16 fotogramas por segundo. Dentro de los ejemplos más emblemáticos de sus vistas de actualidad, se encuentran *Sortie des usines Lumière* (*Obreros saliendo de la fábrica*,

siglo XIX, en sus orígenes documentales y en la mirada de pioneros como los hermanos Louis y Auguste Lumière y sus operadores— inmortalizaron fragmentos de la contingencia sociocultural de la época en Europa.

Las actualidades de Sandoval ofrecen una verdadera crónica de las prácticas culturales vigentes en la zona austral a mediados del siglo XX y constituyen piezas de incalculable valor para la historiografía local y regional. Entre ellas se encuentran: *Visita del Presidente Gabriel González Videla a la SAGO de Osorno* (1948); *Vistas Panorámicas del Lago Ranco* (1948); *Excursión a la Cordillera Andina* (1948); *Visita a la Central Hidroeléctrica de Pilmaiquén* (1948); *Lepún Aborigen* (1950); *Primera Olimpiada de la Juventud Árabe* (1951); *Rally automovilístico (I y II. 1952-1954)*; *Los 400 años de la ciudad de Valdivia* (1952); *Jamboree Scout* (1952); *Chile elige Presidente. Campaña electoral de Carlos Ibáñez del Campo* (1952); *La transmisión del mando de S.E. el Presidente de la República, Excmo. Sr. Carlos Ibáñez del Campo* (1953); *Proclamación de Ibáñez en Valdivia y Río Bueno* (1953); *Puerto Montt. Cien años en la vida de un pueblo* (1953); *Viaje a la capital* (1953); *Congreso Eucarístico de Osorno* (1954); *Lepún en Riñinahue* (1954); *Entronización del obispo Francisco Valdés Subercaseaux* (1956); *Funerales de Gabriela Mistral* (1957); *Exposición Saval* (1959); *El funeral del Comandante de Bomberos Arturo Möller Sandrock* (1968), además de los siguientes trabajos que aún no han podido ser fechados con exactitud: *Captura de Bandoleros en Llifén*; *Congreso Eucarístico de Osorno*; *Peleas de Box*; *Encuentro de Cruces Rojas en Puerto Octay*; *Lepún Aborigen en Lago Ranco*; *Vista panorámica del Lago Ranco*; *Vista panorámica del Lago Llanquihue*; *Una excursión a la cordillera*; *Visita del Presidente Gabriel González Videla a Valdivia* y *Presentación del Cuadro Verde de Carabineros en la Inauguración de la Cancha de Equitación del Parque Saval*.

La panorámica *Exposición Saval* (1959, color, sonora), por ejemplo, destaca por ser testimonio de un paisaje urbano, arquitectónico y

Louis y Auguste Lumière, 1895), L ' *Arrivée d ' un train á La Ciotat* (La llegada del tren a la estación de la Ciotat, Louis y Auguste Lumière, 1895), entre cientos de otras postales documentales que, a partir de allí, proliferaron en el mundo y también en Chile.

humano, desvanecido por la acción del tiempo. Esta vista documental sobresale por la belleza de sus planos que, con vívidos colores, presentan una ciudad palpitante que vibra alrededor de su río, atestado de todo tipo de embarcaciones, lanchas a motor y a vela, hidroaviones, barcos a vapor, bogadores, todos recorriendo el curso fluvial y luciéndose ante el antiguo malecón de madera colmado de gente que saluda entusiasta la particular procesión. Las imágenes están acompañadas de un narrador en *off* que, con la parsimonia que caracterizaba las locuciones de la época, señala: «Sus gentes son cordiales y simpáticas. Valdivia, en suma, es como una tarjeta postal en colores con sus embarcaciones engalanadas durante los domingos y los días festivos». Los acontecimientos registrados corresponden a la ciudad de Valdivia en 1959, solo un año antes del terremoto de mayo de 1960. Llama poderosamente la atención que dentro de la colección «A.S. Cine Sur» no existan registros de los estragos causados por el sismo y maremoto que devastó la zona sur del país, mientras que otros documentales nacionales —como *La respuesta*, de Leopoldo Castedo y Sergio Bravo, y *La epopeya del Riñihue*, de Enrique Campos— inmortalizaron la catástrofe. Y es que, en parte debido a dificultades económicas precisamente acentuadas por el cataclismo de 1960, la producción de Sandoval comenzó a declinar hasta el punto de que durante toda la década del sesenta solo realizó una obra: *El funeral del Comandante de Bomberos Arturo Möller Sandrock* (1968), registro de actualidad que fue el último trabajo del cineasta y que refrenda su inclinación hacia hechos colectivos y su apego hacia instituciones de servicio público. Muchas de las actualidades de Sandoval dan cuenta de su afición por actividades e instituciones de servicio comunitario que en la época eran socialmente reconocidas y valoradas como prácticas de gran estatura moral: agrupaciones *scouts*, la propia Cuarta Compañía de Bomberos Arturo Prat de Río Bueno (de la que fue fundador y director honorario hasta su muerte) y la Cruz Roja, de la que también fue socio precursor. Asimismo, sus vistas documentales manifestaron gran interés por difundir las bellezas turísticas de la geografía del sur, sus ríos, lagos, montañas y volcanes.

La obra de Sandoval también nos ofrece actualidades de interés antropológico; por ejemplo, los diversos registros de los *nguillatún* de las comunidades mapuche-huilliche de la zona. En su mayoría, estas revelan una mirada exótica respecto de la otredad, muy propia de cierto positivismo evolucionista que aún resonaba en los modelos epistémicos y paradigmas de la época. Es así como en el documental *Lepún Aborígen* (1950, 16 mm, color, sonoro), una grandilocuente locución en *off* realza los valores exóticos de la ceremonia rogativa, revelando una serie de lugares comunes atribuidos a los pueblos originarios: «El espectador se sentirá defraudado al no contemplar un acto de esta naturaleza con indios semidesnudos como se lo hubiera imaginado, pero es que el indio de ahora está absorbido por la civilización». Más allá de lo sorprendentes, desafortunadas y hasta ofensivas que hoy nos pueden parecer estas palabras, lo interesante es reflexionar sobre cómo es que hace más de medio siglo, Sandoval Rudolph pudo acceder a rituales que aún en la actualidad son extremadamente herméticos. Y, sobre todo, cómo hizo para obtener la anuencia de las comunidades para introducir una cámara cinematográfica en dichos espacios y prácticas. Es posible que estos cercanos registros (próximos tanto audiovisual como sensiblemente a las experiencias representadas) pudieran obtenerse solo mediante el establecimiento de una relación que probablemente tardó largo tiempo en consolidarse—una aproximación legítimamente etnográfica—gracias a un auténtico conocimiento y confianza mutua entre cineasta y actores sociales.

Otro ejemplo que destaca por su gran interés para el patrimonio cultural, la historiografía y la memoria nacional, es el funeral de la poeta y Premio Nobel de Literatura Gabriela Mistral. Al conocer la noticia de su deceso, acaecido en Nueva York en enero de 1957, Sandoval se desplaza hasta Santiago y —desde emplazamientos y tiros de cámara muy privilegiados— registra el aterrizaje del avión con el féretro, la capilla ardiente en el Salón de Honor de la Casa Central de la Universidad de Chile, el homenaje de su entonces rector, Juan Gómez Millas, el coro del Hogar de Ciegos Santa Lucía, las ofrendas de una multitud que se volcó a las calles para llorar la

muerte de la autora de *Lagar*, la carroza fúnebre que –avanzando hacia el Cementerio General– es regada de pétalos a su paso por la Pérgola de las Flores, y el cortejo dirigiéndose a la sepultura en la que hasta 1960 descansaron los restos de la poeta.⁷

Concentradas, como ya hemos mencionado, en sus series documentales *Panoramas Sureños* y *Noticieros Regionales*, son precisamente todas estas latas de celuloide las que desde 1955, y por más de 20 años, Sandoval cargó en su tradicional Ford Lincoln. Así dio vida a otra de sus visionarias iniciativas: el Cine Móvil, con el que, semana a semana, recorrió las más apartadas zonas rurales, caseríos y pueblos de la región,⁸ devolviendo a los sureños su propia imagen proyectada sobre el telón que, sin complicaciones, Sandoval desplegaba al aire libre o al interior de establos o parroquias. La relevancia de este aporte para la democratización del cine hacia aquellos sujetos locales que, sobre todo en aquel entonces, de otro modo difícilmente hubieran tenido acceso a la exhibición de un filme, es enorme.

En términos del uso de la cámara y su puesta en escena –fragmentación del tiempo y del espacio, escala de planos, encuadre, composición, etc.–, la filmografía de Armando Sandoval en general da cuenta de una corrección técnica que se ajusta al uso de los diferentes formatos y sensibilidades de las películas empleadas (principalmente en 16 mm; primero en blanco y negro y silentes, y más tarde –aproximadamente desde 1950– en color y sonoras, a partir de la incorporación de audio registrado en estudio). Si los recursos estéticos y formales empleados en sus registros exhiben una mirada clásica sobre la realidad a la que se aproximó cinematográficamente, sus preocupaciones e intereses, en términos temáticos, humanos y culturales, se dirigen hacia asuntos a esas alturas ya bastante abordados por el cine nacional. Y es que poco después de la exhibición cinematográfica inaugural de los Lumière en el París de 1895, las actualidades ya habían proliferado

7 Existe otro registro en torno al sepelio de la poeta: *Adiós a Gabriela Mistral*, dirigido por Boris Ardí (1957).

8 Río Bueno, Futrono, Lago Ranco, Puyehue, Llanquihue, Maihue, Rupanco, Riñihue, Llifén; Purranque, Valdivia, Osorno, Puerto Varas, Puerto Montt, entre otros.

en Chile, en especial durante las dos primeras décadas del siglo XX. Este periodo concentra una considerable cantidad de documentos filmicos que registran actos públicos, actividades del Presidente de la República y otras autoridades civiles, militares y eclesiásticas, visitas de personalidades ilustres, inauguraciones de obras que exhiben el progreso moderno y el desarrollo industrial, veladas privadas de la pequeña burguesía (especialmente capitalina y porteña), actos culturales y deportivos, fiestas tradicionales, vistas de localidades turísticas del país, actividades criollas y costumbristas, ejercicios de instituciones de servicio, asuntos médicos y científicos, ceremonias de establecimientos educacionales, entre otros eventos colectivos. Lamentablemente, la mayoría de estas actualidades se encuentran perdidas, y a muchas de ellas ha sido imposible atribuirles autoría⁹. Pero fue sin duda durante los festejos del centenario de la Independencia de Chile, en 1910, que estas vistas informativas alcanzaron su máximo apogeo. En dicha época surgen nombres que serían emblemáticos para la historia del cine chileno, como los de Arturo Larraín Lecaros (*Los funerales del Presidente Pedro Montt*, 1910); Julio Chéveney (*Gran Rodeo en el Parque Cousiño*, 1910) y Salvador Giambastiani, este último, fundador de la Productora Giambastiani Films¹⁰ y autor de *La primera Fiesta de la Primavera de los Estudiantes* (1916), *Recuerdos del mineral El Teniente* (1919) y *Actualidades chilenas* (1919).

Es en ese contexto que emergen dos de los precursores de la fotografía y el cine en la zona austral: los hermanos Arnulfo y Bruno Valck. Ya a lo largo de 1921, los Valck realizaron tres documentales, lamentablemente todos extraviados. Se trata de *El desfile histórico*

9 Existe documentación que certifica la existencia de trabajos tales como *Carreras de Caballos de Viña del Mar* (Anónimo, 1900); *Ejercicio General del Cuerpo de Bomberos de Valparaíso* (Anónimo, 1902); *Festival de Vistas de Chile* (Anónimo, 1902). Véase Vega (2006) y Mouesca (2005).

10 Mouesca (op. cit.) señala que durante la primera mitad del siglo XX, la producción documental de carácter informativo se vio estimulada por el surgimiento de instituciones como la mencionada Productora Giambastiani Films, Patagonia Films (1920), Heraldito Films, Andes Films, Instituto de Cinematografía Educativa de la Universidad de Chile (1934), Chile Sono Films (1938), Chile Films (1941), Informaciones y Cultura del Estado (1944), Corporación Cinematográfica de Chile (1948), Cine Sur (de Armando Sandoval, que operó desde 1948), Dirección Productora Chile (1953), Emelco (1954), entre otras.

universal (celebración de la Fiesta de la Primavera por parte de estudiantes universitarios en Santiago), *Un viaje a Cacheuta* (trayecto en tren a las termas homónimas, localizadas en la provincia de Mendoza, Argentina), y *El sur en película*, documental que concentra diversos acontecimientos sociales y naturales de Valdivia y la zona.¹¹ Sobre este último, *El Mercurio* reseña:

La Valck Film, que tiene instalados en Santiago y en Valdivia unos modernos talleres cinematográficos, hace su presentación ante nuestro público con una cinta que ha sido aplaudida unánimemente en el sur del país y que titula *El Sur de Chile en película*. Presenta esta casa todas las bellezas panorámicas de esa grandiosa región de nuestra patria en forma absolutamente artística. [...] Hay trozos de esta obra como el terremoto de Villarrica y sus consecuencias que son un verdadero récord de filmación y que dan una idea exacta de lo que fue aquella horrorosa catástrofe que hizo desaparecer pueblos enteros. Entre otras cosas esta cinta hace una demostración de lo que es la raza chilena en esa región, raza de esfuerzo y progreso y demuestra de qué manera adelanta el sur en aras del trabajo chileno y extranjero allí radicado. [...] El hundimiento del vapor Don Cristino en el río Valdivia, políticos santiaguinos en algunas escenas de actualidad, y por todo arte y exactitud, completan esta magnífica producción nacional que dará a conocer a muchos santiaguinos lo que vale el sur de Chile y hará recordarlo con placer a los que lo conocen de vista» (*El Mercurio*, 11 de agosto de 1921, p. 7).

Como vemos, pese a que las primeras obras de Armando Sandoval son producidas más de dos décadas después de los mencionados filmes de los hermanos Valck, lo cierto es que estas no reportan demasiada variedad ni respecto a los tópicos y contenidos abordados, ni respecto a los recursos formales empleados. Más aún, a partir de la década de 1920, si bien en Chile se siguen desarrollando actualidades, comienza un proceso de refinamiento del lenguaje cinematográfico que deviene en productos documentales de mayor complejidad narrativa. Estos se articularían en noticieros de periodicidad quincenal que, por lo general, eran exhibidos en las salas de cine, previo a cada función.

¹¹ Dentro de estas filmaciones se registran actividades tales como las operaciones militares del Regimiento de Artillería Miraflores de Valdivia; las olimpiadas de la Semana Valdiviana; el hundimiento del vapor «Don Cristino» en el río Valdivia; caza de las ballenas en la costa valdiviana; el terremoto de Villarrica, entre otras.

Vale decir, más de treinta años antes de que Sandoval realizara sus *Noticieros Regionales*, iniciativas similares eran acogidas con éxito en el país o, al menos –y es justo hacer esta precisión–, en la capital. Sobre los noticieros realizados en el Chile de la época, Pablo Corro señala:

El pertrecho temático y los objetivos valóricos de estos noticiarios, a saber, el desarrollo de Chile, su promoción turística, el registro de sus autoridades, instituciones y alta sociedad, siempre con un sentido apologético y una exposición didáctica, no será plenamente superado por la realización documental que se desarrolle desde mediados de los cincuenta en adelante. [...] Los columnistas de *El Mercurio*, *El Diario Ilustrado*, *La Unión*, *La Nación*, *Mensaje*, *Ercilla* o *Ecrán*, comentaban más el valor turístico de las imágenes, la belleza de los paisajes, el mérito patriótico de los acontecimientos registrados, la didáctica, el valor instructivo de la exposición, la elocuencia sonora del mundo registrado, que la lógica expositiva, la intencionalidad comunicacional, la concordancia imagen-discurso (Corro et al. 2007, 49-51).

Si bien fueron precisamente sus *Noticieros Regionales* y sus *Panoramas Sureños* las creaciones que concentraron el quehacer cinematográfico más prolífico y característico de Armando Sandoval, están lejos de ser las únicas producciones del realizador riobuenino. Es por ello que a continuación nos detendremos brevemente en ciertas obras que responden a otros regímenes de representación indagados por Sandoval.

Bobina 3: Híbridos, ficciones y cine doméstico

Otra modalidad que puede distinguirse en la obra de Sandoval es la exploración que realiza en las difusas fronteras entre la ficción y el documental, puntualmente en el docudrama *La cruz púrpura* (1945, 16 mm, b/n, muda). Esta, curiosamente la primera película de Sandoval, marca un punto de inflexión en la cinematografía de la época, revelándose hoy como un particular híbrido que se anticipa a las preocupaciones que décadas más tarde –sobre todo a partir de los años setenta– adoptaría una modalidad documental más reflexiva, que indagará en torno a la propia representación y sus convenciones, principalmente para poner a prueba la impresión de realidad que, en principio, sustentaría al cine de no-ficción. El filme de Sandoval

recurre a reconstrucciones y recreaciones, entre otras estrategias de las que se vale el «docudrama» o «docuficción» para la elaboración de sus artificios¹². Dichos recursos han sido empleados por el cine documental desde sus inicios con el fin de acceder a representaciones verosímiles de la realidad¹³.

La cruz púrpura puede entenderse como un documental dramatizado. Rodado en Río Bueno —específicamente en el tramo ferroviario entre dicha localidad y el poblado de Cocule—, está inspirado en la historia real de un hombre que comienza a sufrir los síntomas de una apendicitis a bordo del tren. Los hechos son interpretados por personas comunes y corrientes que, con cándidas e inocentes miradas y risas ante la cámara, exponen sin quererlo la fabricación de la puesta en escena. Pese a tratarse de recreaciones, estas mantienen varios referentes con la realidad: buscan dar cuenta de sucesos reales, se emplean los escenarios físicos donde efectivamente tuvieron lugar los hechos (el tren, el hospital, etc.), muchos de los sujetos reales desarrollan su propio rol —médicos, enfermeras y voluntarios de la Cruz Roja—, interpretándose a sí mismos y aportando, de este modo, legitimidad a la reconstrucción de acontecimientos verdaderos.

Mientras el tren regresa con el enfermo hasta Río Bueno —mostrando, de paso, la belleza de los paisajes y del río— los voluntarios de la Cruz Roja se dirigen hacia la estación para acudir a su rescate. Mediante cartones que despliegan ampulosos textos —tales como «Esta película es fiel reflejo de la abnegación y sacrificio de sus voluntarios» o «La muerte acecha a su víctima»— Sandoval explica que la Cruz Roja aún no tiene ambulancia, y agrega: «La jornada es larga, ánimo, voluntarios!, pronto tendremos el carro ambulancia». A pie, y cargándolo entre varios voluntarios, trasladan al enfermo sobre una camilla hasta el antiguo Hospital San Francisco, donde comienza la cirugía. El procedimiento quirúrgico alterna escenas ficcionalizadas

¹² Véase, entre otros, Ortega (2005) y Sánchez-Navarro (2001).

¹³ Uno de los casos más emblemáticos, en los albores del documental, es el del pionero del género Robert Flaherty y las recreaciones que empleó en *Nanook el esquimal* (1922). Flaherty sostenía que muchas veces es necesario «falsear» la realidad con el fin de captar su verdadero sentido.

con imágenes reales extraídas de una operación de apendicitis, lo que refuerza la impronta documental de la película. El plano es cerrado sobre el abdomen del enfermo y se mantiene fijo, prácticamente en tiempo real. Intertítulos de rigurosa terminología científica explican paso a paso las maniobras de los médicos. De vuelta en el registro ficcional, el enfermo se recupera satisfactoriamente de la operación. De pronto, y sin respetar continuidad narrativa alguna, se nos sitúa en medio de un rodeo. Un jinete cae de improviso y los funcionarios de la Cruz Roja nuevamente entran en acción. La escena de la caída es claramente ficcional, sin embargo, la secuencia finaliza con imágenes documentales de la fiesta popular realizada tras el rodeo chileno, en las que se muestran las actividades típicas y las costumbres de la zona. Imágenes de gente bebiendo y bailando cueca, entre otras, dan cuenta de la riqueza y variedad de los actores sociales de la época.

Por otra parte, la única incursión que Armando Sandoval realiza en el terreno de la ficción argumental es el cortometraje *El último cuatrero* (1950, 16 mm, color, sonido agregado recién en 1956), rodado en las alturas de Riñinahue, en la zona cordillerana de la provincia del Ranco. Un petulante bandido narra en primera persona una historia, según señala, «desagradable para mí, pero grata para el agricultor sureño», relatando cómo hasta ese momento había logrado burlar a la ley que lo perseguía por sus delitos de abigeato. Los paisajes andinos de la región, la vegetación de las laderas montañosas que contrastan con los hielos de sus cumbres –en medio de los cuales la tierra despidе fuertes emanaciones de azufre– sirven de escenario para ambientar la huida del cuatrero y la persecución por parte de los policías, quienes, tras balaceras y forcejeos que imitan a las películas del Lejano Oeste, logran reducir al forajido ladrón de animales. Capturado, este se confiesa genuinamente arrepentido y promete comenzar una nueva vida en rectitud. En *El último cuatrero*, la ficción adopta la forma de una fábula rural con claras pretensiones didácticas, que plasma –con un tono que hoy resuena ingenuo– una moraleja que busca persuadir a los campesinos de la zona de no cometer el delito de abigeato.

Curiosamente, pese a tratarse de una ficción, *El último cuatrero* –presentado como una «leyenda» por el propio Sandoval– forma parte del compendio documental *Panoramas Sureños*. De hecho, la revista *Ecran* destaca:

Sandoval trajo a Santiago un documental de largometraje filmado en colores, sobre diferentes tópicos pintorescos de la región austral de nuestro país [...]. El documental se llama *Panoramas Sureños* y se muestran diversos aspectos de la vida de aquellas regiones, incluyéndose además un pequeño relato sobre *El último cuatrero*, un cuento que permitió mostrar la extraordinaria belleza de las montañas, los lagos y los volcanes del sur de Chile. [...] La fotografía es hermosa y muestra aspectos de nuestro país que no todos los chilenos conocen. Documentales como éstos deberían producirse en mayor escala y, además, exhibirse a lo largo del país (Mouesca 2005, 136)¹⁴.

Aun en una pieza argumental como *El último cuatrero*, la inclinación de Sandoval Rudolph siempre apunta al lugar de las relaciones que establece con la realidad, en este caso, la de un entorno afectado por el abigeato, problemática atingente en las sociedades rurales de la época.

Por último, mencionaremos otra esfera que ofrece ricas e inexploradas facetas en torno a la obra de Sandoval: su cine doméstico. Pese a que en relación con el grueso de sus registros fue lo que proporcionalmente menos documentó –solo se cuentan escasos minutos dentro de un total de más de seis horas de metraje que componen la colección del cineasta–, es en sus filmaciones más privadas y familiares donde es posible constatar la sensibilidad del Sandoval *amateur*; su fascinación por la imagen doméstica. Del mismo modo, esta dimensión ofrece interesantes relaciones entre los dispositivos y regímenes de visualidad con los que Sandoval cultivó su mirada: la fotografía y el cine.

En sus películas familiares se encuentran las primeras experiencias cinematográficas del creador riobuenino, aquellas de cuando aprendió a filmar precisamente registrando escenas de la intimidad doméstica, como el día en que, acompañado de su cámara, viajó a pedir la mano de su futura esposa, Melania Strauch, y quiso perpetuar en el tiempo

14 Mouesca rescata esta cita de la Revista *Ecran* N° 1.202, Santiago, febrero de 1954, p. 15.

ese feliz e íntimo momento. Es en sus retratos cinematográficos, en los registros de los paseos del clan Sandoval-Strauch al lago Ranco, de sus pequeños hijos chapoteando en el agua, de un asado o una siesta bajo la sombra de un árbol; es en la contemplación, al fin, de la simpleza del cotidiano —en contraste con los personajes ilustres, las visitas oficiales y los actos cívicos conmemorativos que luego encontraremos a menudo en sus actualidades— donde es posible apreciar íntegramente el carácter *amateur* de la obra de Sandoval: al registrar lo que más amó¹⁵.

El potencial historiográfico de estos fragmentos de vida de gente común, ajena a los grandes acontecimientos de la historia oficial, es enorme. Al visibilizar las particularidades de estos sujetos anónimos, las imágenes domésticas de Sandoval también contribuyen a construir conocimientos alternativos que cuestionen los cánones dominantes.

Bobina 4: Apuntes finales

Todo proyecto de rescate patrimonial supone una serie de procesos complejos, caros y pluridisciplinarios. De allí la importancia de que la recuperación e integración de los valores históricos recuperados en las obras audiovisuales y su potencial de archivo conlleven el conocimiento y acceso público a estos materiales¹⁶.

15 No tiene por qué existir contradicción alguna entre ambos intereses. No la hubo en los registros pioneros del cine cuando los hermanos Lumière, a la par que sus actualidades, documentaron también su realidad más cercana e íntima. Recordemos que, en una de sus primeras filmaciones, *Le repas de bébé* (*La comida del bebé*, Louis y Auguste Lumière, 1895) vemos al propio Auguste Lumière y a su mujer en la mesa de la terraza del hogar una mañana cualquiera, dando de comer a su pequeña hija. Se trata, de hecho, del primer filme de familia del que se tenga noción.

16 Tras el deceso de Sandoval sus hijos traspasaron sus películas, inventos, artefactos cinematográficos, fotografías, afiches y documentos a la Municipalidad de Río Bueno, institución que —mediante un proyecto Fondart adjudicado en 1997— pudo clasificar parte del material. Este trabajo estuvo a cargo de la arqueóloga Marijke Van Meurs y de la conservadora Susana Muñoz. Posteriormente, el proyecto de restauración de su obra cinematográfica fue realizado por el Centro Cultural de Promoción Cinematográfica de Valdivia, con fondos del Consejo del Arte y la Industria Audiovisual (2005-2006). Fruto del rescate y transferencia del material, el CPCV editó un DVD que contiene parte de la colección Sandoval. Mariana Matthews, en tanto, editó en 2008 el DVD *Los Testigos y sus huellas*, en el que incorporó fragmentos inéditos de su filmografía (el trabajo de Matthews es un volumen compuesto de tres documentales que recuperan e interpretan los aportes de destacados fotógrafos del sur: la familia de fotógrafos Valck, Gilberto

El hecho de que la filmografía de Sandoval se encuentre casi íntegramente localizada y disponible para ser conservada y resguardada –a diferencia, por ejemplo, de las películas de los Valck y de muchísimas otras creaciones nacionales irremediablemente extraviadas– redundan en la excepcional calidad como documento histórico para la reconstrucción de nuestra memoria regional, en que devienen las piezas del autor. Por ello, si el lenguaje cinematográfico de Sandoval Rudolph no representa mayores innovaciones ni complejidades a nivel narrativo y formal, lo cierto es que el valor histórico de su obra es incalculable.

Hay también una vocación arqueológica en estos proyectos de rescate patrimonial. No se trata de una arqueología que toca el presente y desde allí abre ventanas hacia un pasado y una memoria pretendidamente intactas; si bien detrás de cada fotograma hay historia –porque toda imagen fotoquímica es documento, testigo y huella de memoria–, el sentido de las imágenes cambia y se renueva al sacarlas del contexto original en el que yace su producción y recepción germinal. Media un proceso de resignificación cuando hoy vemos proyectadas las imágenes de Sandoval, pues la distancia temporal y crítica que separa la representación fundacional de su posterior (re)descubrimiento, permite procesar sus sentidos dialogando, interrogando y reflexionando sobre su representación primigenia. Tanto en la fotografía como en el cine de Sandoval se fija un tiempo que, al ser revisitado en la actualidad, opera como un péndulo entre pasado y presente, entre presencia y ausencia. En ambos dispositivos se perpetúa también un espacio: un paisaje geográfico y humano –el de la cultura local de mediados del siglo XX– con el que establecemos correspondencias identitarias y reforzamos nuestros vínculos de pertenencia. La obra del realizador de la provincia del Ranco nos (re)inserta en nuestras raíces, en nuestro pasado, en el pasado de nuestra comunidad, de su historia pública y privada, en la diversidad cultural de los distintos grupos humanos que han convivido y conviven en nuestro territorio.

Provoste y Armando Sandoval). Por otra parte, en 2004, la productora Jirafa realizó la serie *Panoramas Sureños* –cuyo nombre evidentemente rinde homenaje a la obra de Sandoval– y uno de sus capítulos fue el perfil sobre el cineasta riobuenino, *Re-Armando* (Dir. Roberto de la Parra, 2004), que se emitió por las pantallas de Canal 13 Cable.

En los registros de Armando Sandoval el paisaje se vuelve retrato y el retrato se vuelve paisaje; paisaje de nosotros mismos.

El de Sandoval fue un cine autofinanciado, realizado y distribuido al margen de las productoras que en aquel tiempo se concentraban en el centro del país. Un cine que se situó en oposición al *mainstream*, a aquel cine comercial y «profesional», y a sus particularidades en cuanto a los modos de producción, distribución, exhibición, comercialización y consumo, como también en relación a las consideraciones sociales, ideológicas y tecnológicas que de él se desprenden. Si lo «profesional» se atribuye a un trabajo cinematográfico basado en la especialización y diferenciación de sus etapas productivas para la legítima consecución de beneficios no solo creativos sino también económicos, lo *amateur* en cambio se concibe ligado al ocio, al tiempo libre, al placer, al ejercicio vocacional y autónomo de prácticas situadas fuera de los quehaceres formales. Desde una mirada hegemónica, prácticas *amateur* como las de Sandoval se encontrarían del lado de la «ineficacia» y la búsqueda «improductiva» de la realización personal. Autores como Richard Chalfen (1987) y James M. Moran (2002) sugieren que el cine *amateur* —el modo doméstico de filmar (*home mode*)— surge precisamente de la tensión entre el espacio privado y el espacio público, entre el trabajo remunerado y el tiempo libre. Para otros autores, como Patricia R. Zimmermann, el cine *amateur* se encuentra en el vértice entre la masificación del cine de producción comercial y el uso doméstico del medio, que igualmente funcionaría como una práctica de consumo mercantil, toda vez que mantendría una relación de dependencia con el desarrollo tecnológico y la fabricación industrial de aparatos técnicos y artefactos —cámaras, moviolas, proyectores, etc.— cuya adquisición conlleva la promesa de que cualquiera puede realizar sus propias películas, en la ideología del «D.I.Y»¹⁷ o «Hágalo usted mismo». Pero ni siquiera estas últimas consideraciones son del todo válidas para un cine como el Sandoval, quien, como un artesano, imaginó, proyectó y manufacturó sus propios inventos e innovaciones visuales

17 La abreviación en inglés de *Do It Yourself*.

y sonoras para la filmación, revelado y exhibición de la imagen en movimiento.

El cine de Sandoval es, como hemos intentado describir, un cine periférico triplemente marginal. Desde los contornos rurales de Río Bueno y sus alrededores, apostado y apostando por un cine contrahegemónico, alejado de la industria, y desde una experimentalidad y un amateurismo como postura ética e ideológica, este fotógrafo y cineasta del sur practicó el ejercicio de una plena libertad creativa. Así, la marginalidad del cine de Sandoval resiste, cuestiona y tensiona las prácticas hegemónicas del cine de la época en que desarrolló todo este inestimable legado, contribuyendo a socavar el *statu quo* y las lógicas de los regímenes de representación cinematográfica dominantes.

Bibliografía

- ARANEDA, EDUARDO (1995). «Contextualización histórica de la obra fílmica de A. Sandoval Rudolph. Cine Sur». Texto presentado en el Seminario de Historia Regional organizado por la Universidad de Los Lagos (Osorno, Chile). Inédito.
- CHALFEN, RICHARD (1987). *Snapshots versions of life*. Bowling Green, Ohio: Popular Press, Bowling Green State University.
- CORRO, PABLO et al. (2007). *Teorías del Cine Documental Chileno. 1957-1973*. Santiago de Chile: Ediciones de la Pontificia Universidad Católica de Chile.
- GONZÁLEZ, RUBÉN (2008). *El Audiovisual en el Sur de Chile. Pasado, Presente, Futuro*. Valdivia: El Kultrún.
- LAGOS, PAOLA y ARTURO FIGUEROA (2008). «Patrimonio Audiovisual y Memoria en la XIV Región». *Revista Austral de Ciencias Sociales* (RACS), Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Austral de Chile (15): 97-114.
- MORAN, JAMES M. (2002). *There is no Place Like Home Video*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- MOUESCA, JACQUELINE (2005). *El Documental Chileno*. Santiago de Chile: Lom ediciones.
- ORTEGA, MARÍA LUISA (2005). *Nada es lo que parece: falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*. Madrid: Ocho y medio.
- SÁNCHEZ-NAVARRO, JORDI y ANDRÉS HISPANO (eds.) (2001). *Imágenes para la sospecha*. Barcelona: Glénat.
- VEGA, ALICIA (2006). *Itinerario del Cine Documental Chileno*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- ZIMMERMANN, PATRICIA (1995). *Reel Families. A Social History of Amateur Film*. Bloomington: Indiana University Press.

Los sonidos del cine silente: la exhibición cinematográfica en Río de Janeiro hasta 1916

DANIELLE C. CARVALHO¹

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO — BRASIL

Resumen

Este artículo investiga la variedad de usos de los sonidos en los cines de Río de Janeiro, desde la construcción de los primeros cinematógrafos en la flamante Avenida Central hasta la llegada a la ciudad de los primeros *Films d'Art* franceses, cuyos cuidadosos acompañamientos musicales fomentaron el incremento de la música en el espacio del cinematógrafo. Esta oferta motivó en Brasil el aumento de la filmación de *fitas cantantes* («cintas cantantes») o números musicales cinematográficos doblados en vivo por elencos escondidos detrás de la pantalla. La investigación que enmarca este texto buscó comprender el uso del sonido que se hizo en los cines brasileños durante el periodo silente, con especial énfasis en los años 1907 a 1909.

Palabras clave: cine y teatro, música, periodo silente

1 Doctora en Teoría e Historia Literaria por la Universidad de Campinas. Postdoctora en la Escuela de Comunicaciones y Artes, USP. Integrante del grupo de investigación «História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação» (CNPQ-USP). Coordinadora de la antología de cuentos de escritores brasileños, *Retratos do Brasil: Pre-Modernistas y Modernistas* (2016), de *Cinema e História: circularidades, arquivos e experiência estética* (2017), y coautora de la traducción y análisis del melodrama teatral *L' Auberge des Adrets* (2015).

Las sombras móviles hablan

Este texto integra la investigación de postdoctorado que desarrollé en la Escola de Comunicações e Artes de la Universidade de São Paulo, en Brasil, entre 2015 y 2018². El proyecto se centró en un tema de reciente atención para los historiadores del área, siendo todavía poco estudiado en Brasil:³ la circulación cinematográfica brasileña desde 1895 a 1916, en particular lo que toca a la relación establecida entre el cine y el sonido. Este estudio es un trabajo ineludible para la comprensión de los mecanismos de cambios culturales en juego en el período. La investigación se basó en la hipótesis de que en la exhibición de películas en Brasil se recurrió a géneros musicales y estrategias del teatro musical ya consolidadas en el país, como modo de asegurar la afluencia de público espectador. Este trabajo se sitúa dentro de la historiografía del cine brasileño⁴, asentando el análisis en la consulta de fuentes primarias.

Para eso, realizamos un levantamiento extensivo de periódicos del periodo, buscando establecer las modalidades de uso de las sonoridades presentadas en los salones, parques, cines y otros establecimientos que proyectaban imágenes en movimiento (incluso anteriores al advenimiento del cinematógrafo). Esto con el fin de solventar una reflexión de carácter transdisciplinar, que considerara el entrelazamiento entonces existente entre las manifestaciones artísticas, en especial el cine, la música y el teatro. La investigación buscó cruzar los datos de los repertorios cinematográfico, musical y teatral presentados en Río de Janeiro, para comprender los entrecruzamientos establecidos no solo entre las artes, sino entre la producción popular y la erudita. Ya que se trataba de una investigación historiográfica cuyo propósito era reconstituir procesos culturales poco o nada conocidos, el levantamiento de fuentes primarias fue imprescindible.

2 «Com a voz, o cinema silencioso: som, cinema e circulação cultural no Brasil» (FAPESP/15/06383-4).

3 En el contexto extranjero, ver, por ejemplo, los libros de Richard Abel y Rick Altman (2001); y de Rick Altman (2004). En el contexto brasileño, ver Carlos E. Pereira (2014).

4 Ver, por ejemplo, Eduardo Morettin (2009), y Jean-Claude Bernardet (2008).

Esta preocupación es el núcleo de este texto, cuyo tema son las *fitas cantantes* («cintas cantantes») rodadas en Brasil a partir de los últimos años de la primera década de 1900, cantadas en vivo por artistas situados tras la pantalla. Basada en las decenas de aparatos mecánicos que buscaban la sincronía entre el cinematógrafo y el fonógrafo, la modalidad nacional de sincronía trae a primer plano el intenso diálogo entre el cine y el teatro popular. Aunque las *fitas cantantes* ya han sido abordadas por estudiosos como Araújo (1976) y Pereira (2014), aquí abordamos la cuestión desde el punto de vista de los intercambios múltiples, sean ellos entre la escena erudita y la popular, entre los escenarios y las pantallas, o entre la ópera y el cine.

El recorte temporal de este estudio, que considera desde 1907 a 1909, va desde la instalación de los primeros cinematógrafos en la Avenida Central (principal calle de la ciudad de Río de Janeiro, construida pensando en la fluidez de los intercambios comerciales y en un embellecimiento inspirado en los bulevares de Georges-Eugène Haussmann) hasta el momento en que se completa el esfuerzo de incorporación del cine en el hábito de la élite de la ciudad. El recorte geográfico se fundamenta en el hecho de que Río era la capital federal en la época, considerada metonimia de Brasil, escenario de manifestaciones que atribuían al cine un simbólico papel civilizatorio: el columnismo social, invención reciente, pasaba a propagar la ida al cine como un hábito elitista y moderno, en consonancia con la reciente reforma urbana. En 1907, el cine abandona la condición nómada que hasta entonces le caracterizaba⁵, imponiéndose a las vistas del público en la más portentosa calle de la ciudad. Si, por un lado, la rápida multiplicación de las salas de exhibición en la Avenida

5 Antes de 1907, cuando se abren las primeras salas de cine en la Avenida Central (y, a continuación, en las calles centrales y en diversos barrios de la ciudad), el cinematógrafo era parte de los espectáculos de *varietés* en parques o teatros, o se acomodaba a pequeñas salas situadas en los parques o en calles estratégicas de la ciudad, como la Rua do Ouvidor. Una figura fundamental en el Río de Janeiro del período fue el empresario Paschoal Segreto, italiano radicado en Brasil que era propietario de varios de esos establecimientos: «animatógrafos», «cinematógrafos» («Parque Fluminense» y el «Salão Paris no Rio») y «biógrafos» (la «Maison Moderne»). Recogimos esta información de los periódicos cariocas *Gazeta de Notícias*, *O País* y *Correio da Manhã*, de 1902 a 1909, disponibles en la Biblioteca Nacional Digital <memoria.bn.br/hdb/periodo.aspx>.

Central responde al contexto más general de industrialización del cine llevado a cabo por la Pathé Frères entre los años 1904 y 1906, por otro lado también responde al afán de ofrecer a las élites una diversión que les permitiera ocupar el espacio urbano remodelado.

Por lo tanto, la introducción del cine en Brasil supuso peculiaridades en relación al contexto extranjero, sobre todo el norteamericano. Mientras que en los Estados Unidos los *nickelodeons* de cinco *cents* eran la diversión preponderante de las masas populares, en Brasil el espacio del cine era frecuentado casi exclusivamente por las capas medias de la sociedad, ya que su ingreso costaba, de 1907 a 1909, entre 500 y 1000 reales. Si bien este precio era inferior al del ingreso a los teatros (que fluctuaba entre los 2000 a 4000 reales)⁶, aun así era prohibitivo para gran parte de la población, principalmente aquella expulsada de los conventillos del centro de la ciudad, los que habían sido derribados para el remodelamiento urbano. A los pobres les quedaban los «cinematógrafos-anuncios», conocidos en Río como «treme-tremes», los cuales funcionaban gratuitamente en las calles de la ciudad, exhibiendo películas cortas junto con propagandas, que lograban gran afluencia de público⁷.

Entre 1907 y 1909, el cine se establece en Río como forma de diversión de la élite. Este proceso fue fomentado por el cronista Figueiredo Pimentel, cuya sección mundana de la *Gazeta de Notícias* («Binóculo») insertó el cinematógrafo en el itinerario elegante de la élite económica de la ciudad, alentando a las salas de exhibición a organizar *matinéés* y *soirées* «a la moda», dirigidas especialmente a este grupo social⁸. De allí en adelante, el cinematógrafo jugó un papel fundamental en el aumento de la frecuentación pública del

6 Por ejemplo: el 4 de julio de 1909, una entrada al teatro «São Pedro de Alcântara» para la presentación de la comedia «Zazá» (de P. Berton), por la Compañía Italiana Ruggeri-Borelli, costaba 2000 réis, llegando a 4000 réis el precio de una silla. Cf. «Teatro S. Pedro de Alcântara». *Gazeta de Notícias*, 4 de junio de 1909, p.12.

7 Joe (pseud. de Paulo Barreto/João do Rio). «Cinematógrafo». *Gazeta de Notícias*, 29 de septiembre de 1907, p. 1.

8 Figueiredo Pimentel asume la serie cronística «Binóculo» en la *Gazeta de Notícias* (1907 a 1911), convirtiéndose en el heraldo de la elegancia en la ciudad. Por iniciativa suya, la ida al cine pasa a convertirse en un hábito entre la alta sociedad. Cf. José Inácio Melo Souza (2003) y Danielle C. Carvalho (2014).

espacio urbano modernizado. Por eso, la municipalidad apoyó con entusiasmo la idea del cronista, autorizando los más diversos eventos sociales en esas nuevas vías, los cuales eran invariablemente filmados y exhibidos al público.

Desde 1908, cuando la campaña de Pimentel se volcó a los cinematógrafos, los anuncios de las salas de cine se multiplicaron. En este contexto, el ámbito sonoro se volvió fundamental, lo que es corroborado por descubrimientos recientes de la historiografía del cine silente. Tomaremos como punto de partida los estudios de Araújo (1976), Bernardet (1979) y Morettin (2009) para, por medio de la investigación empírica en periódicos de la capital –en especial el diario *Gazeta de Notícias*–, entender de qué forma se organizaba la escena cinematográfica en este periodo. A continuación, presentamos algunas modalidades de usos de los sonidos en los cines de la capital brasileña, ponderando sobre las relaciones establecidas entre el ámbito nacional y el internacional, las pantallas y el contexto cultural de la época.

La «ilusión de la vida perfecta»

Los procesos que buscaban devolver las sonoridades a las imágenes –realizando así la tan largamente soñada «ilusión de realidad»– ya eran conocidos por los cariocas⁹. En el periodo estudiado convivieron, *grosso modo*, dos procesos distintos de sincronismo. El primero fue el mecánico, que combinaba la cinta al fonógrafo por medio de técnicas como el «Cino-phon falante» (presentado en el Teatro S. Pedro de Alcântara a mediados de 1902, en el marco de un variado espectáculo de *varieté* de la compañía de ilusionismo Watry); el *Chronophone* de Gaumont (presentado en el Teatro S. José en septiembre de 1908, y en el Cinema Odeon en 1911); y el *Cine-Phono-Pathé* (presentado en el *Cinema Pathé* entre octubre y noviembre de 1908)¹⁰. Además,

⁹ Ver Fernando Morales da Costa (2005).

¹⁰ Véase «Theatros e...», *Gazeta de Notícias*, Río de Janeiro, 2 de agosto de 1902, p. 2; «Teatro S. José», *Correio da Manhã*, 18 de septiembre de 1908; «Cinema Odeon», *Gazeta de Notícias*, 24 de octubre de 1911, p. 8, y «Cinema Pathé», *Gazeta de Notícias*, 31 de octubre de 1908, p. 6.

varios cinematógrafos denominados «hablantes», sin mayores detalles, fueron exhibidos en la capital en 1904, 1905 y 1907, en el Teatro Lírico, en el Teatro Apolo y en el Teatro Recreio Dramático, administrados por empresas diversas¹¹. El segundo proceso referido fue el artesanal: el acompañamiento sonoro se realizaba en vivo por instrumentos musicales y cantantes. La convivencia de técnicas distintas es inherente al cine temprano, cuando el «espacio sonoro de la exhibición» (Abel y Altman 2001, XIV) aún se organizaba sobre modelos estandarizados.

Este solapamiento entre las técnicas dificulta la precisión de ciertas informaciones. Un ejemplo: el 19 de mayo de 1908, el Grande Cinematógrafo Parisiense (Avenida Central, 179), cuya orquesta es dirigida por Aurélio Cavalcanti, anuncia la escena cómica *Estreia de um grande tenor* (*Gazeta de Notícias*, 19 de mayo de 1908, p. 6)¹². Rick Altman reflexiona sobre la gran cantidad de cintas rodadas en este periodo en que la alusión a los sonidos se daba en el interior de la diégesis narrativa, instruyendo así a los músicos acerca de los sonidos que debían generar. Este parece ser el caso aquí. Otra sala de la capital, el Cinematógrafo Brasil (Praça Tiradentes, 1) –que se autodenominaba «el único semi-hablante» de la ciudad– anuncia la «cinta hablante y con ruidos» *O oleado quebra tudo*¹³. No se detalla aquí la técnica que haría posible el sonido, ya que el anuncio no hace ninguna mención

11 A fines de 1904, la Empresa Hervet operaba en el Teatro Lírico. En febrero de 1905, la «Companhia de Novidades» administró un «Cinematógrafo falante aperfeiçoado» en el Teatro Apolo. En el mismo año, en marzo, el *Recreio Dramático* presenta el «Cinematógrafo falante aperfeiçoado»; en noviembre, la «Empresa Candburg» presenta el «Cinematógrafo Falante no Lírico»; y en diciembre, la «Empresa E. Hervet» presenta el «Cinematógrafo aperfeiçoado» en el Teatro S. Pedro, prometiendo «ilusão completa por el fonógrafo combinado con el cinematógrafo». En 1907, la Empresa Hervet vuelve al Teatro Lírico, presentando el «Cinematographe Moderne». Para las referencias a los demás cinematógrafos hablantes citados, consultar las páginas de anuncios de la *Gazeta de Notícias* de las siguientes fechas: 26 de noviembre de 1904, 27 de noviembre de 1904, 26 de febrero de 1905, 12 de marzo de 1905, 5 de noviembre de 1905, 3 de diciembre de 1905 y 27 de septiembre de 1907.

12 La cinta es probablemente *Um fort ténor* (Pathé, 1908). Para su resumen, consultar la base de datos de la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé <<http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/>>.

13 Desde la breve descripción del periódico («Escenas pasadas con un desastrado hombre!»), la cinta se trata probablemente de *Vive la vie de garçon* (Pathé, 1908), protagonizada por Max Linder.

a la orquesta de la sala o al aparato mecánico responsable por el acompañamiento sonoro. Sin embargo, en los archivos de la firma Marc Ferrez, titular de los derechos de comercialización de Pathé Frères en Brasil, una carta de 1909 hace mención a la venta de una «máquina de hacer ruido»¹⁴. No es imposible que tal aparato haya sido utilizado en el Cinematógrafo Brasil, e incluso en el Parisiense; en este último caso, en conjunto con el acompañamiento orquestal. Otro caso notable: en cierto momento, el Gran Cinematógrafo Rio Branco destaca la «cinta hablante» *Tannhauser*. Meses antes, la casa había prometido «la máxima precisión y sonoridad absoluta» de su cinematógrafo parlante («Grande Cinematógrafo Rio Branco». *Gazeta de Notícias*, 13 de febrero de 1908, p. 6). Como no se menciona ningún aparato mecánico, y se destaca al director de la orquesta (Costa Júnior), es posible que la ilusión fuera generada por cantantes ocultos a la vista del público, técnica registrada en el mismo año en el ámbito norteamericano¹⁵.

El cine Rio Branco nos es especialmente interesante porque, a principios de 1909, la empresa que lo administraba (William & C.) suministraría las cintas nacionales y el maestro a la temporada carioca de los *Films d'Art*. Titulado «Visiones de Arte», el evento proponía transformar el cine en un evento de gran gala. Los números musicales como *Tannhauser* (1908), *Sole Mio* (1908) y *Funiculi Funicula* (1908) —como se ve, el cancionero italiano se mezclaba con la música erudita de Wagner— que la empresa había filmado para que fueran cantados en vivo, se presentaban de forma paralela a las producciones extranjeras, exhibidas en Río de Janeiro con acompañamiento sonoro producido localmente (como por ejemplo, *Olá, Rainha da noite*, versión brasileña de *Bonsoir, Mme La Lune*, cantado por Mercadier para la casa Pathé

14 En portugués: «máquina de fazer barulho». Véase Archivo Nacional – Família Marc Ferrez: FF-FMF – 2.0.1.14.20/2.

15 La técnica era denominada, según Klenotic (2001, 156-157), «*talker*» *Picture*: varias empresas suministraban elencos «hablantes» que, escondidos detrás de la pantalla, generaban la ilusión del acompañamiento fonográfico, proporcionando así sustitutos menos costosos que los aparatos mecánicos. Véase Jeffrey Klenotic (2001).

en 1904, cinta exhibida con éxito años antes en Río de Janeiro, por medio de sincronismo mecánico)¹⁶.

El cine Rio Branco omite toda información sobre el origen de las voces hasta noviembre de 1908, cuando exhibe *Nascimento, Vida, Paixão, Morte e Ressurreição de Jesus Cristo* (Pathé 1907), de Ferdinand Zecca, con música a cargo del maestro del cine, la «Ave María» cantada en vivo por Claudina Montenegro y la presentación de los barítonos Santiago Pepe y Antonio Cataldi –todos artistas afamados de la ciudad–, además del «numeroso cuerpo de coros» (*Gazeta de Notícias*, 1 de noviembre de 1908, p. 6). Con esta curiosa amalgama de espectáculo y ceremonia litúrgica, el Rio Branco expone la hibridez de teatro y cine.

La prueba del éxito de esta estrategia se dio al inicio del año siguiente. En enero de 1909, el Rio Branco se une al Cinematógrafo Pathé, de propiedad de Arnaldo & C., y ambos alquilan el teatro mejor equipado de la ciudad, el Teatro Lírico, para exhibir los *Films d'Art* de más reciente éxito en París. Se trataba de obras en las que colaboraron artistas de reconocidos teatros de la capital francesa, como la *Comédie Française*, y músicos de envergadura, como Saint-Saëns, autor del acompañamiento musical de *L'assassinat du Duc de Guise* (Pathé 1908), película cuya exhibición carioca mimetizó a la francesa, siendo acompañada por una orquesta de 25 músicos, bajo la dirección del maestro Costa Júnior.

El evento buscaba dar a las sesiones cinematográficas el estatus de temporada teatral, para la cual la elite usualmente se engalanaba. La *saison* procuraba mantener en la ciudad a aquellos que durante el mes de enero subían las sierras o viajaban a Europa. El espectáculo gana, sin embargo, foros sorprendentemente populares, pues a la música erudita y a las representaciones graves de los artistas de la *Comédie* se sumó la presentación de números musicales de cuño más o menos erudito, emulando lo realizado en el cine Rio Branco

¹⁶ La exhibición se realizó en 1904, a cargo de la Compañía Hervet. Véase *Gazeta de Notícias*, 18 de diciembre de 1904, p. 6.

el año anterior¹⁷. Estas obras fueron filmadas con una *mise-en-scène* que no se caracterizaba precisamente por su verosimilitud¹⁸, y fueron protagonizadas por cantantes populares ya conocidos, quienes doblaban en vivo las voces de los actores mientras la cinta corría por el paño blanco.

Una vez fuera de los dominios del Teatro Lírico, con el definitivo sello de la *haute gomme*, tal espectáculo se desmembraría, adquiriendo nuevos sentidos a medida que los *Films d'Art* o las cintas cantantes recorrían los cinematógrafos más o menos equipados; así, el cine se sumó a los entretenimientos disponibles de la ciudad, sobre todo aquellos que hacían uso de la música. Cuando regresa al Grande Cinematógrafo Rio Branco, Costa Júnior dirige su *troupe* en la presentación de una secuencia de *fitas cantantes* filmadas por William & C. entre 1908 y comienzos de 1909. En el cine Rio Branco, Claudina Montenegro y el barítono Antonio Cataldi cantan, el 18 de febrero, el *Duo* de la zarzuela teatral *Château Margaux* (1909), con texto del Sr. J. Veyán y música de M. F. Caballero. Con Cataldi, Montenegro también cantaría, el 19 de febrero y el 5 de abril, el *Duo de la Africana*, repitiendo el número presentado en el Teatro Lírico; el 29 de febrero y el 4 de marzo, *La Creola* (1909); y el 28 de marzo y 11 de mayo, *Caracolillo: Couplets del Café de Puerto Rico* (1908), llamada «hermosa cinta colorida, hecha expresamente para el Rio Branco por la casa Pathé Frères de París, confeccionada por nuestro operador Julio Ferrez [...]». El envío de la cinta nacional a Francia para agregarle colorido destacaba la inversión financiera de aquel establecimiento en esta clase de películas¹⁹.

17 Por ejemplo, el *Dueto* de la ópera *I Guarany*, de Carlos Gomes, y el *Duo de la Africana* (1908, traducción de Moreira Sampaio de la zarzuela de M. Echegaray, con música de Manuel F. Caballero).

18 Como se observa en la crítica a los trajes anacrónicos de los personajes de Carlos Gomes: «un tenor que se vistió de plumero para fingir a Pery y cantar el dueto del *Guarany* en carácter, con una Ceci con las vestiduras de 1900, anacronismo al lado de una tontería que revela la ignorancia del organizador del cuadro». Véase O. G. (pseud. de Oscar Guanabarrino). «Vida Social – Espectáculos: Films d'Art», *O País*, 10 de enero de 1909, p. 3.

19 Las fechas de exhibición de las películas aquí citadas proceden de la sección de anuncios de la *Gazeta de Notícias*.

Con el acompañamiento de Pepe, Claudina Montenegro cantaría, el 14 y 15 de mayo, *Duo dos Patos* (1908), y el 27 de mayo, *Chrispino y la comadre* (1909). En el caso de Pepe, el 26 de mayo él cantaría, junto a Cataldi, la *Romanza sentimental*, descrita como «fantasía soberbia de dos cantantes ambulantes que extasían a los varios moradores de un edificio [...]». Tal narrativa, pródiga en la cantidad de alusiones sonoras, abría espacio para que los artistas explotaran sus capacidades histriónicas. La *mise-en-scène* de estos filmes remite a las cintas cantadas de Gaumont, denominadas *phonoscènes*, rodadas para ser reproducidas por el Chronophone²⁰: en ellas, los artistas entonan canciones interactuando en grados variables con el aparato mecánico: más si la escena cinematográfica se configura como un número de cantante teatral, y menos si se configura como una escena dramática (Gianati y Mannoni 2012). Sin embargo, es necesario considerar que tal *mise-en-scène* tuvo amplia boga, como demuestra la ya mencionada *Bonsoir, Mme La Lune*, que la Pathé filmó en 1904, o las cintas filmadas en esa misma época por el Jules Greenbaum's Deutsche Bioscope.²¹ En todos estos casos, se observa la concomitancia de trechos musicales eruditos y populares; ciertos números musicales son incluso grabados por varias empresas, de distintos países, lo que denota la existencia de un repertorio común y transnacional. Es necesario subrayar que en estas producciones la espectacularidad tenía una clara preponderancia sobre la narrativa, lo que se explicita especialmente en el caso de las cintas rodadas en Brasil, en las que los cantantes desempeñaban su oficio en vivo.

Claudina y Pepe se despiden del público el 2 de julio de 1909, con una gira en la ciudad de São Paulo. Para esta ocasión, el cine Rio Branco organiza un festival en su honor, presentando la cinta *A Chaleira* (1909), «dueto escrito y puesto en música especialmente para el Rio

20 Esto mediante un aparato que efectuaba una sincronización mecánica entre imágenes y sonidos.

21 En el año 2015, la *Giornate del Cine Muto* presentó un conjunto de esas películas sincronizadas (compuesto por fragmentos musicales eruditos y populares), procedente de la Neumayer Collection, da Deutsches Filminstitut. Véase *Le Giornate Del Cinema Muto*, 34 (2015, 177).

Blanco, actuado y cantado por los beneficiados» («Teatros e... Notícias: Cinema Rio Branco». *Gazeta de Notícias*, 2 de julio de 1909, p. 3). Se trataba, muy probablemente, de una alusión a la canción «No Bico da Chaleira», gran éxito del carnaval carioca de aquel año, también compuesta para un dueto. La despedida altisonante reproduce un procedimiento común al teatro: la transferencia del dinero recaudado en el espectáculo iba íntegramente para los artistas «beneficiados».

En todos estos ejemplos se destaca la mezcla de cine y teatro que caracterizaba el repertorio del cine Rio Branco; cuando no la mezcla de cine y rito litúrgico, evento que también había sido utilizado por el teatro, como nos demuestra el éxito del drama «El Mártir del Calvario» (Eduardo Garrido, 1902).

La mezcla de teatro y cinematografía demuestra la existencia de un espectáculo cinematográfico *sui generis*, el cual pone en debate constataciones como la de Edgar Morin (1970) acerca de la inmanencia del cine, cuya participación afectiva ocurriría debido a la distancia del público con respecto a la acción presentada. En Río de Janeiro, los actores de las cintas cantantes ocupaban un espacio ambivalente, dentro y fuera de las pantallas; de ahí la peculiaridad de un evento como el festival en beneficio arriba retratado, momento de despedida entre los dos héroes proyectados en la película y también de sus contrapartes reales. Días después, Claudina Montenegro fue sustituida por la *prima donna* Suzane, responsable, de allí en adelante, de dar voz a las sombras móviles de su compañera de trabajo.

A continuación, ofrecemos un estudio de caso desde el cual buscamos mostrar cómo este intercambio no fue solo entre teatro, música y cine, sino también entre sus modalidades eruditas y populares. Desde aquí, señalaremos también las especificidades de las películas acompañadas de música que se presentaron en Río de Janeiro durante la época analizada.

Entrecruzamientos de escenario y pantalla: a propósito de la(s) *Tosca*(s) de 1909

Tosca (1900), la ópera maestra de Giacomo Puccini, se acomodó a los cinematógrafos como se había acomodado la ópera de Carlos Gomes: mezclada, hecha de música, cine y teatro. En rigor, *Tosca* fue primero concebida como un melodrama (de Victorien Sardou, 1887), y a esta versión se refiere el cronista Figueiredo Pimentel para reseñar su exhibición en 1909 (en la versión filmada por Pathé y dirigida por Charles Le Bargy), comparando el original concebido para teatro con su versión filmica: «El *Cinema-Pathé* exhibió ayer, en sesión especial para periodistas e invitados, el *film d'art* ‘*Tosca*’, extraído del célebre drama de Sardou. El film es de una perfección asombrosa. Representado por artistas notables de la Comédie Française, es lo mismo que ver la representación de la pieza de teatro» («Binóculo», *Gazeta de Notícias*, 20 de abril de 1909, p. 1).

Sin embargo, *Tosca* también se relaciona con la ópera cuando es presentada. La orquesta del Cinema-Pathé es aumentada para la ocasión y la música de Puccini es adaptada a la película (de 380 metros, aproximadamente veinte minutos) por el maestro C. Noli, regente de la casa. Ocurre aquí un solapamiento entre las artes, que imprime a la *Tosca* cinematográfica el *éthos* de la operística. *Tosca* es uno de los grandes éxitos cinematográficos del año. En una época en que las películas duraban tres días en cartel, la obra de Le Bargy retorna varias veces a las pantallas cinematográficas, a pedido del público, potenciando, a medida que ocurrían sus exhibiciones, los intercambios existentes entre la pantalla y el escenario («Cinema-Pathé», *Gazeta de Notícias*, 20 de abril de 1909 y 7 de junio, 190, p. 6; y «Cinematógrafo Rio Branco», *Gazeta de Notícias*, 14 de junio de 1909, 21 de junio de 1909 y 5 de julio de 1909, p. 6).

Después de su exhibición en el cine Pathé, la película llega «con canto» al cinematógrafo Rio Branco. Tras interpretar el aria de San Juan –parte integrante de *Herodiade*– («Cinematógrafo Rio Branco», *Gazeta de Notícias*, 14 de junio de 1909, p. 6), el barítono Cataldi integró también la presentación de *Tosca*. Destacamos aquí la simbiosis entonces

ocurrida entre teatro/ópera y cine. Concomitantemente a la *Tosca* cinematográfica –acompañada de música y canto– el ya mencionado cine «semi-hablante» Cinema-Brasil (convertido en cine-teatro) presenta una versión teatral corta del drama de Sardou, protagonizada por la *troupe* popular Les Barberis, al fin de cuyo primer acto el niño Thiago Bavoso entonaría una de las arias de la ópera («Cinema-Brasil», *Gazeta de Notícias*, 29 de julio de 1909, p. 6). Así, la película, la ópera y el drama teatral se amalgaman en un nuevo objeto, típicamente carioca –aunque la matriz haya venido de Francia– una vez que se construye según las especificidades locales.

Como se observa, la escena cinematográfica del periodo integraba un contexto de circularidad cultural: al migrar al cinematógrafo, las arias, la música y los mismos cuerpos de los artistas impregnaron las películas denominadas «silentes» de sentidos ya construidos; transformándose el cine en un espectáculo polifónico. En este sentido, podemos considerarlo un símil del Río de Janeiro de la época: una ciudad en cuyo tejido social se mezclaban voces mucho más variadas de lo que deseaba la municipalidad (que impuso una remodelación siguiendo un modelo europeo). Tal simbiosis anuncia, además, la gran libertad con que circulaban las producciones oriundas del repertorio erudito y también del popular.

Algunas conclusiones

En el prefacio de la obra de Martin Barnier, *Bruits, Cris, musiques de films: les projections avant 1914*, Rick Altman se contrapone implícitamente a los estudios del cine centrados en la imagen fílmica, constatando que: «Para comprender el cine, no basta estudiar las películas. [...] Se debe estudiar todo el paisaje sonoro» (2010, 13). Con el ejemplo de Barnier, Altman destaca la ineludible relevancia de los sonidos ambientales en la configuración de los espectáculos cinematográficos del cine temprano. La obra de Barnier desmenuza las conexiones existentes entre el cine y espectáculos muy populares en Francia entre los siglos XVIII y XIX, como el teatro de sombras y las linternas mágicas. La línea de continuidad entre los espectáculos

populares, constatada por el autor en el análisis del contexto francés, puede aplicarse también al contexto brasileño. El estudio de los sonidos de la aurora del cine obliga al investigador a adentrarse en una variedad de entretenimientos cuyas relaciones con el séptimo arte nos parecen hoy distantes.

Por eso optamos, para esta investigación, por un análisis transdisciplinar, con el que intentamos abordar tanto los escenarios operísticos como teatrales de la ciudad, además de otras esferas en las que la música se hacía presente: los salones de novedades, los conciertos al aire libre, los bares, los repertorios fonográficos y aquellos comercializados por la prensa musical. También consideramos espacios peculiares, como los banquetes, que ofrecen ejemplos provechosos de esta migración de artistas y de repertorios, permitiendo descubrir artistas que, aunque fundamentales en el periodo, no llegaron a nuestros días. Un buen ejemplo de ello es José Neira, maestro que actúa en el cine del «Passeio Público» en 1907, reseñado con cierta frecuencia en los diarios de aquellos tiempos, ya que ejercía la función de pianista en fiestas ofrecidas por miembros de las capas medias de la capital («Clubes: Club Ginástico Português». *Gazeta de Notícias*, 23 de mayo de 1907, p. 3). Cruzando informaciones, anticipamos semejanzas entre los repertorios presentados en esos eventos bailables y en el cine situado en el «Passeio».

Otros hallazgos destacados de la investigación:

Se pudo constatar que músicos que se presentaban en los teatros –sobre todo en los establecimientos que exhibían repertorios de cuño popular, pero también en aquellos dirigidos al teatro erudito– pasaron a trabajar en los cines a partir de 1907, aproximadamente, cooperando para que se imprimiera en las salas de exhibición la *mise-en-scène* teatral. Un ejemplo notorio es el ya mencionado Costa Júnior, exitoso compositor, adaptador y compilador de canciones de obras teatrales cómico-musicales, el cual pasó a actuar en los cines cariocas a partir de 1907. En ellos ejerció un oficio similar, y ejemplo de ello es la orquestación que realizó de la música de la ópera *Don Giovanni*, de Mozart, para el acompañamiento de la película *Don*

Juan, de Albert Capellani (Pathé 1908) («Cinematógrafo Rio Branco». *Gazeta de Notícias*. 10 de junio de 1908, p. 6).

Tal como ocurre en el contexto internacional, durante parte del periodo estudiado coexistieron varias modalidades de acompañamientos sonoros en los cinematógrafos cariocas. En un anuncio de 1910 encontramos una referencia explícita al esfuerzo de Lafayette Menezes de adaptar «fragmentos musicales [...] a las tramas de las películas» («Cinema Ouvidor». *Gazeta de Notícias*, 22 de julio de 1910, p. 8). Lamentablemente no se encontró ninguna partitura remanente de tal esfuerzo, producida por Lafayette o por otro artista de la ciudad. Considerando el carácter perecedero que poseían esas primeras películas, no es imposible que tales composiciones hayan tenido vidas tan cortas como las de las películas, usualmente de media semana de presentación.

Esta investigación también permitió situar a Brasil en la ruta de la reescritura de la historia del cine, al menos en lo que toca a la ejecución de la primera banda musical compuesta originalmente para una película²². Ya se ha demostrado que la célebre partitura de *O Assassinato do Duque de Guise* (Pathé 1908), de Camille Saint-Saëns, no es, como se supuso, el primer acompañamiento musical producido originalmente para el cine (quizás este supuesto se fundamentó en la relevancia de su autor y la importancia que la Pathé daba a los *Films d'Art*). La investigación realizada permitió descubrir que el empresario italiano radicado en Brasil Paschoal Segreto importó de Italia el acompañamiento sonoro utilizado en un primer momento, cuando la prensa de Río de Janeiro hace mención a la presentación de una cinta «con música propia y original» («Teatro Maison Moderne». *Gazeta de Notícias*, 10 de junio de 1906, p. 6): *O feitiço do ouro*, o *La poule aux oeufs d'or*, de Gaston Velle (Pathé, 1905), exhibida en 1906 en el Teatro Maison Moderne, la cual tuvo música compuesta en 1905 por Romolo Bacchini²³.

²² Véase Martin Miller Marks (1997).

²³ Véase Marco Targa (2014).

Una última constatación, que también sirve de cierre a este artículo, toca un dilema constante del investigador: el deseo, siempre fracasado, de acceder a la totalidad de los materiales referentes a su objeto de investigación. Además de la limitación de tiempo²⁴ es necesario considerar, en el caso específico de este proyecto, la histórica desatención estatal hacia los archivos del país, la cual determinó la pérdida irreparable de una enorme cantidad de documentos históricos.²⁵

Bibliografía

- ABEL, RICHARD y RICK ALTMAN (eds.) (2001). *The Sounds of Early Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- ALTMAN, RICK (2001). «The Living Nickelodeon», en Abel y Altman (edit). *The Sounds of Early Cinema*. 232-240.
- _____. (2010). «Préface», en Martin Barnier. *Bruits, Cris, musiques de films: les projections avant 1914*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 9-13.
- _____. (2004). *Silent Film Sound*. Nueva York, Chichester, West Sussex: Columbia University Press.
- ARAÚJO, VICENTE DE PAULA (1976). *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Arquivo Nacional – Família Marc Ferrez: FF-FMF – 2.O.1.14.20/2.
- BARNIER, MARTIN (2010). *Bruits, Cris, musiques de films: les projections avant 1914*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- BERNARDET, JEAN-CLAUDE (1979). *Filmografia do cinema brasileiro (1900-1935)*. *Jornal O Estado de S. Paulo*. São Paulo: Gov. São Paulo, Secretaria da Cultura, Comissão de Cinema.
- _____. (2008). *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume.
- CARVALHO, DANIELLE CREPALDI (2014). «Luz e sombra no écran: realidade, cinema e rua nas crônicas cariocas de 1894 a 1922». 2 vols. Doctorado en Teoría e Historia Literaria, Universidade Estadual de Campinas. Inédita.

24 Por ejemplo, solo una investigación más extensa en periódicos, bibliotecas y fondos archivísticos como el de la Firma Marc Ferrez podrá proporcionar referencias, o incluso las propias partituras compuestas en Río de Janeiro durante el recorte de la investigación.

25 Un ejemplo particularmente dramático es el incendio en la Cinemateca Brasileña, ocurrido en febrero de 2016, que ocasionó la desaparición de nitratos aún no duplicados. En cuanto al ámbito de la organización de los acervos, la sala de partituras de la biblioteca de la Escola de Música de la Universidade Federal do Rio de Janeiro no presenta catalogación alguna, lo que, si bien no truncó la investigación (afortunadamente en estos lugares se encuentran funcionarios dedicados y sensibles a las necesidades de los investigadores), la dificultó muchísimo.

- COSTA, FERNANDO MORAIS DA (2005). «Primeiras tentativas de sonorização no cinema brasileiro (os cinematógrafos falantes – 1902-1908)». Anais da ANPUH: XXIII Simpósio Nacional de História; Londrina, Paraná, Brasil, 1-8 <<http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anaais/anpuhnacional/S.23/ANPUH.S23.0371.pdf>> [Consulta: 08/04/2019].
- GIANATI, MAURICE y LAURENT MANNONI (eds.) (2012). *Alice Guy, Léon Gaumont et les débuts du film sonore*. Montrouge: John Libbey Eurotext.
- KLENOTIC, JEFFREY (2001). «The Sensational Acme of Realism: ‘Talker’ Pictures as Early Cinema Sound Practice», en Abel y Altman (eds.). *The Sounds of Early Cinema*. 156-166.
- LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO 34. Catálogo, 2015. *Pordenone: Le Giornate Del Cinema Muto*, 2015 <<http://goo.gl/nDczZT>> [Consulta: 08/04/2019].
- MARKS, MARTIN MILLER (1997). *Music and the Silent Film: contexts & case studies (1895-1924)*. Nueva York: Oxford University Press.
- MORETTIN, EDUARDO (2009). «Sonoridades do cinema dito silencioso: filmes cantantes, história e música». *Significação*, 31: 149-162, DOI: 10.11606/issn.2316-7114.sig.2009.67094.
- MORIN, EDGAR (1970). *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Moraes Editores.
- PEREIRA, CARLOS E. (2014). *A música no cinema silencioso no Brasil*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
- SOUZA, JOSÉ INÁCIO MELO (2003). *Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: Editora SENAC.
- TARGA, MARCO (2014). «The Use of Cue Sheets in Italian Silent Cinema: Contexts, Repertoires, Praxis», en C. Tieber y A.K. Windisch (eds.), *The Sounds of Silent Films*. Londres: Palgrave Studies in Audio-Visual Culture. Palgrave Macmillan, s/p.

Parte II:
Prácticas, tránsitos y cines industriales

Exhibición y recepción del cine mexicano en Santiago de Chile, años treinta

ÁNGEL MIQUEL¹

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS - MÉXICO

Resumen

Este ensayo trata sobre la exhibición y la recepción de películas mexicanas en Santiago durante la década de los treinta. Se establece el número total de estrenos en ese periodo, destacándose el trabajo de los distribuidores locales, quienes fueron responsables de buena parte del comercio de obras cinematográficas mexicanas en Chile durante esos años. También se da cuenta de la recepción periodística del cine mexicano, enfatizándose la película *Allá en el Rancho Grande* como el principal punto de inflexión hacia un mayor reconocimiento y aprecio por aquel. Finalmente, se hace un breve registro de la influencia del género inaugurado por esa cinta sobre el primer cine sonoro chileno de ficción.

Palabras clave: México, Chile, industria cinematográfica

El presente texto participa de un conjunto de estudios, de desarrollo relativamente reciente, acerca de dos campos interrelacionados. Uno, el del desempeño comercial y cultural del cine de México fuera de sus fronteras (por ejemplo, Castro Ricalde y McKee Irwin 2011, y Miquel 2016), ha seguido a los análisis relativos a la exhibición en el propio país; otro, el de la recepción de las cintas por públicos específicos (notablemente, Rosas Mantecón 2017), surgió luego de

¹ Doctor en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México y profesor en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Sus libros más recientes son el ensayo *Crónica de un encuentro. El cine mexicano en España, 1933-1948* (2016) y la novela *Tólvana* (2017).

que se estudiaran las esferas de la producción y, en menor medida, de la distribución y la exhibición de la industria mexicana. En estos dos campos, cuando se tratan periodos relativamente antiguos, como ocurre en este ensayo, las fuentes primarias de investigación suelen ser hemerográficas; a falta de datos estadísticos y encuestas, o de personas a quienes entrevistar, en los diarios y revistas de la época se encuentra información textual y gráfica que permite reconstruir, hasta cierto punto, las condiciones de distribución y recepción de las cintas. Aquí se aprovechan para ese propósito datos aparecidos en tres publicaciones periódicas chilenas: el diario *El Mercurio*, el semanario especializado *Boletín Cinematográfico* y la revista de espectáculos *Ecran*².

Distribución

Las pequeñas empresas que hicieron películas de ficción en México en tiempos del cine silente (1896-1930) no tuvieron la capacidad económica para llevar sus producciones a los países del Cono Sur. Por lo tanto, los primeros contactos entre el cine mexicano y los espectadores chilenos comenzaron a darse a principios de los años treinta, cuando –utilizando el impulso proveniente de la irrupción del cine sonoro– por fin comenzó a edificarse una industria con cierta capacidad de gestión internacional.

El sistema de distribución de esta fue el último en desarrollarse. De hecho, en los años treinta no existió una política foránea sostenida por parte de las productoras mexicanas. Desde luego, empresarios, directores y otros integrantes de la industria intentaron atender ese problema llevando personalmente sus películas o instalando pequeñas oficinas en algunas ciudades; pero el asunto no se resolvió por completo sino hasta mediados de los años cuarenta, cuando la Segunda Guerra Mundial indujo en la región condiciones que resultaron propicias para la expansión comercial de la cinematografía mexicana

2 El autor agradece a la Biblioteca Nacional de Chile las facilidades prestadas para la consulta de los dos primeros, y a Marcelo Morales por proporcionarle amablemente una colección de la última en formato digital.

(García Riera 1998, 120 y ss.). Hasta que eso ocurrió, prevaleció la distribución selectiva, hecha por empresas estadounidenses, de las cintas que se suponía tendrían atractivo comercial en otros países.

De esta forma, una parte significativa de las cintas sonoras mexicanas exhibidas en Santiago a partir de 1934 fue distribuida por Artistas Unidos, Columbia, Fox, Monogram, Universal, RKO y Paramount. Pero, curiosamente, fueron compañías chilenas las que a lo largo de la década pusieron en los cines de la capital el volumen más importante de obras mexicanas. Aunque las producciones distribuidas por aquellas fueron por lo general secundarias o, en términos generales, las que por algún motivo no interesaban a los estadounidenses, su cantidad fue muy significativa: en los años considerados representó alrededor del 70 por ciento del total³ (véase el Cuadro 1).

La trascendencia de la participación de los distribuidores chilenos en la difusión del cine mexicano en Sudamérica resulta evidente si se compara el número de estrenos en Santiago con el de las otras dos capitales de los países del Cono Sur; en efecto, este comercio, librado casi exclusivamente al arbitrio de las empresas de Hollywood, fue considerablemente más reducido en Buenos Aires y Montevideo (véase el Cuadro 2).

La distribución de cine mexicano por empresas locales en Chile se debió principalmente al trabajo de dos firmas: Ibarra y Cía., y Selman, Vercellino y Cía. Sus gerentes, Ángel Ibarra y Elías Selman, respectivamente, viajaban con regularidad a México para contratar obras que exhibir en los circuitos que atendían. Ibarra y Cía. inició actividades en 1935, llevando a Santiago dos cintas mexicanas, cifra que subió a cuatro en 1936, y a once, doce y diez en los tres últimos años de la década. Por su parte, Selman, Vercellino y Cía. puso en Santiago cuatro películas mexicanas en 1936, cinco en 1937, diez en 1938 y siete en 1939. Los esfuerzos sumados de estos dos distribuidores significaron más de la mitad del total de películas mexicanas presentadas en Santiago en los años que se consideran (65 de 114).

3 En septiembre de 1938 comenzó a tener actividad en Santiago la Distribuidora Hispano-Mexicana, pero esta empresa no tendría una trayectoria destacada y en los pocos meses de su funcionamiento solo puso en los cines siete cintas provenientes de México.

Una de las características de las empresas de Ibarra y Selman fue su interés en el melodrama, género que el cine mexicano de esa década explotó con ímpetu, y que al parecer resultaba tan atractivo en Chile como en el país donde se producía: entre otras, distribuyeron las muy taquilleras *Madres del mundo* (1936, s/d, b/n), de Rolando Aguilar; *Mater nostra* (1936, s/d, b/n), de Gabriel Soria, y *Madre querida* (1935, 76 min, b/n), de Juan Orol. La publicidad de este género consignaba invariablemente que, de acuerdo con lo establecido por el Consejo de Censura, las películas eran aptas solo para mayores de quince años, y en cada caso se añadía la frase «no recomendable a señoritas» (véanse, por ejemplo, los anuncios gráficos aparecidos en *El Mercurio* de Santiago, 6 de octubre de 1936, p. 25, y *El Mercurio* de Santiago, 19 de mayo de 1937, p. 19)⁴. Las dos distribuidoras también llevaron películas de aventuras o de terror, como *El baúl macabro* (1936, 78 min, b/n), de Miguel Zacarías; *El superloco* (1936, 65 min, b/n), de Juan José Segura, y *Chucho el Roto* (1936, 95 min, b/n), de Gabriel Soria.

Puesto que en los años treinta la cinematografía mexicana aún estaba en el camino hacia la constitución de un sistema de estrellas, Ibarra y Selman no pudieron basar su oferta en el prestigio de los intérpretes; sin embargo, aprovecharon la figura del español Ramón Pereda, bien conocido en el ámbito hispanoamericano por su participación en películas en castellano producidas en Hollywood, y pusieron en Santiago nada menos que once de sus cintas mexicanas.

Ninguno de esos distribuidores contrató en esta década obras dirigidas por Fernando de Fuentes, el director mexicano de mayor prestigio en ese periodo, pues en general las comercializaban los norteamericanos; en cambio presentaron películas de otros de los pioneros del cine sonoro en México, como Juan Bustillo Oro, Miguel Zacarías, Gabriel Soria y José Bohr. De hecho, llama la atención que Ibarra distribuyera ocho cintas de Bohr, lo que hace suponer que tenía algún vínculo con este carismático alemán que antes de

4 Iturriaga (2015, 200) informa que el Consejo de Censura Cinematográfica, creado en septiembre de 1925, contemplaba tres resultados posibles: autorizada para todo público, autorizada para mayores de quince años, o rechazada.

pasar a Argentina, Estados Unidos y México había hecho carrera cinematográfica en Punta Arenas (De la Vega Alfaro 1992).

Reconocimiento

En general, el público de cine chileno de mediados de la década carecía de información que le permitiera identificar y contextualizar las cintas mexicanas. Las distribuidoras las anunciaban como «hablada totalmente en castellano» o «joya del cine hispano», sin hacer referencia a que habían sido producidas en México; esto contrastaba con la publicidad de las películas argentinas y españolas, cuya procedencia solía mencionarse (véanse, por ejemplo, los anuncios gráficos aparecidos en *El Mercurio*, Santiago, 21 de abril de 1936, p. 27; 26 de abril de 1936, p. 45, y 14 de noviembre de 1936, p. 27). De hecho, de las 46 cintas del país del Norte exhibidas entre 1934 y 1937, únicamente la publicidad de *Corazón de bandolero* (1934, 120 min, b/n), de Raphael J. Sevilla, revelaba que era una «gran superproducción mejicana» (anuncio gráfico en *El Mercurio*, Santiago, 12 de mayo de 1937, p. 42).

Se destacaban, en cambio, ciertos elementos de reconocimiento dirigidos a los espectadores locales. Por ejemplo, el anuncio de *Celos de madre* (en México titulada *La familia Dressel*, 1935, 90 min, b/n), de Fernando de Fuentes, reconocía la participación del artista local Juan S. Garrido: «la música que sirve de fondo a sus escenas, así como también la canción-tema de la película, titulada ‘Cuando tú me querías’, son obra de un compositor chileno que triunfa en el extranjero» (*El Mercurio*, «Hoy se estrena en el Victoria una joya cinematográfica en español: *Celos de madre*». Santiago, 3 de junio de 1936, p. 24). En el mismo sentido, en una nota a *Perdónala, Señor* (en México titulada *Tu hijo*, 1934, 77 min, b/n), de José Bohr, se leía: «Bonitas canciones y una audición de piano ejecutada por nuestro compatriota Claudio Arrau, dan mayor realce a la obra» (*Boletín Cinematográfico*, «*Perdónala, Señor*». Santiago, 8 de noviembre de 1935, p. 151). También se alabó en *María Elena* (1935, 76 min, b/n), de Raphael J. Sevilla, la interpretación de Amparito Arozamena, «que triunfó en nuestros escenarios», y en *Mater nostra* la de Esperanza

Iris, cantante de opereta «otrora aplaudida en nuestros escenarios» (en ambos casos, frases de anuncios gráficos que aparecieron en *El Mercurio*, Santiago, 21 de abril de 1936, p. 27, y *El Mercurio*, Santiago, 19 de mayo de 1937, p. 19). En resumen, la publicidad de estas obras activaba los resortes del paisanaje y el conocimiento previo, no los de la diferencia.

Esta situación cambió por completo con el estreno de *Allá en el Rancho Grande* (1936, 100 min, b/n), de Fernando de Fuentes. Como era común, la publicidad de la época tampoco dio cuenta de su procedencia, informando solo que su trama incorporaba «costumbres mexicanas» (anuncio gráfico, *El Mercurio*, Santiago, 24 de mayo de 1937, p. 25). Sin embargo, los críticos especializados contaban con más datos y uno de ellos escribió, después de asistir a una función para la prensa:

Por primera vez entre nosotros [...] Artistas Unidos nos ha presentado una película en función «pre-view», es decir, que el espectador asiste a la exhibición sin ninguna clase de propaganda previa, para ser él mismo quien se pronuncie acerca del valor de la obra. Sin lugar a dudas, es ésta una de las mejores cintas que se han realizado en nuestro idioma y tenemos la seguridad que es el film más consistente que ha salido de los talleres mejicanos. [...] es indudablemente una de las creaciones de la pantalla que con más fidelidad trata la vida del campo y sus hombres, por lo que obtendrá un franco éxito en cualquier teatro que se exhiba. Esto habla muy en alto del progreso que ha alcanzado esta novel industria en la república azteca (*Boletín Cinematográfico*. «Allá en el Rancho Grande». Santiago, 21 de mayo de 1937, p. 618).

Gracias a notas como esta, y sobre todo a la continua exhibición de la cinta, el público santiaguino debe haber reconocido pronto que *Allá en el Rancho Grande* había sido producida en el país del Norte. Sus exitosas proyecciones se iniciaron con un preestreno de gala en el Teatro Santa Lucía el martes 18 de mayo de 1937. Este recinto, inaugurado a principios del mismo mes, se consideraba como uno de los más modernos y lujosos de Sudamérica, y por consiguiente «un orgullo para la ciudad» (*Ecran*, «El cine en la última semana». Santiago, 11 de mayo de 1937, p. 10). Entre el preestreno y la exhibición inmediatamente

posterior en otros salones, la película se mantuvo alrededor de un mes y medio en cartelera, muchas veces en proyecciones simultáneas en tres, cuatro o hasta cinco de los alrededor de treinta cines de la capital. Este dato alcanza su completa significación si se lo compara con la exhibición de las cintas mexicanas que la precedieron, y que alcanzaron una semana, como máximo, en el circuito de exhibición⁵. Por otro lado, fue la primera película de esa procedencia que tuvo un reestreno de gala, en el que se capitalizaba el paso de su protagonista por la ciudad (véase *Boletín Cinematográfico*, «Reestreno de *Allá en el Rancho Grande*». Santiago, 10 de septiembre de 1937, p. 717). Esta fue la producción mexicana mejor recibida hasta entonces en Santiago y también, en otro sentido, la que propició el reconocimiento pleno de una cinematografía que, como hemos visto, no se distinguía hasta entonces de otras en lengua española.

Uno de los mayores atractivos de la cinta fue el lanzamiento del actor y cantante Tito Guízar. Gracias a ello, y también a su buena presencia en los escenarios, el joven astro tuvo en los años treinta una exitosa carrera internacional que le permitió viajar a distintos países, para acompañar con presentaciones en vivo los estrenos de sus películas⁶. En uno de esos viajes Guízar pasó por Santiago, donde en octubre de 1937 cantó en el mismo Teatro Santa Lucía en el que se había estrenado su famosa cinta. Su presencia en la ciudad fue aprovechada por los periodistas, quienes lo entrevistaron y escribieron notas o hicieron reportajes en los que consignaban las opiniones de sus admiradoras (*Ecran*, «Tito Guízar juzgado por diversas muchachas chilenas», «Como un relámpago pasó Tito Guízar por Chile». Santiago, 12 y 19 de octubre de 1937, p. 22 y p. 26, respectivamente; *Boletín Cinematográfico*, «Actividades del gremio». Santiago, 15 de octubre de 1937, p. 745). Otros mexicanos, como

5 Antes permanecieron una semana en la cartelera de Santiago los melodramas *Celos de madre*, *Madre querida* y *Mater nostra*, y la cinta de capa y espada *Monja, casada, virgen y mártir* (1935, 65 min, b/n), de Juan Bustillo Oro.

6 Guízar fue requerido en el extranjero para interpretar roles protagónicos en cintas como las norteamericanas *Mis dos amores* (1938, 75 min, b/n) de Nick Grinde y *El trovador de la radio* (1938, 62 min, b/n), de Richard Harlan, así como la argentina *De Méjico llegó el amor* (1940, 85 min, b/n), de Richard Harlan.

Ramón Novarro, Dolores del Río y Lupe Vélez, eran bien conocidos en los medios cinematográficos chilenos gracias a los mecanismos promocionales del sistema de estrellas de Hollywood. Guízar fue el primer astro lanzado por la industria de México que alcanzó el mismo reconocimiento⁷. De hecho, dada la relativa declinación de las carreras de sus compatriotas que trabajaban en Hollywood, Guízar fue el mexicano que más atención atrajo durante el resto de la década para los periodistas de las principales publicaciones santiaguinas relativas al séptimo arte (véanse, por ejemplo, las siguientes notas: *Ecran*, «Tito Guízar ya no es el mismo». Santiago, 13 de diciembre de 1938, s/p, y *Boletín Cinematográfico*, «Amapola del camino». Santiago, 18 de marzo de 1938, p. 881).

Recepción de un género

Allá en el Rancho Grande propuso un México folklórico simbolizado por personajes, paisajes, costumbres y canciones del campo. En ese conjunto de imágenes destacaban las figuras del charro y la china, él con su atuendo característico de sombrero de ala ancha, sarape, pistola y guitarra, y ella con rebozo, falda plisada, trenzas, aretes largos. La representación de esta pareja estereotípica fue construyéndose durante un largo periodo, en diversos medios (teatro de revista, baile popular, grabado...) y a mediados de los años veinte se había convertido ya en uno de los símbolos nacionalistas más difundidos de la cultura emergente del país surgido del periodo de la Revolución (1910-1917). De ese conjunto de medios lo tomó la industria del cine sonoro, que contribuyó a darle más arraigo y difusión (Díaz López 1996, 9 y ss., y Pérez Montfort 2007, 304). La representación mostró ser bien recibida por los públicos locales y foráneos, y dio lugar a la creación de decenas de películas que vigorizaron el género conocido como comedia ranchera (o también melodrama ranchero). Gracias al poder de difusión del cine, las figuras principales de esa configuración

7 Ramón Pereda, de quien se habían exhibido antes varias cintas, era una figura difícilmente asimilable al cine mexicano, pues era español y había sido promovido en primer término por la industria de Estados Unidos.

se volvieron materia de exportación, y por eso el charro cantarín y la hacendosa y bonita china casadera estuvieron a partir del estreno de *Allá en el Rancho Grande* en el centro de la información sobre películas mexicanas exhibidas en Santiago.

Una de esas producciones fue *Jalisco nunca pierde* (1937, 103 min, b/n), de Chano Urueta, que retitulada como *La rancherita del Carmen*, fue promovida con anuncios en los diarios y también, de manera inusual para una película mexicana, con una página completa en *Ecran*. El anuncio, junto a varias imágenes alusivas, decía: «muestra el México típico de las canciones, los charros y las gentiles mujeres, y en medio de un argumento apasionante estallan las notas de los cantares al son de plata de las guitarras». Para hacer evidente su filiación genérica, se agregaba que «en su reparto intervienen casi todos los intérpretes de *Allá en el Rancho Grande*» (*Ecran*, Anuncio. Santiago, 9 de noviembre de 1937, p. 26). Un crítico afirmó que esa cinta demostraba que México estaba en la primera fila de los productores de películas en castellano, y agregó que «el secreto de esta preeminencia reside esencialmente en que el séptimo arte de la patria azteca ha captado y recogido lo más rico, viril y tradicional que encuentra en sus tierras, en sus sentimientos y en sus hombres». Con ello, además de «pintar lo mejicano, lo nativo, lo indígena, encarna todo el espíritu de esta América nueva que no varía mucho en su pensar, en su sentir y en su vivir» (*Boletín Cinematográfico*, «*La rancherita del Carmen*». Santiago, 12 de noviembre de 1937, p. 711). Siguiendo la misma línea argumental, otro comentó:

...tiene la belleza de sus numerosas canciones, la de sus paisajes, el sabor de las costumbres campesinas, y, viéndola, parece aspirarse el grato olor a prados con rocío, el sano aroma de los animales, el colorido casi nuestro en sus ordeños, sus rodeos y sus amores campesinos. [...] su argumento es atrayente y está bordado de tantos bardoneos de guitarra, de canciones tan admirables de sentido, que no pueden menos de hacernos pensar en las canciones folklóricas nuestras, en nuestras tradiciones campesinas.

El culto por lo propio, por lo sudamericano, lo que [...] también entre nosotros está todavía latente, se demuestra en el amor por estos temas, que el cinematógrafo mexicano nos ofrece (*Ecran*, «Hemos visto en privado». Santiago, 9 de noviembre de 1937, p. 54).

Un nuevo anuncio de página completa en *Ecran*, el de *La virgencita del caporal* (en México titulada *Adiós Nicanor*, 1937, 83 min, b/n), de Rafael E. Portas, resaltaba que era animada «por canciones admirables y por escenas típicas de la vida campesina de aquel país, tan parecido al nuestro en su aspecto folklórico»; y explicaba que uno de los más notables intereses de la cinematografía de ese país era

[...] describir con precisión y belleza los pequeños intereses de los campesinos. En la sencillez de esa existencia, sin inquietudes modernas, sin la extravagancia frenética de las metrópolis, sin amores ultrafuturistas ni ritmo de jazz. Es la simple vida campestre, es el amor tierno y oloroso como las yerbas lo que cautiva en estas obras. Es, también, el aspecto de casi completa chilenidad en las costumbres (*Ecran*, «Imágenes costumbristas del cine mexicano». Santiago, 3 de mayo de 1938, p. 33).

El periodista que firmaba como *The Spectator*, también señaló que esta obra tenía «paisajes y costumbres casi chilenas, canciones que pueden ser nuestras» (*Ecran*, «Control de estrenos». Santiago, 10 de mayo de 1938, p. 26), y otro coincidió en que «Los trozos típicos musicales que se ejecutan [...] y las piezas nativas que se cantan, en solos, dúos y coros, merecen ser clasificados sobresalientemente por su tonalidad dulce y propia de esas tierras hermanas. Próximamente, todas esas canciones serán populares en nuestro ambiente» (*Boletín Cinematográfico*, «*La virgencita del caporal*». Santiago, 6 de mayo de 1938, p. 924).

Nuevas películas folklóricas como *Amapola del camino* (1937, 107 min, b/n), de Juan Bustillo Oro; *A la orilla de un palmar* (1937, 73 min, b/n), de Raphael J. Sevilla; *¡Así es mi tierra!* (1937, s/d, b/n), de Arcady Boytler, y *Bajo el cielo de México* (1937, 110 min, b/n), de Fernando de Fuentes, fueron publicitadas y comentadas de forma similar en estas dos revistas en los meses que siguieron. Con independencia de sus juicios respecto al valor artístico de las producciones, los periodistas coincidían en terminar sus notas con comentarios que ratificaban la segura aceptación popular de esas cintas; se decía, por ejemplo: «obtendrá éxito en funciones populares», «será bien recibida en todas las salas donde se exhiba, principalmente en las

de barrios» y «gustará en nuestro público, siempre ávido de cintas de esta naturaleza» (*Boletín Cinematográfico*, «*La virgencita del caporal*», «*Así es mi tierra*» y «*Bajo el cielo de México*». Santiago, 8 de abril de 1938, p. 900; 6 de mayo de 1938, p. 924, y 13 de mayo de 1938, p. 932, respectivamente).

Los redactores del *Boletín Cinematográfico* reseñaron todas y cada una de las cintas mexicanas (y las de las otras procedencias) exhibidas en Santiago en el periodo considerado. En cambio, en *Ecran*, además de alguna referencia ocasional a Ramón Novarro, Dolores del Río, Lupe Vélez y José Mojica, entre 1937 y 1939 todos los reportajes, críticas y anuncios sobre el cine de México estuvieron orientados hacia el género folklórico y sus principales intérpretes. El público lector de esta lujosa publicación –con portadas a colores y notas orientadas, fundamentalmente, a la promoción de estrellas– debe haber sido mucho más amplio que el del especializado *Boletín Cinematográfico*. Por eso es probable que quienes en Santiago se interesaban, de algún modo, por el cine mexicano lo identificaran con las películas rancheras, con sus «temas sencillos, de gente humilde que sufre sus pesares y los apacigua cantando» (*Ecran*, «El cine mexicano sigue explotando su folklore». Santiago, 24 de enero de 1939, p. 32).

Por cierto, las cintas de este género que contaban con estrellas y valores de producción cuidados fueron distribuidas por empresas norteamericanas; las secundarias, por Selman, Vercellino y otros distribuidores locales. Y cuando la primera (y efímera) distribuidora mexicana se ubicó en Santiago, anunció el lanzamiento de una nueva muestra de la corriente ranchera, estelarizada por la célebre Lupe Vélez: *La Zandunga* (1937, 107 min, b/n), de Fernando de Fuentes (*Boletín Cinematográfico*, «La Distribuidora Hispano-Mejicana abrió oficina en Chile». Santiago, 30 de septiembre de 1938, p. 1049).

Un modelo a seguir

Otras cinematografías en castellano casi no fueron abordadas en este periodo en *Ecran*. Solo apareció en esa revista un puñado de notas y anuncios sobre cintas argentinas y españolas, y fuera de las

elogiosas referencias a quienes trabajaban en el exterior, como Carlos Borcosque y Tito Davison, el escaso cine realizado por chilenos tampoco recibió mayor atención hasta 1939, cuando la revista se convirtió, junto con otras publicaciones, en un foro donde se especuló acerca de qué rumbos debía tomar este. Entonces aparecieron editoriales, entrevistas y artículos de opinión que involucraron a cineastas, intérpretes, escritores y periodistas.

Con frecuencia los interesados en impulsar al cine sonoro local opinaban que el mexicano podía tomarse como modelo a seguir. El escritor Ernesto Montenegro, por ejemplo, escribió: «deberíamos encarar la producción de películas con miras a reproducir la realidad nacional, sin hipocresías y también sin falso patriotismo», y en este sentido proponía realizar obras con asuntos chilenos, como la pesca en los canales de Magallanes o la vida en las salitreras o en las minas de carbón, para lo cual debían «interesarnos particularmente» ejemplos como el soviético y el mexicano (*Ecran*, «El cine como órgano del Estado». Santiago, 14 de febrero de 1939, pp. 30-31). Pero este último se identificaba fundamentalmente, como hemos visto, con el género ranchero. Por eso el periodista Raúl Cuevas dijo que para hacer películas exitosas en Chile habría que mostrar «todo lo típico, [...] todo lo vivo que hay entre mar y cordillera», y para eso tendría que crearse «un cine a imagen del mexicano: cine gráfico, emocional, con pasiones reales» (*Ecran*, «Hay que lograr un cine chileno». Santiago, 15 de agosto de 1939, pp. 8-9).

Estas opiniones se expresaron en el contexto de una revitalización de los ánimos por filmar películas en el país⁸. La primera cinta sonora, *Norte y sur* (1934, s/d, b/n), de Jorge Coke Délano, había sido hecha varios años antes. Este realizador, junto a otros colegas, estaba ahora decidido a lanzar nuevas producciones. Cuando comenzaron a aparecer, los redactores de *Ecran* opinaron que había en ellas (o debía

8 En la revista aparecieron notas sobre los documentales *Terremoto en el sur* (1939, s/d, b/n), de Egidio Heiss, y *La isla Juan Fernández* (1939, s/d, b/n), de Arnoldo Fanek y Roberto Gertsman; y también una reseña muy elogiosa de la cinta argentina *Alas de mi patria* (1939, 100 min, b/n), dirigida por Carlos Borcosque (*Ecran*, 7 de febrero de 1939, p. 76; 11 de julio de 1939, p. 15; y 6 de junio de 1939, p. 26, respectivamente).

haber habido) influencias del exitoso género ranchero. El cronista Juan Cristóbal elogió la selección musical de *El hechizo del trigal* (1939, 72 min, b/n), de Eugenio de Liguoro, pero no las canciones, ya que «Desde luego, no hay ninguna capaz de pegarse al oído de los extranjeros como se nos han pegado a nosotros *Allá en el Rancho Grande* y tantas otras» (*Ecran*, «Control de estrenos». Santiago, 9 de mayo de 1939, p. 27). Poco después, *Hombres del sur* (1939, s/d, b/n), de Juan Pérez Berrocal, mereció una crítica similar por parte de Santiago Mundt: las canciones «se cantan a rato y por cualquier motivo. [...] canciones camperas que podían haber sido bonitas, amables, risueñas, pegajosas al oído, pero...» (*Ecran*, «Control de estrenos». Santiago, 23 de mayo de 1939, p. 27); la conclusión no escrita era que no lo habían sido, al menos no en el grado de las lanzadas por las cintas mexicanas que les servían como modelo. La tercera película chilena de ficción producida ese año, *Dos corazones y una tonada* (1939, 100 min, b/n), de Carlos García Huidobro, anunciaba desde el título –según el reportaje que comenzó a promoverla cuando estaba en filmación– que se trataba de una producción «cantada, estilo en cierto modo a *Allá en el Rancho Grande*. Es un género que gusta fácilmente a la multitud [...] vengan canciones. En esta cinta nos darán siete [...] [que] tienen fragancia campera chilena» (*Ecran*, «De paseo por el mundo del cine». Santiago, 22 de agosto de 1939, p. 11). Los historiadores Mouesca y Orellana resumieron la tendencia de la naciente cinematografía al escribir que películas como estas

...abren un periodo en que proliferan las historias «camperas», con la presencia machacona de huasos y ´chinas´, rodeos, cuecas, fiestas campesinas, música criolla y una comicidad de sainete [...]. Se trata, más o menos notoriamente, de sumarse a la moda que había impuesto el cine mexicano con sus películas rancheras (2010, 61).

Resulta curiosa, finalmente, la rapidez con que surgió la crítica a esta asimilación, en el mismo medio del cine. Como muestra Farías (2018, 57), en otra de esas películas sonoras pioneras –*Escándalo* (1940, 72 min, b/n), de Jorge Délano– el cine ranchero se mostró

como una influencia nociva para la cultura local, pues desplazaba en el gusto a manifestaciones más refinadas, como la música culta.

Conclusión

Hasta antes del estreno de *Allá en el Rancho Grande*, en mayo de 1937, el cine mexicano carecía de una especificidad que lo identificara ante el público chileno; por lo general, ni siquiera se consideraba necesario subrayar su procedencia en los anuncios gráficos que lo promovían, confundiendo por eso con las abundantes producciones norteamericanas en castellano de principios de los treinta.

En este sentido, el estreno de *Allá en el Rancho Grande* fue un hito que permitió fundar el reconocimiento cabal del cine mexicano en la ciudad. El género que inauguró fue tan exitoso que se volvió, para una amplia porción de periodistas y público, el más representativo de la cinematografía del país del Norte. Desde luego, los críticos del *Boletín Cinematográfico* escribieron sobre otros géneros mexicanos (y en particular, el melodrama), pero sus comentarios tenían un alcance limitado, ya que se orientaban fundamentalmente al gremio del cine. En cambio, en la revista de interés general *Ecran* prácticamente se identificó al cine mexicano con la comedia ranchera, con lo que probablemente se indujo, junto con otros medios similares, el afianzamiento de su amplia aceptación en Santiago. El que este género retratara aspectos folklóricos que recordaban costumbres chilenas fue, desde luego, parte de su atractivo. Resulta interesante que ese aspecto lo llevara a convertirse en uno de los modelos que inspiraron la creación de las primeras cintas sonoras locales.

Cuadro 1

NÚMERO DE PELÍCULAS MEXICANAS DISTRIBUIDAS EN SANTIAGO, POR EMPRESA 1934-1939

Distribuidoras	1934	1935	1936	1937	1938	1939	Totales
Chilenas (Ibarra, Selman y Vercellino, Farrach, Select Pictures, Terra, Star, Ardity Corry, Leo Films)	—	2	10	20	30	18	80
Estadounidenses (Fox, Columbia, Monogram, Artistas Unidos, Universal, RKO, Paramount)	—	2	4	4	6	7	23
Mexicanas (Hispano-Mexicana)	—	—	—	—	3	4	7
Sin datos	4	—	—	—	—	—	4
	4	4	14	24	39	29	114

FUENTE: BOLETÍN CINEMATográfico.

Cuadro 2

NÚMERO DE PELÍCULAS MEXICANAS EXHIBIDAS EN LAS CAPITALES DE PAÍSES DEL CONO SUR 1934-1939*

Ciudad	1934	1935	1936	1937	1938	1939	Total
Santiago	4	4	14	24	39	29	114
Buenos Aires	2	2	5	9	9	5	32
Montevideo	—	—	2	1	7	5	15

*ANTES DE 1934 NO HAY REGISTROS DE EXHIBICIONES DE PELÍCULAS MEXICANAS SONORAS EN ESTOS PAÍSES.

FUENTES: BOLETÍN CINEMATográfico (PARA SANTIAGO), ZYLBERMAN (PARA BUENOS AIRES) Y SARATSOLA (PARA MONTEVIDEO).

Bibliografía

CASTRO RICALDE, MARICRUZ y ROBERT MCKEE IRWIN (2011). *El cine mexicano «se impone». Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

DE LA VEGA ALFARO, EDUARDO (1992). *José Bohr*. Ciudad de México: Universidad de Guadalajara.

DÍAZ LÓPEZ, MARINA (1996). «Allá en el Rancho Grande. La configuración de un género nacional en el cine mexicano». *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, 5: 9-29.

FARÍAS, MARTÍN (2018). «La música en los albores de cine sonoro chileno». *Resonancias*, 22 (43): 43-66.

- GARCÍA RIERA, EMILIO (1998). *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo: 1897-1997*. Ciudad de México: Ediciones Mapa / Universidad de Guadalajara / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Canal 22.
- ITURRIAGA, JORGE (2015). *La masificación del cine en Chile, 1907-1932. La conflictiva construcción de una cultura plebeya*. Santiago: Lom ediciones.
- MIQUEL, ÁNGEL (2016). *Crónica de un encuentro. El cine mexicano en España, 1933-1948*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- MOUESCA, JACQUELINE y CARLOS ORELLANA (2010). *Breve historia del cine chileno. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Santiago de Chile: Lom ediciones.
- PÉREZ MONTFORT, RICARDO (2007). *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX*. Ciudad de México: CIESAS.
- ROSAS MANTECÓN, ANA (2017). *Ir al cine. Antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas*. Ciudad de México: Gedisa.
- SARATSOLA, OSWALDO (s/f). «Cinestrenos desde 1929». En: <<http://www.uruguaytotal.com>> [Consulta: 02/11/2017].
- ZYLBERMAN, DANA (2017). «Base de datos de films argentinos estrenados en México y films mexicanos estrenados en Argentina». En: <<http://www.ricila.com>> [Consulta: 02/11/2017].

Intercambios de conocimientos y de tecnología entre el cine argentino y mexicano del periodo clásico-industrial: aportes en el campo de la cinefotografía¹

ANA LAURA LUSNICH²

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES / CONICET ARGENTINA

Resumen

El artículo expone los aspectos generales y particulares de las relaciones transnacionales trazadas entre las cinematografías argentina y mexicana en el período clásico-industrial. En primer lugar, se reconocen las principales estrategias económicas, financieras y textuales que reunieron a las dos cinematografías entre los años treinta y fines de los cincuenta. En segunda instancia son recompuestas las relaciones y conexiones planteadas en el ámbito de la fotografía y de la dirección de fotografía, de acuerdo con los agentes cinematográficos implicados y las modalidades estéticas que dominaron la época. En tercer lugar, se analiza un caso emblemático de producción transnacional que recoge el rodaje en Argentina de la dupla encabezada por los mexicanos Emilio Fernández (dirección) y Gabriel Figueroa (fotografía).

Palabras clave: Relaciones transnacionales, cine clásico, fotografía.

-
- 1 Este trabajo formó parte de una investigación grupal titulada «La construcción transnacional del cine argentino y mexicano. Intercambios culturales y relaciones identitarias en el período clásico-industrial», desarrollada entre los años 2014-2017 en la Universidad de Buenos Aires. Producto de este trabajo es el libro *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico* (2017), editado en co-autoría con Alicia Aisemberg y Andrea Cuarterolo.
 - 2 Doctora en Filosofía y Letras con mención en Artes por la Universidad de Buenos Aires. Autora de *El Drama social-folclórico. El universo rural en el cine argentino* (2007), y coeditora de *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros, 1896-1969, Volúmenes I y II* (2009 y 2011).

Hacia una matriz cinematográfica transnacional

Entre 1930 y 1960, las cinematografías argentina y mexicana consolidaron un sistema de producción y de distribución caracterizado por su capacidad técnica y la calidad expresiva de las películas, y por haber alcanzado un posicionamiento central en los mercados de América Latina y de habla hispana en general³. Incluso es posible sostener que en esos años se forjó entre ambos países una matriz cinematográfica transnacional (Higbee y Song Hwee 2010), que implicó un amplio conjunto de relaciones e intercambios, así como la comunión de las identidades nacionales en diferentes niveles y aspectos.

En estas tres décadas estos vínculos, a su vez, atravesaron momentos de mayor o menor estabilidad y confraternidad. En estos vaivenes incidieron los intereses y necesidades de los países y de los mercados, así como la participación de otras potencias cinematográficas (España y Estados Unidos, fundamentalmente) que actuaron promoviendo políticas de fomento que tendían a quebrar o a distanciar los lazos bilaterales mencionados⁴.

Con el interés de exponer los aspectos generales y particulares que abarcaron las vinculaciones argentino-mexicanas, este artículo se organiza en tres segmentos. El primero está dedicado a reconocer las principales estrategias que reunieron a las dos cinematografías en el periodo clásico-industrial, con énfasis en los aspectos industriales y textuales. El segundo tiene como objetivo recomponer las relaciones y conexiones trazadas en el ámbito de la fotografía y de la dirección de fotografía, a partir de las personalidades implicadas y las formulaciones estéticas que dominaron la época. Finalmente, el tercero se aboca

3 El período clásico-industrial en estas cinematografías se inicia en los primeros años de la década de 1930, y se extiende hasta promediar la del cincuenta. La institucionalización del medio cinematográfico, la consolidación del sistema industrial de producción, y la normalización y regulación de los textos fílmicos son sus características centrales.

4 Durante la Segunda Guerra Mundial, con la alineación de México en el grupo de los aliados y la neutralidad de Argentina, EE.UU. promovió una política panamericanista que, en el campo del cine, se tradujo en el apoyo comercial y financiero a la industria mexicana. España no dejó de reconocer los vínculos históricos con América Latina, fomentando la identidad hispanoamericana. El exilio de intelectuales y artistas republicanos en épocas del franquismo fue otro motor que impulsó las relaciones entre España, México y Argentina.

a un caso particular de producción transnacional que sintetiza las direcciones analizadas y propulsa la idea de la comunión binacional en diferentes direcciones y niveles: el filme *La tierra del fuego se apaga* (1955, 95 min, 35 mm, b/n), de Emilio Fernández, con fotografía de Gabriel Figueroa, realizado enteramente en Argentina.

En lo concerniente al tejido cinematográfico de carácter transnacional conformado en el período clásico-industrial, es necesario comprender la aptitud de las cinematografías argentina y mexicana en el diseño y la puesta en marcha de un amplio conjunto de prácticas industriales, comerciales y textuales, que corroboran el afán por un impulso común. Si se parte de la clasificación propuesta por Déborah Shaw y Armida de la Garza (2010) para casos de transnacionalidad, es posible identificar la diversificación histórica de estas prácticas, incluyéndose, desde el sonoro temprano en adelante, las colaboraciones artísticas entre agentes cinematográficos de los dos países, producto de la movilidad creciente entre Argentina y México.

Para ello se implementaron las contrataciones artísticas de directores, guionistas, actores y técnicos, incluida la recepción activa de trabajadores de la industria que emigraban por razones políticas⁵. En función de estos tránsitos y residencias se desarrollaron otras dos estrategias de carácter industrial. Una de ellas fue la promoción de «parejas transnacionales», constituidas por intérpretes destacados de cada nacionalidad y que abonaban las conexiones identitarias mediante la cercanía entre prototipos e idiosincrasias nacionales⁶.

Otra estrategia consistió en impulsar a una serie de realizadores y actores destacados en sus países de origen, que lograron conformar sólidas segundas fases de trabajo en la tierra de destino. Se procuró

5 Ejemplo emblemático, Libertad Lamarque emigró de Argentina luego de las disputas con Eva Duarte al momento de la filmación de *La cabalgata del circo* (1945, 90 min, b/n), de Mario Soffici. Los filmes representados por la actriz en México solo pudieron ser vistos en Argentina luego de la caída del poder de Juan Domingo Perón.

6 México fue promotor de estas parejas transnacionales: la argentina Zully Moreno formó pareja con Arturo de Córdova, Pedro Armendáriz y Carlos López Moctezuma; Libertad Lamarque con Pedro Infante, Arturo de Córdova y Jorge Negrete; Tita Merello con Arturo de Córdova; Amanda Ledesma con Tito Guizar y Jorge Negrete; María Félix con el argentino Carlos Thompson.

así un fecundo sincretismo entre lo local y lo foráneo. Las trayectorias actorales de Libertad Lamarque, Niní Marshall y Luis Sandrini, intérpretes argentinos, y las de Luis Saslavsky y Tito Davison, realizadores que tuvieron una actividad asentada con éxito en México, ejemplifican la voluntad de las cinematografías por asimilar a sus industrias personalidades de otras naciones⁷.

Históricamente, la década del cincuenta abarcó otra serie de prácticas industriales y comerciales que vincularon de forma inédita a las dos cinematografías. Una de ellas fue la filmación de *remakes* de películas argentinas en México, con especial atención en una serie de comedias blancas y melodramas realizados en Argentina entre 1940 y 1955 y que, en el curso de la década siguiente, fueron recuperadas en México apelando a la recepción alcanzada por las versiones originales en el mercado hispanohablante. En ello también influyó, en gran medida, la labor efectuada por directores que se desplazaron desde Buenos Aires a México e impulsaron la reinterpretación de estas textualidades (entre ellos Tito Davison y Tulio Demicheli)⁸.

Del mismo modo, los años cincuenta dieron origen a un sistema de coproducciones entre ambos países, propiciada por algunas productoras, en particular: Argentina Sono Film y la Empresa General Belgrano, de Argentina; y Producciones Calderón, de México. Las coproducciones de esta década (seis efectuadas entre Argentina y México, una conjuntamente con España), aparecen como epítome de esta construcción transnacional, ya que se trata de emprendimientos con bases financieras mixtas, que conforman equipos técnicos y estelares muchas veces compartidos, hacen uso de las parejas transnacionales mencionadas, y cuyas historias se desplazan, en ocasiones, a locaciones de ambos países, tramando personajes y

7 Luis Saslavsky, originario de Italia, realizó una amplia carrera en Argentina. Luego de 1955, derrocado el gobierno de Juan Domingo Perón, desarrolló su carrera en España y México, donde filmó cinco películas con gran éxito. Tito Davison, chileno, filmó primero en Argentina y luego se desplazó a México, para retornar a su país tardíamente.

8 Entre otros casos, se realizaron *remakes* de *La fuga* (1937, 92 min, 35 mm, b/n), de Luis Saslavsky; *Los martes orquídeas* (1941, 84 min, 35 mm, b/n), de Francisco Mugica; *El retrato* (1949, 75 min, 35 mm, b/n), de Carlos Schlieper, y *Cita en las estrellas* (1949, 85 min, 35 mm, b/n), del mismo Schlieper.

situaciones de gran afinidad. O más aún, como ha sido la propuesta de *Socios para la aventura* (1958, 92 min, 35 mm, color), de Miguel Morayta, protagonizada por la mexicana Ana Luisa Peluffo y el argentino Alberto de Mendoza y filmada en Buenos Aires, Mar del Plata, Caracas, Río de Janeiro y México, ante la excusa de una trama sobre una nadadora involucrada en una intriga internacional. Este caso puede bien interpretarse como metáfora de la unidad de América Latina, al recomponer en un mismo relato locaciones y rasgos de identidad de varios de los países que componen la región⁹.

La distribución y la exhibición de películas entre Argentina y México se sistematizó una vez que el cine sonoro alcanzó estabilidad y creció la producción de filmes, constatándose entre 1930 y 1960 las cifras de 250 estrenos argentinos en México y de 300 estrenos mexicanos en Argentina¹⁰. Los años de mayor movimiento fueron los comprendidos entre 1945 y fines de la década del cincuenta. Más allá del fenómeno comercial suscitado y de la constitución de un mercado transnacional de gran envergadura, la circulación de las películas activó un tipo de recepción productiva, que a su vez impulsó el conocimiento e interés de los agentes cinematográficos –y del público en general de los países– por las historias, personajes e iconografías, los que fueron reconocidos como cercanos e incluso como propios. Si se tienen en cuenta aspectos generales y específicos del entramado textual consolidado en la etapa tratada, una de las motivaciones que impulsaron a las dos cinematografías fue la coexistencia de las aspiraciones cosmopolitas y vernáculas, lo que en el campo cinematográfico se tradujo en una aproximación al modelo de Hollywood mediante perspectivas y componentes nacionales.

La apropiación de los géneros populares y de las tradiciones culturales provenientes del teatro, la literatura, la música y el cancionero, en el sonoro temprano, y la posterior emergencia de géneros autóctonos que presentaron rasgos iconográficos y simbólicos comunes, esbozaron

9 La mayoría de las coproducciones fueron filmadas por Miguel Morayta Martínez, realizador de origen español nacionalizado mexicano.

10 Según datos recabados por este equipo de investigación en *El Heraldo de Cine*, de Argentina, y en revistas y bases de datos mexicanas.

lineamientos expresivos y de identidad vinculantes. Destacan la construcción del universo rural como sinónimo de la Patria (así lo atestiguan los géneros conocidos como drama social-folclórico, en Argentina, y comedia ranchera, en México), o la aceptación de una estética del consuelo, desplegada por el género melodramático, que establecía una dicotomía extrema entre los sectores populares y los pudientes, y reservaba los valores positivos de la humildad y la resignación a los primeros (especialmente, a las madres y mujeres sufridas que poblaron los filmes mexicanos y argentinos de la época)¹¹.

La transferencia de la tecnología y de los saberes entre los especialistas

Este panorama transnacional implicó, en gran medida, la transferencia de tecnología y de saberes de los especialistas entre los países. En la etapa estudiada, las cinematografías argentina y mexicana alcanzaron altos estándares de calidad en sus diferentes aspectos (guion, fotografía, sonido y musicalización, montaje, escenografía), situación que debe interpretarse a la luz de los tránsitos y desplazamientos que caracterizaron la producción cinematográfica de estos años, y de los requerimientos, cada vez más exigentes, de los mercados. El conocimiento de métodos y técnicas modernas, referidos a cada uno de los rubros, y la posibilidad de disponer de equipos e insumos actualizados, contribuyeron al mejoramiento de la factura material de las películas. Dicha información y conocimientos adquiridos implicaron, para algunos de los técnicos y especialistas, la conformación de estilos propios que produjeron o se asociaron a universos ideológico-simbólicos nacionales y transnacionales específicos.

La fotografía y la dirección de fotografía, aspectos que enfocaremos a continuación, revelan con claridad las relaciones entabladas entre especialistas de múltiples nacionalidades. Una reconstrucción detallada de estas asociaciones implica, al menos, identificar cuatro direcciones asumidas de forma sistemática a medida que avanzaba

11 Para más detalles sobre el desarrollo del melodrama en el cine de América Latina, ver Monsiváis (2006).

la producción de cine sonoro: los viajes de estudio que argentinos y mexicanos efectuaron a Hollywood, punto de referencia central en estos años; las contrataciones de técnicos de ambas nacionalidades por estudios y casas productoras de los Estados Unidos y de España, preferentemente; la residencia transitoria o permanente de destacados especialistas en la materia en México y Argentina, procedentes de los polos cinematográficos de la época (Estados Unidos, España, Unión Soviética y Alemania), entre los principales, y la adquisición de equipamiento y de película de última generación.

Como ejemplo, en su estadía en Hollywood el mexicano Gabriel Figueroa conoció las novedades tecnológicas en el sector, efectuando una compra de materiales que incluyó reflectores de arco, lámparas, película Eastman Super X, cámaras Bell & Howell y Mitchell, generadores eléctricos, switches, cohetes de humo, bombas, un dolly Velocitator, lentes de diferentes calibres, una impresora, una moviola con proyector, una montadora de negativos, entre otros suministros (Orozco 2008). Dado que no existían escuelas o centros de formación, las estrategias de aprendizaje incluyeron la práctica y el entrenamiento concreto en los sets de filmación, en tanto los aspirantes a camarógrafos y directores comenzaban como iluminadores y fotógrafos; y la tradición oral de los saberes en la materia, puesta en marcha por los especialistas extranjeros. La fluida circulación de técnicos y conocimientos permitió a los especialistas argentinos y mexicanos contactarse con personalidades externas, quienes facilitaron el ingreso a la industria de sus países, a la vez que incentivó de forma concreta la recepción productiva de las principales tendencias fotográficas y plásticas a nivel mundial.

La conformación del campo de la fotografía y de la dirección de fotografía en Argentina abarcó las décadas del treinta y del cuarenta, época en que llegan al país especialistas de diferentes orígenes: Bob Roberts (Estados Unidos), John Alton, Américo Hoss (de Hungría), Francis Boeniger (Suiza), José María Beltrán, José Suárez (ambos procedentes de España), Pablo Tabernero, Gerardo Húttula (de Alemania), Fulvio Testi, Humberto Peruzzi (de Italia) y Ricardo Younis (Chile). Prontamente se sumaron a este conjunto profesionales

argentinos que lograrían destacadas trayectorias: Alberto Etchebehere, Antonio Merayo, Mario Pagés y Alfredo Traversa.

John Alton era originario de Hungría, y posteriormente inició una trayectoria en la industria estadounidense. En Argentina fue pionero de esta «cadena educativa», al alero de los flamantes estudios Lumiton. Con Alton, Boeniger, Tabernero y Húttula «se instala una corriente expresionista que perdurará largo tiempo y que será el estilo y la estética predominante en gran parte de las películas prestigiosas argentinas del período industrial» (Goity 2000, 89).

La intervención de estos profesionales en películas de los estudios más importantes de la época (Lumiton, EFA, Argentina Sono Film, Artistas Argentinos Asociados, Estudios San Miguel, Pampa Film) determinó la pronta expansión de estos lineamientos estéticos, los que pudieron concretarse gracias a la actualización de la tecnología, con la incorporación en los estudios de todo tipo de spots y soportes (faroles de luz dirigida a gran escala, fuerzas de luz destinadas a los escenarios artificiales, las pasarelas y los puentes), en tanto pudieron adquirirse cámaras novedosas y película altamente sensible¹². Asimismo, en estos años se realizaron innovaciones en las filmaciones efectuadas en locaciones, mediante recursos y escenas de gran envergadura, como por ejemplo, el registro del arreo masivo de ganado y el empleo expresivo de los designios naturales de la provincia de Mendoza, en la realización de *El camino de las llamas* (1942, 92 min, 35 mm, b/n), de Mario Soffici y con dirección de fotografía de Francis Boeniger.

En México, el área de la fotografía y la dirección de fotografía asumió dimensiones realmente destacables en la etapa estudiada, ya que la circulación de profesionales desde y hacia Hollywood fue mayor. Así lo evidencia, por ejemplo, la estadía que realizó en México el equipo formado por Sergei Eisenstein y Edward Tissé, que captó la atención de intelectuales mexicanos de variadas disciplinas.

12 Esta situación perduró en Argentina hasta la Segunda Guerra Mundial. En ese momento, con el cierre de las importaciones de equipos y películas desde Estados Unidos y otros puntos cinematográficos europeos, los estudios vieron envejecer sus instalaciones y equipamientos.

Tres fotógrafos, nacidos en Canadá (Alex Phillips) y Estados Unidos (Jack Drapper y Ross Fischer), han sido considerados como los pilares de la industria cinematográfica mexicana, no solo por afincarse o permanecer largo tiempo en el país, sino por la eficacia del aprendizaje oficiado mediante la transferencia oral y la promoción de jóvenes especialistas en la industria estadounidense. En estos tres casos, se trató de técnicos que llegaron a México con una actividad probada y ya reconocida en Hollywood, para asimilarse a las realizaciones nacionales de corte fundacional. Como ejemplo, Alex Phillips participó de la filmación de *Santa* (1931, 81 min, 35 mm, b/n), de Antonio Moreno, considerada la primera película con sonido sincrónico del país, para la cual planificó un diseño mixto de iluminación compuesto por una luz motivada (con gran cantidad de focos que alumbran de acuerdo con la posición lógica de las fuentes empleadas) y una luz pictoralista (que venía de su experiencia como fotógrafo de estudios y retratista, e implicaba el uso de disolvensias, sobreimpresiones, un lente *soft* que daba una imagen de bordes difuminados y una atmósfera especial que evadía el naturalismo) (Lara Chávez y Lozano 2011).

Los vínculos entre lo propio y lo foráneo sellaron relaciones que se tradujeron en nuevas búsquedas expresivas, pudiéndose reconstruir el panorama de los traslados de los fotógrafos y los directores de fotografía extranjeros a partir de los tres nombres señalados, además de los viajes cortos efectuados por Paul Strand (Estados Unidos), Max Lizst (Austria), Arthur Martinelli (Italia) y Edward Tissé (Rusia). Los especialistas locales fueron asimismo numerosos; muchos de ellos tuvieron inserción en la industria estadounidense, mientras otros incidieron en la construcción de imágenes propias. Entre 1930 y fines de la década del cincuenta desarrollaron la actividad con reconocimiento local y del exterior Ezequiel Carrasco, figura crucial en el pasaje del silente al sonoro; Gabriel Figueroa, Gilberto, Raúl y Agustín Martínez Solares, Guillermo Baqueriza, Víctor Herrera y Agustín Jiménez, entre tantos otros.

En lo concerniente a los puntos de convergencia que Argentina y México presentaron en las décadas tratadas en el plano de la fotografía y de la dirección de fotografía, de acuerdo con lo expresado, quienes

se desempeñaron en estos rubros poseían sólidos conocimientos técnicos, lo que les permitió desempeñarse en diferentes roles (que incluyeron desde la fotografía fija a la dirección de fotografía, la iluminación y, en algunos casos, la dirección). Como había sido su marca de formación, la actividad de estos especialistas implicó la transferencia de los saberes hacia el interior de Latinoamérica, mediante las contrataciones de especialistas entre Argentina y México (entre otros, Gabriel Figueroa en Argentina), o por otros países cercanos (Chile, Venezuela, Cuba), tanto como su difusión en un plano transregional, tramada a partir de sus participaciones en Estados Unidos y España, preferentemente.

Una segunda particularidad, no ajena a otros horizontes cinematográficos y que propulsaba los lineamientos de una política autoral, ha sido la constitución de duplas o grupos de trabajo, situación que afirmó los vínculos interpersonales de los equipos, así como la posibilidad de establecer programas de trabajo a largo plazo. Así lo demuestran las asociaciones en Argentina entre Antonio Merayo y Daniel Tinayre; Alberto Etchebehere y Luis Saslavsky; Bob Roberts y Lucas Demare; Pablo Taberner y Mario Soffici, y las reconocidas filiaciones entre Agustín Jiménez y Fernando de Fuentes, y entre Gabriel Figueroa y Emilio Fernández, en México.

Como ejemplo paradigmático, Figueroa y Fernández trabajaron juntos durante trece años en veintitrés películas, «desarrollando una estética nacionalista que tuvo sus mejores frutos con cintas como *La perla* (1945), *Enamorada* (1946), *Río Escondido* (1947), *Salón México* (1948) y *Pueblerina* (1948)» (Ramírez Berg 2001, 110). Las matrices expresivas que ambas naciones reconocen en estas décadas en el campo de la fotografía componen otro de los aspectos comunes. Argentina y México, por los desplazamientos señalados y la recepción productiva de los filmes internacionales en los países, se nutrieron del cine estadounidense clásico y del cine alemán expresionista, escenario al que se sumó, particularmente en México, el cine soviético.

Por otra parte, todo un conjunto de especialistas en el área fue permeable a las tradiciones locales provenientes del campo de la plástica: el grabado, la pintura paisajista, el muralismo. De acuerdo con

estos antecedentes, es posible apreciar que un segmento importante de la producción argentina y mexicana de la época revaloró el concepto de «composición» (aspecto determinante en la estructuración de la obra fílmica, asociado a la producción de una unidad orgánica que permite ordenar los elementos conceptuales, visuales y técnicos necesarios para narrar una historia) y la utilización de «sistemas de iluminación», que ofrecían un elemento de apoyo adicional al estado emocional de los personajes o al curso dramático de la historia.

Las enseñanzas de Gregg Toland (su enfoque en profundidad) introducidas en América Latina por una serie de fotógrafos procedentes de Estados Unidos —y especialmente asimiladas por Gabriel Figueroa durante su permanencia en Hollywood¹³— y el diseño de luces de calidad y textura duras provisto por el expresionismo, con el uso de película ortocromática de baja sensibilidad que obligaba a sobreiluminar de forma artificial, y las composiciones que quebraban la perspectiva monocular y exploraban múltiples puntos de cámara (picado-contrapicado), fueron algunos de los elementos que incidieron en los fotógrafos latinoamericanos estudiados de forma palpable y concreta¹⁴.

El tercer vértice lo constituyó el cine soviético, particularmente en México, con la estadía de Sergei Eisentein (director y guionista), Grigory

13 Hollywood aportó su estilo de iluminación motivada que, de acuerdo con el devenir temporal y las intenciones de los directores y fotógrafos, se apegó a dos motivaciones centrales, coincidentes con el empleo de un enfoque nítido (*sharp-focus*) o de una apariencia más suave y difusa de las formas (*soft-focus*). Luego, con Toland, el enfoque profundo (*deep-focus*) se transformó en un estilo coherente, sustentado en dos principios centrales: el dramatismo, que se extendía a los conjuntos o a la totalidad del espacio dramático, y el inusual uso de la toma larga o plano secuencia. Para más datos, ver David Bordwell et al. (1997).

14 Los fotógrafos alemanes Karl Freund y Fritz Arno Wagner, presentes en películas expresionistas y luego en producciones estadounidenses (llegaron a Hollywood huyendo del nazismo), incidieron en el cine argentino y mexicano con sus innovadores postulados. Freund y otros dos colegas (Gunther Rittau y Walter Ruttmann) realizaron la fotografía de la emblemática *Metrópolis* (1927, 153 min, 35 mm, b/n), de Fritz Lang; en tanto Wagner, con Gunter Kramp, intervinieron, entre otros filmes, en el reconocido *Nosferatu* (1922, 94 min, 35 mm, b/n), de Murnau. Con el cambio de década, el expresionismo sería recuperado fuertemente por Gabriel Figueroa y Agustín Jiménez, en México; y Pablo Tabernero y Antonio Merayo, en Argentina. Como sostuvo María Teresa Garrido Lemini para el caso de Figueroa: «se ve impactado por esta escuela que mantenía una visión del mundo que desarticulaba la perspectiva, la iluminación, las formas, la arquitectura» (1992, 118).

Alexandrov (asistente y coguionista) y Edward Tissé (camarógrafo) entre 1930 y 1932, durante 14 meses, con motivo de la inconclusa filmación de *¡Que viva México!* (1932, 103 min, 35mm, b/n)¹⁵. A ello se sumó el hecho de que el director Arcady Boytler se radicara en el país. Este cine aportó un tipo de composición abstracto-pictórica, que concebía a los objetos y personajes con un sentido estructural y constructivo; fueron Gabriel Figueroa, Roberto Montenegro, Adolfo Best Maugard y Augusto Jiménez quienes desarrollaron estos principios en el plano nacional¹⁶.

Por otro lado, la tradición plástica nacional y regional intervino de forma productiva en toda una serie de fotografías activos en ambos países. La pintura paisajista y de corte histórico fue una de las matrices recuperadas por Antonio Merayo, Bob Roberts, Mario Pagés y José María Beltrán, quienes participaron en emblemáticos filmes argentinos localizados en parajes rurales del norte y del sur del país¹⁷. De las propuestas de los pintores que, en la segunda mitad del siglo XIX, produjeron un registro visual de los procesos históricos que se extendieron desde la emancipación del poder español a la conquista del desierto (Carlos Morel, Juan Manuel Blanes, Ángel Della Valle, Cándido López, Prilidiano Pueyrredón), el cine heredó una perspectiva romántica que contenía los rasgos representativos de la pampa, la iconografía gestada en torno al enfrentamiento con

15 El filme abarcaba un prólogo, cuatro segmentos individuales (Zandunga, Fiesta, Maguey, Soldadera) y un epílogo. Sobre el material original se hicieron numerosos montajes posteriores. Todos ellos son detallados por De la Vega Alfaro (1997).

16 Los historiadores sostienen que Eisenstein operó como intermediario entre el muralismo y las artes plásticas mexicanas de vanguardia y el cine nacional. Demostrando un genuino interés en la cultura mexicana, se interiorizó en la tradición pictórica del país y planificó su película a partir de una serie de recursos que, a posteriori, retroalimentarían las postulaciones estilísticas en el campo de la fotografía local: las composiciones en exteriores, el empleo de acercamientos notorios a los personajes, la descontextualización de los objetos de su espacio cotidiano, los encuadres audaces, la claridad y la definición de las formas.

17 Antonio Merayo fue fotógrafo de *Malambo* (1942, 90 min, 35 mm, b/n), de Alberto de Zavalia; Bob Roberts intervino en *La guerra gaucha* (1942, 90 min, 35 mm, b/n), de Lucas Demare; en *Pampa bárbara* (1945, 112 min, 35 mm, b/n), de Lucas Demare y Hugo Fregonese, y en *Surcos de sangre* (1959, 90 min, 35 mm, b/n), de Hugo del Carril; Mario Pagés en *Los isleros* (1951, 112 min, 35 mm, b/n), de Lucas Demare, y José María Beltrán, en *Las aguas bajan turbias* (1952, 92 min, 35 mm, b/n), de Hugo del Carril.

el indio, la posesión de la tierra, la población del desierto, el registro de las costumbres del gaucho, la glorificación de las gestas militares.

Este tipo de pintura que, de acuerdo con Laura Malosetti Costa y Martha Pehnos (1991), determinó que el paisaje pampeano constituyera un todo inescindible del drama que se desarrollaba en él, se asocia a una serie de motivos y procedimientos técnicos que incidieron de forma manifiesta en el plano de la cinefotografía. Entre estos se encuentran el empleo de planos generales, niveles de profundidad, contrastes y efectos de luz, la gestualidad pronunciada y un constructo iconográfico variado extendido a componentes del paisaje, pero también a las huellas de la civilización (planicies, cielos, ranchos, ganado, alambrados).

En el cine mexicano, quien propuso un diálogo enriquecedor con la producción plástica y muralística local fue, sin lugar a dudas, Gabriel Figueroa¹⁸. Si bien participó de filmes que adscribieron a diferentes géneros y espacios dramáticos, Figueroa forjó una mirada «paisajista/expresiva» que «sobresale por su composición geometrizarante y por el tratamiento del paisaje» (Lara Chávez y Lozano 2011, 28). El estilo visual que lo caracterizó, en especial en aquellas películas que tuvieron la dirección y el sello autoral de Emilio Fernández – *Flor silvestre* (1943, 94 min, 35 mm, b/n), *María Candelaria* (1944, 102 min, 35mm, b/n), *Enamorada* (1946, 99 min, 35 mm, b/n), *La perla* (1947, 85 min, 35 mm, b/n), *Río Escondido* (1948, 110 min, 35 mm, b/n) y *Salón México* (1949, 95 min, 35 mm, b/n), entre otras– estuvo basado en la elaboración de imágenes que privilegiaban la abstracción, sin dejar de ser miméticas. En lo relativo a las técnicas y procedimientos, producto del sincretismo de múltiples fuentes plásticas y cinematográficas locales y extranjeras, es posible reconocer la apropiación de la perspectiva curvilínea planificada por Gerardo Murillo para el campo del paisajismo mexicano y que, frente a la

18 Gabriel Figueroa se inició como retratista, dedicándose luego a la fotografía fija de cine y a la fotografía gráfica y publicitaria. Luego se incorporó a la compañía Clasa (Compañía Latinoamericana S.A.), que le otorgó una beca de estudios en Hollywood, donde estudió con Gregg Toland. En agosto de 1936 comenzó como director de fotografía en *Allá en el rancho grande* (1936, 95 min, 35 mm, b/n), dirigida por Fernando de Fuentes.

perspectiva lineal tradicional, enfatizaba las formas esféricas de la naturaleza. Mediante el empleo de filtros infrarrojos que reducían la niebla, y de lentes gran angular de 25 mm que daban a las líneas del horizonte una ligera curvatura, Figueroa hizo uso de la perspectiva curva, captando la mayor cantidad posible de cielo y multiplicando los puntos de fuga (Ramírez Berg 2001). De forma complementaria, de las corrientes muralistas –en particular de Orozco, Rivera y Siqueiros– recuperó los escorzos oblicuos y perpendiculares que registran con gran dramatismo a los sujetos marginados (indios, campesinos, mujeres, trabajadores), tanto como los componentes iconográficos tradicionales: cielos, maguey, calaveras, canoas.

La Tierra del Fuego se apaga: las múltiples variables de la transnacionalidad

En el tejido cinematográfico transnacional comentado *La Tierra del Fuego se apaga* (Emilio Fernández, 1955, 95 min, 35 mm, b/n, con estreno en Buenos Aires el 1 de septiembre) aparece como un caso de «transnacionalidad fuerte» (Hjort 2009), por lo que permite presentar una serie de conclusiones tentativas acerca de la vigencia de una interconectividad múltiple entre los dos países en la época estudiada. El filme se constituye a partir de una amplia serie de prácticas económicas e industriales que convocan a ambas naciones, capitalizando los saberes y las experiencias de los diferentes agentes cinematográficos implicados, a la vez que incluye otros aspectos vinculantes extendidos a las esferas de lo textual y lo cultural.

La producción pertenece a los Estudios Mapol, empresa fundada en Argentina en 1948, y la comercialización fue emprendida por la Distribuidora Argentina de Films (D.A.F.). Mapol contrató el equipo compuesto por Emilio Fernández (dirección) y Gabriel Figueroa (fotografía), reconocido para esa fecha a nivel internacional. La película fue realizada bajo los términos de la ley de cine 13.651 de 1949, proclamada durante el primer gobierno de Juan Domingo Perón, que establecía –entre otras regulaciones– la obligatoriedad de exhibición de filmes argentinos en una cuota más alta a la habitual, y

la facultad de otorgar beneficios extraordinarios a aquellas obras que trataran temas de corte nacional y que se nutrieran de la tradición cultural local¹⁹.

Este filme extiende la coparticipación de intérpretes de variadas nacionalidades al plantel de actores secundarios, adoptando la ya probada estrategia de la pareja transnacional. Los protagonistas son Ana María Lynch (reconocida actriz argentina que tuvo estancias en México, Cuba y Estados Unidos) y Erno Crisa (actor italiano que debutó en 1944 y participó en dramas históricos y melodramas en Italia, Francia y Estados Unidos). El elenco se completa con actores argentinos (Eduardo Rudy, Duilio Marcio), mexicanos (Berta Moss, Armando Silvestre), e incluso con un actor de origen chileno que desarrolló parcialmente su carrera en Argentina (Enrique Vico).

El crisol de nacionalidades se justifica en el plano narrativo, en el momento en que el personaje que oficia como narrador (Nicasio Vega, el contrabandista que provee de víveres) expone la hipótesis de que el sur de Argentina ha sido históricamente un territorio abierto a la aventura y a la circulación de personas de distintas procedencias. Por otra parte, se dice del protagonista masculino (Malambo/ Erno Crisa), que es extranjero, pero no se especifica su origen, neutralizándose en el plano interpretativo los giros idiomáticos y su pronunciación. La naturaleza transnacional del reparto se replica en la convocatoria de especialistas argentinos y mexicanos en otros rubros técnicos: el guion fue realizado por Emilio Fernández y por el argentino José Ramón Luna, sobre un texto homónimo del escritor chileno Francisco Coloane, publicado en 1945. La dirección musical comprende la participación de Antonio Díaz Conde (músico español radicado en México y colaborador de Fernández en otros filmes) y del argentino Víctor Buchino, siendo la canción principal de la película una zamba, propiedad de Julio Molina Cabral, titulada *La nochera*. Por su parte, la fotografía contó con la dirección de Gabriel Figueroa, al que se sumaron tres asistentes argentinos: Daniel López, Ignacio Romero y Pablo Ríos.

19 Algunos comentarios sostienen que este filme fue producido por un ministro de Perón, Antonio Benítez, debido a que la actriz Ana María Lynch era su amante.

En lo relativo al planteo genérico y narrativo, el filme expone una serie de acuerdos que comprenden la adecuación de la obra literaria de base a los principios de los relatos de frontera publicados en Argentina durante la segunda mitad del siglo XIX. Asimismo, en consonancia con uno de los géneros de larga tradición en el cine mexicano, la intriga sentimental, y particularmente el personaje femenino central, fueron organizados de acuerdo con los conflictos y tópicos propios del «cine de cabareteras». En un esfuerzo por sintetizar los diferentes proyectos narrativos, se eliminaron las referencias marcadamente autobiográficas del relato de Coloane, conservándose la adhesión a un realismo que exhibe las condiciones extremas de las tierras australes, las analogías planteadas entre los hombres y las bestias, y el primitivismo de las relaciones humanas (Petreman 1988).

Estos lineamientos son atravesados por el conflicto civilización/barbarie y la referencia a una etapa fundacional de la historia argentina, situada en la época de la Conquista del Desierto (conjunto de expediciones militares que, en las últimas décadas del siglo XIX, se orientaron a la apropiación de las tierras y el exterminio del indio). Determinante en los relatos de frontera producidos por Estanislao Zeballos, Lucio V. Mansilla, Federico Barbará, Álvaro Barros y Ezequiel Martínez Estrada, entre otros autores, el conflicto civilización/barbarie se ha concentrado en este filme en las relaciones humanas, frágiles y marcadas por la codicia, que se establecen entre un puñado de hombres y mujeres que habita la provincia de Tierra del Fuego, en un momento de clara inestabilidad política.

El filme se nutre de las representaciones espaciales preponderantes en el género, para el cual la frontera se asocia al desierto, a un espacio libre y abierto a múltiples posibilidades. Más allá de los problemas de corte político y económico esbozados –y que explican, entre otras cosas, que el protagonista no mantenga ni el nombre ni el origen del texto de Coloane²⁰ –, el filme hace hincapié en el desarrollo de la intriga sentimental, incorporando al entramado textual algunos de

20 El protagonista del texto de Coloane se llama Julius Popper, y es un aventurero rumano dedicado a la explotación del oro. En la película, en cambio, se lo apoda «Malambo» y se dedica a la cría de ovejas.

los parámetros centrales de un género que Emilio Fernández había transitado en varias oportunidades (*Las abandonadas*, 1944, 97 min, 35 mm, b/n; *Salón México*, 1948, 90 min, 35 mm, b/n). Mediante esta intriga, Malambo, prototipo del hombre parco y de valores firmes, que vive en un rancho aislado de la civilización, decide rescatar de una red de prostitución a una mujer de la cual se enamora.

Resulta de interés señalar que el cine de cabareteras mexicano se caracterizó por ser un género netamente urbano, que localizaba sus historias en los barrios pobres de la ciudad y daba cuenta de la posición conflictiva que ocupaba la mujer en la época posrevolucionaria, obligada a la supervivencia económica personal (e incluso familiar), y a su vez determinada por una moral que remarcaba la importancia de preservar los valores tradicionales de la maternidad, la castidad y la obediencia²¹. *La Tierra del Fuego se apaga* recoge estos conflictos y los reinterpreta a la luz de los dramas de frontera. Si bien por su arquitectura y diseño interior la representación del burdel corresponde a un escenario citadino y nocturno, similar al esbozado por Fernández y Figueroa en *Salón México*, la prostituta es presentada aquí como una mujer forzada por los infortunios económicos y la mala fe de sus proxenetas; en tanto su redención propiciada por el protagonista devela esa otra faceta femenina, la de la madre virtuosa, germen de la civilización y la familia.

Para concluir, el planteo fotográfico y visual del filme certifica que las fuerzas transnacionales implicaron el intercambio de las competencias y de la tecnología entre los países, así como la adecuación a un entorno geográfico complejo, que demandó el hallazgo de soluciones concretas a las inclemencias naturales. En el plano técnico, el equipo liderado por Gabriel Figueroa debió superar la ausencia de luz eléctrica en las escenas filmadas en exteriores, y la imposibilidad de utilizar, debido al fuerte viento, las pizarras de luz reflejada por el sol. Con la intención de remediar estas adversidades, Figueroa

21 De acuerdo con los historiadores, el género actualiza la leyenda de la Malinche en el campo del cine, construyendo una figura femenina marcada por la traición y la codicia. Fueron maestros de este género, además de Emilio Fernández, Julio Bracho y Fernando de Fuentes. Para más detalles, ver Joanne Hershfield (2001).

encargó a los laboratorios Alex de Buenos Aires, película de gama 10, un material de alta calidad que aumentaba proporcionalmente la escala de grises, permitía filmar desde la mañana a la noche de forma regular, y aseguraba una imagen nítida, abierta a los contrastes (Garrido Lemini 1992).

El diseño fotográfico recuperó la eficiencia de las composiciones orgánicas y el uso dramático de la luz, dos de los lineamientos clave en el campo de la cinefotografía argentina y mexicana del período clásico-industrial. En tanto, los postulados del paisajismo pictórico y la formulación del universo iconográfico implicaron la adaptación de los conocimientos y saberes personales a un universo geográfico y plástico extendido hacia el campo de lo transnacional y lo regional.

Figueroa adecuó los aspectos centrales de su estilo, poniendo especial atención en aquellos que se adaptaban al registro del paisaje austral de Argentina: la composición en profundidad de campo, combinada con una compleja puesta en escena que determina el desarrollo de acciones en los diferentes planos, y un encuadre nítido y definido de todas las figuras; la preponderancia de las tomas de ángulo bajo, que tienden a desequilibrar las distancias, situando la línea del horizonte en un borde inferior, y a amplificar el espacio aéreo; el empleo de figuras en primer plano, al lado derecho o izquierdo del cuadro; y la composición dialéctica y armónica de los elementos fotográficos e iconográficos (claro/oscuro, primer plano/fondo, planicies/montañas, playa/mar, tierra/aire, nubes/cielo).

En sus rasgos particulares, las escenas filmadas en los interiores con carga dramática significativa (rancho, boliche, prostíbulo) exacerbaban el empleo de una iluminación de clave alta y la composición en profundidad de campo, enfocando, por ejemplo, una pelea masculina en simultaneidad con un baile de tango. Por su parte, las escenas en exteriores conciliaban los recursos que habían propulsado el éxito internacional del fotógrafo (las tomas en ángulo bajo, el dinamismo de las nubes en movimiento por el viento), reelaborándose la presentación del paisaje en un diálogo abierto con las representaciones que el cine argentino de la época había propulsado de las zonas rurales y

remotas del país²². Bajo estas coordenadas, la propuesta fotográfica y visual surge del encuentro entre lo propio y lo foráneo.

Por los rasgos compositivos, la apelación al paisaje agreste (aunque estilizado), el retrato de sujetos marginados de la civilización y la configuración de una iconografía similar a la de los filmes mexicanos de corte rural, es posible sostener que en este filme se conforma un universo expresivo-cultural que acerca de forma inédita a los países.

Bibliografía

- BORDWELL, DAVID; JANET STAIGER y KRISTIN THOMPSON (1997). *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- DE LA VEGA ALFARO, EDUARDO (1997). *Del muro a la pantalla. S.M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara - Instituto Mexiquense de Cultura.
- GARRIDO LEMINI, MARÍA TERESA (1992). «Vida y obra del camarógrafo Gabriel Figueroa y su importancia y trascendencia en la cinematografía nacional e internacional». Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, Universidad Intercontinental. Ciudad de México: Ed. M.T.G.L.
- GOITY, ELENA (2000). «La fotografía en el cine argentino», en Claudio España (dir.), *Cine argentino. Industria y clasicismo I*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes. 89-90.
- HEREDERO, CARLOS y EDUARDO RODRÍGUEZ MERCHÁN (dirs.) (2011). *Diccionario del cine iberoamericano. España, Portugal y América*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- HERSCHFIELD, JOANNE (2001). «La mitad de la pantalla: la mujer en el cine mexicano de la época de oro», en Gustavo García y David Maciel (comps.), *El cine mexicano a través de la crítica*. Ciudad de México: Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM. 127-151.
- HIGBEE, WILL y LIM SONG HWEE (2010). «Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies». *Transnational cinemas*, 1: 7-21.
- HJORT, METTE (2009). «On the plurality of cinematic transnationalism», en K. Newman y N. Durovicová (eds.), *World Cinemas, Transnational Perspectives*. Londres: Routledge/American Film Institute Reader. 12-33.
- LARA CHÁVEZ, HUGO y ELISA LOZANO (2011). *Luces, cámara, acción. Cinefotógrafos del cine mexicano, 1931-2011*. Ciudad de México: Instituto Mexicano de Cinematografía.

22 Nos referimos, entre otros, a los filmes *Malambo*, *La guerra gaucha*, *Pampa bárbara* y *Surcos de sangre*.

- LUSNICH, ANA LAURA, ALICIA AISEMBERG y ANDREA CUARTEROLO (eds.) (2017). *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico*. Buenos Aires: Cinemateca Nacional de México / Imago Mundi.
- MALOSSETTI COSTA, LAURA y MARTHA PEHNOS (1991). «Imágenes para el desierto argentino. Apuntes para una iconografía de la pampa». Ciudad-campo en las artes en Argentina y Latinoamérica. III Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Centro Argentino de Investigadores del Arte. Buenos Aires: Coedigraf. 195-204.
- MONSIVÁIS, CARLOS (2006). «Se sufre porque se aprende: de las variedades del melodrama en América Latina», en Inés Dussel y Daniela Gutiérrez (comps.), *Educación la Mirada: políticas y pedagogías de la imagen*. Buenos Aires: Manantial. 23-58.
- OROZCO, HÉCTOR (2008). «Cuando viajan las estrellas». *Revista Luna Córnea*, 32: 54-58.
- PETREMAN, DAVID (1988). *La obra narrativa de Francisco Coloane*. Santiago de Chile: Universitaria.
- RAMÍREZ BERG, CHARLES (2001). «La invención de México: el estilo estético Emilio Fernández y Gabriel Figueroa», en Gustavo García y David Maciel (comps.), *El cine mexicano a través de la crítica*. Ciudad de México: Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM. 136-170.
- RUSSO, GUILLERMO y ANDRÉS INSAURRALDE (2013). *Más allá del olvido. Conversaciones inéditas con grandes del cine nacional*. 2 vols. Buenos Aires: Prosa American Editores.
- SHAW, DEBORAH y ARMIDA DE LA GARZA (2010). «Introducing transnational cinemas». *Transnational cinemas*, 1: 3-6.
- VV.AA. (2008). *Catálogo ADF*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Autores de Fotografía Cinematográfica.
- VV.AA. (1978). *Reportaje al cine argentino. Los pioneros del sonoro*. Buenos Aires: Ediciones Abril.

Hacer películas con canciones: pérdidas, aventureras y pecadoras en el cine mexicano de la Edad de Oro

SILVANA FLORES¹

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES / CONICET - ARGENTINA

Resumen

En este artículo estudiamos el modo en que el cine realizado en México durante el periodo clásico-industrial ha construido una imagen identitaria de la figura femenina, particularmente la rumbera, cabaretera o trabajadora de clubes nocturnos, desde su relación con estereotipos provistos por las tramas de las canciones populares. Nos centramos en las películas lanzadas durante los años cuarenta y cincuenta por los hermanos José Luis, Pedro y Guillermo Calderón, productores mexicanos pertenecientes a una familia de exhibidores, distribuidores y productores, que a lo largo de las décadas se destacaron por su trabajo a nivel transnacional. Para ello, examinamos la configuración narrativa del melodrama y el empleo de la música como estrategia comercial en el contexto de prácticas industriales vinculables a una propuesta de cine transnacional.

Palabras clave: mujer, música, transnacionalidad

El presente artículo propone estudiar el modo en que el cine realizado en México durante el periodo clásico-industrial ha construido una imagen identitaria de la figura femenina, particularmente la rumbera,

1 Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Investigadora asistente del CONICET en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano «Luis Ordaz». Es autora de *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica* (2013), y coeditora de *Cine y Revolución en América Latina. Una perspectiva comparada de las cinematografías de la región* (2014) y de *Diez miradas sobre el cine y audiovisual*. Volumen aniversario de la revista *Imagofagia* (2018).

cabaretera o trabajadora de clubes nocturnos, desde su relación con estereotipos provistos por las tramas de las canciones populares. Para ello, nos centraremos en las películas lanzadas durante los años cuarenta y cincuenta por los hermanos José Luis, Pedro y Guillermo Calderón, pertenecientes a una familia de exhibidores, distribuidores y productores que a lo largo de las décadas se destacaron por su trabajo a nivel transnacional, y que se constituyeron en uno de los tantos agentes que alimentaron un subgénero de trascendencia en el cine mexicano del periodo, vinculado a los ambientes urbanos de arrabal. Los títulos de esas películas, entre las que sobresalieron los célebres filmes de rumberas, en gran parte responden a nombres de canciones que sintetizan en su contenido una configuración identitaria de su personaje femenino central. Las canciones, por lo tanto, son impulsoras de los argumentos de las películas, y la mujer es adjetivada para inmortalizar una condición moral adjudicada, como ocurre de manera evidente en producciones como *Pecadora* (1947, 84 min, b/n), de José Díaz Morales; *Aventurera* (1949, 102 min, b/n), de Alberto Gout, y *Perdida* (1950, 91 min, b/n), de Fernando A. Rivero, entre muchos otros casos². Para desarrollar el perfil de los personajes delineados en dichos filmes, estudiaremos la configuración narrativa del melodrama y el empleo de la música como estrategia comercial en el contexto de prácticas industriales vinculables a una propuesta de cine transnacional. Nos abocaremos, en principio, al análisis de dichas teorías y su inserción en el contexto del cine musical latinoamericano del periodo, para posteriormente distinguir los diferentes modos en que este fenómeno se plasmó en el sistema de personajes de las películas citadas.

2 Aunque excede los límites de este trabajo, es preciso aclarar que gran parte de la producción de melodramas mexicanos entre las décadas del treinta y cincuenta responden a nombres de canciones, más allá de la adjetivación peyorativa que aquí se tratará. Tales son los casos de películas como *Santa* (1931, 81 min, b/n), de Antonio Moreno; *Nosotros* (1945, 86 min, b/n), de Fernando A. Rivero, y *Amor, qué malo eres!* (1952, 84 min, b/n), de José Díaz Morales.

«Melo-dramas»: entre lágrimas secas y rumbas

Desde las consideraciones de autores fundacionales para el estudio de las cinematografías latinoamericanas, como Paulo Antonio Paranaguá (1985), es sabido que la industria de la música y la inserción de géneros como el melodrama en las producciones realizadas en los comienzos del sonoro han tenido amplia influencia, tanto en las construcciones narrativas como en el empleo de estrategias industriales que han conectado a las distintas naciones de la región. Como establece el autor, la llegada del sonido al cine trajo consigo una revolución que transformó el espectáculo cinematográfico desde lo narrativo y técnico, y renovó la problemática de los mercados a causa de cuestiones de índole idiomática, especialmente en el caso de Brasil. La música constituyó una herramienta que traería la expansión de las cinematografías latinoamericanas, siendo el tango el primer género musical en ser aprovechado para el lucimiento del cine argentino en los tempranos años treinta. En México, fue la comedia ranchera la que dio inicio a su periodo de eclosión musical e industrial con *Allá en el Rancho Grande* (1936, 98 min, b/n), de Fernando de Fuentes, acompañada a su vez por incontables melodramas urbanos, como *Juntos pero no revueltos* (1938, 103 min, b/n), de Fernando A. Rivero, y *Mientras México duerme* (1939, 97 min, b/n), de Alejandro Galindo, entre otros. Así, música y lágrimas se unirían inmediatamente después, durante la segunda postguerra, en los filmes de rumberas que aquí nos convocan. La línea melodramática y la musical serán ingredientes infaltables en estas películas en particular. La primera fue el vehículo para la configuración y el desarrollo de la psicología de su personaje central, generalmente una joven mujer despojada de su inocencia original y explotada por el mundo de los bajos fondos, lo cual la lleva a convertirse en prostituta (o en su eufemismo: bailarina de cabaret). En tanto, la segunda línea permite un relajamiento de las tensiones dramáticas para deleitar al público con la música tropical y los devaneos sensuales de la estrella de turno.

Como establece Ana Laura Lusnich (2016), los géneros populares que emergieron en el cine, provenientes de la literatura y el teatro,

«esbozaron lineamientos expresivos y de identidad vinculantes» (2016, 138), y lo mismo puede afirmarse del empleo de las canciones de origen popular. Dentro de la serie de películas que aquí se estudian, una iniciadora en este sentido es la primera producción con sonido óptico del cine mexicano, *Santa* (1931, 81 min, b/n), de Antonio Moreno, que incluyó la canción homónima de Agustín Lara en el contexto de una historia plagada de sufrimientos por parte de su protagonista, una mujer que bajo el determinismo de sus experiencias se ve obligada a practicar la prostitución. Los ritmos musicales y los relatos melodramáticos fueron, como ya adelantamos, los ingredientes de una fórmula comercial que dio réditos al mercado latinoamericano y que convirtió a estos filmes en éxitos continentales³, haciéndose presente de forma condensada en los escenarios de los cabarets.

La música fue un instrumento de espectacularización, pero también de conexión transnacional⁴, si entendemos –como establece Deborah Shaw (2013)– que en estos casos los límites de lo nacional se expanden en base a procesos de hibridación que conciernen a variados intercambios culturales para la manufactura de los filmes y su explotación en los mercados. En este sentido, notamos que en la inserción de la música y los bailes (principalmente cubanos, pero también brasileños)⁵ en la cultura mexicana de la que forman parte estas películas, el fenómeno del cruce transnacional da pie a la mezcla, y a través de ella, a la elaboración de un espacio común a los elementos de dichas culturas. Un ejemplo privilegiado de ello es el

3 Este fenómeno es visible no solamente en América Latina, sino que se extiende también a España, país que tuvo una amplia conexión con el cine mexicano, en consonancia con los constantes cruces migratorios hacia el país americano causados por el franquismo.

4 En el filme *No niego mi pasado* (1952, 90 min, b/n), de Alberto Gout, el amante de la rumbera resalta esta transnacionalidad aun desde los traslados de la protagonista femenina, anunciándole: «Hace un año que te busco por todos los cabarets de América».

5 El cine de rumberas incluyó en sus repertorios a la música mexicana (generalmente a través de boleros, género de origen cubano que ha tenido su inserción en México a través de compositores nacionales como Agustín Lara); sin embargo, fue la música cubana –con sus ritmos más alegres, como la rumba o el mambo– la que acompañó los bailes de las rumberas. En última instancia, la música brasileña formó parte también de dichos bailes, pero en una menor medida, y especialmente en las películas protagonizadas por Ninón Sevilla, de gran popularidad en el país sudamericano.

cabaret, donde los acentos diferenciados, y con ellos sus canciones, pasan desapercibidos en pos de aquel amalgamamiento.

En su aporte sobre el transnacionalismo, Shaw hace una categorización de variadas experiencias aplicables al estudio de dicha noción, en las que destaca la existencia de estrellas y directores transnacionales, la aparición de temáticas vinculadas a diásporas y exilios; las prácticas de producción, distribución y exhibición transnacionales; el cine que hace referencia en su narrativa al contexto de globalización o en el que se realiza un cruce de fronteras geográficas; y la circulación de los filmes resultante en una serie de intercambios culturales, entre otros aspectos que amplifican y complejizan el análisis de los cines transnacionales. Muchas de estas instancias se reflejan en las películas de rumberas, permitiéndonos identificar rasgos asociables a este tipo de construcción cinematográfica. La frecuencia de las intervenciones del músico mexicano Agustín Lara y de las actrices y bailarinas cubanas Amalia Aguilar, Ninón Sevilla, Rosa Carmina y María Antonieta Pons en el cine de rumberas, habla claramente de la productividad del nexo entre sus países de origen. A ellos sumamos el hecho de que muy pocas mexicanas tomarían ese rol, con la excepción de Meche Barba, la cual sin embargo ha gozado de gran popularidad en este subgénero⁶. Como establece Castro Ricalde, los movimientos candentes y tropicales de las intérpretes insulares aportaron «un contrapunto al hieratismo del cine mexicano previo [...] simbolizado en los rostros impávidos de los indígenas y continuado en gran parte de la plástica de Gabriel Figueroa, cuyo paisaje inmóvil podía leerse como la metáfora de la vida del campo, ajena al necesario progreso» (2010, 45), algo que sería promovido inmediatamente en un cine eminentemente urbano.

Las rumbas, los mambos, los danzones, las congas, los boleros y las sambas constituyeron también una ensalada cultural en pos

6 Podemos mencionar otras actrices no cubanas que asumieron roles vinculados al ámbito del cabaret, como la inmigrante española Emilia Guiu, protagonista de *Pecadora* (1947, 84 min, b/n), de José Díaz Morales, y la argentina Marga López, radicada en México y actriz principal de *Salón México* (1948, 95 min, b/n), de Emilio Fernández. La diferencia con las cubanas y Meche Barba es que no interpretaron específicamente a rumberas, ya que no incluyeron el baile en sus intervenciones.

del fortalecimiento industrial de la región, en particular en lo que respecta a los intercambios entre México y Cuba. Estos intercambios consolidaron al primero como cabeza cinematográfica en América Latina durante este periodo, mientras que el segundo aprovechó esa primacía para lograr la visibilidad de sus artistas (actores, bailarines y músicos). Dicha visibilidad se concentra en la figura de la rumbera, cuyo cuerpo es objeto de expectación tanto para el público asistente al cabaret como para el espectador de las películas. La espectacularización por medio de los números bailables concentra las miradas en ella y lleva a construir las narraciones en torno a sus transformaciones en el desplegar dramático, del mismo modo en que, de acuerdo con Laura Mulvey, se configura en el cine de Hollywood y sus sucedáneos el placer visual del espectador: según los parámetros de la llamada sociedad patriarcal, en torno a la escopofilia (o la satisfacción que produce el mirar). En ese sentido, se cumple el precepto que la autora observa como fundante de la cinematografía asociada a dicha escopofilia: «[...] el placer de mirar se ha escindido entre activo / masculino y pasivo / femenino. La mirada determinante del varón proyecta su fantasía sobre la figura femenina, a la que talla a su medida y conveniencia» (Mulvey 2001, 370).

Compositores como Agustín Lara –en cuyo repertorio las películas de rumberas encontraron inspiración para la elaboración de sus personajes y para sus correspondientes resemantizaciones sobre la mujer– inundarían este universo fílmico no solamente con sus canciones, sino también con su presencia como músicos en algunos números en los cabarets, y hasta en ocasiones también como actores⁷. Por lo general, interpretaban personajes embelesados por la belleza inalcanzable de la rumbera a la que aman unilateralmente, y a quien protegen para beneplácito de su poesía bohemia. Esa construcción es entonces asumida no solo en la mirada masculina sobre los contoneos de la mujer, sino esencialmente desde la sonoridad de las canciones que buscan establecer una identidad sobre aquella. Esta

7 En el caso de Lara, se han podido contabilizar alrededor de treinta películas en las que intervino como actor. Para un listado exhaustivo, ver Taibo I (1984).

tendencia a reconstruir semánticamente la figura femenina no se observa únicamente en el interior de la narrativa de los filmes, sino que también puede extenderse a la mirada impartida por la crítica cinematográfica de aquel entonces, con los célebres comentarios de François Truffaut y otros críticos de la revista *Cahiers du cinéma* sobre Ninón Sevilla, en los que para describir su figura y personalidad recurrieron a un sinnúmero de analogías.

Los cambios observados en estos personajes se rigen por las convenciones del melodrama, el que –como afirma Silvia Oroz (1995)– es, etimológicamente hablando, un género que combina canto y música, y como corrobora de las aseveraciones de Arnold Hauser al respecto, consiste en una «tragedia popularizada» (1995, 35). No es de extrañar, por lo tanto, que los filmes de rumberas sepan reunir elementos tales como los bailes y las canciones; las historias de decadencia moral con su aleccionamiento correspondiente –en base a lo que Oroz llama una «educación sentimental» (1995, 50)– y la alusión a arquetipos basados en el imaginario de Occidente, en particular los vinculados a las figuras femeninas. En relación con esto último, la rumbera (asociada a la prostituta o a la «mala mujer») se destaca por su desconexión del ámbito privado, por causa del determinismo de sus circunstancias sociales y familiares, para emerger en el espacio público y transgresor del escenario del cabaret. Aunque en estas películas la práctica de la prostitución es resguardada del espacio público, permanece en un fuera de campo, tras las bambalinas, manteniéndose latente en la narración. Este arquetipo, en oposición al de la mujer asociada al bien (es decir, la madre o la esposa), es interpretado de acuerdo con los parámetros culturalmente aceptados por el público de los filmes, estableciendo al cuerpo erotizado de la rumbera como un objeto que servirá –siguiendo a Cabañas Osorio (2014)– al establecimiento de una regulación en pos de la civilidad frente al traspaso de los límites morales en la sociedad moderna.

¿Por qué te hizo el destino pecadora?

La música se hizo presente en todo tipo de géneros, y la inclusión de artistas afamados en un número ocasional en el desarrollo narrativo se constituiría en un elemento recurrente en el cine mexicano. En particular, la música de Agustín Lara ha sido vehículo para la configuración de las narraciones cinematográficas aquí estudiadas. Sus composiciones introdujeron una perspectiva sobre la mujer nocturna, según la denominación de Cabañas Osorio (2014) para referirse a las rumberas, cabareteras y prostitutas del cine mexicano clásico. La «mujer nocturna» es adjetivada como perdida, aventurera, pecadora, pervertida, callejera, coqueta o cortesana, otorgándosele así, a través de la música, una identidad proveniente de la mirada masculina, ligada a la ilegitimidad y orientada por la cosmovisión decimonónica, en choque con la modernidad emergente en la sociedad de principios del siglo XX. Y fueron precisamente las letras escritas por Lara, en especial aquellas que relatan el tema de «la mujer vencida –mujeres maduras, tal vez jóvenes aún, pero que por azares de la vida han perdido en el juego del amor» (Baptista 1998, 25)–, las que se encargan de imponer a tales personajes con un lenguaje cargado de eufemismos, una connotación de mujer caída. Sumado a ello, contamos con la tradición que el cine mexicano ha sabido extender a lo largo del tiempo en relación con los tópicos urbanos, los clubes nocturnos y las mujeres insertas en ese ambiente cabaretero, tal como llegara a expresar Ayala Blanco: «La cinematografía sonora nacional comienza relatando la biografía de una prostituta⁸ y desde entonces no ha podido liberarse de la tutela de ese personaje» (1968, 128).

Tal como cita Teresa de Lauretis (1992) desde la crítica feminista, el cine es creador de imágenes (y, añadiríamos, también de sonidos y canciones), y con estos elementos compondría a la mujer como imagen y sonido perpetrados desde una elaboración externa, eminentemente masculina, ya sea de los guionistas, directores o

8 El autor remite al personaje de Santa, protagonista de la película homónima de 1931. Aun así, esta tradición debería remontarse a una obra anterior, la *Santa silente*, dirigida por Luis G. Peredo en 1918.

productores, como también de los compositores de las canciones. Esa creación o configuración parte entonces de una perspectiva ideológica, de un posicionamiento asociado a factores históricos y sociales, que se evidencia en los contenidos de las piezas musicales interpretadas en los filmes. Los calificativos hacia la figura femenina en las canciones, mayormente boleros, concuerdan incluso con los títulos de las películas, conformando también la música que se escucha en los créditos iniciales, y generando la cadencia rítmica y emocional que acompañará al espectador en la identificación con esas configuraciones elaboradas en torno a la figura de la rumbera⁹. Esta adjetivación –entendida en el contexto de la posrevolución y ante la necesidad de afirmar los valores tradicionales vinculados a la mujer– tiene el propósito de restaurar la imagen derruida de la maternidad, la familia y la sumisión al hombre, en un mundo inmerso en las innovaciones de la modernidad, que incluyen precisamente la inserción de la mujer en el mundo laboral y la expansión del urbanismo. Las canciones, con sus valoraciones morales, vienen a cumplir por tanto un rol de conservación ante los cambios presentados por la entonces naciente sociedad moderna mexicana. Esto lleva a situar la figura femenina en un paisaje nocturno urbano, despojándola del ámbito doméstico¹⁰, paisaje que no solamente se construye en la ficción, sino que coexiste con la realidad social de la capital mexicana durante los años treinta, que se debatía entre los valores tradicionales y la necesidad de insertarse en un mundo cada vez más cosmopolita.

La película *Aventurera* inmortaliza una de las canciones de Lara a través de la voz del tenor Pedro Vargas, participante en varias ocasiones en los números de cabaret de estos filmes. Su interpretación es

9 Destacamos en este sentido la concepción de Castillo Zapata respecto a la función de identificación que ha cumplido el bolero para el espectador hispanoamericano, como «un instrumento masivo de elaboración simbólica de lo amoroso» (1993, 34), algo que el melodrama ha sabido explotar una y otra vez en el cine mexicano, y que en este caso habilita la descripción de las circunstancias trágicas de la joven mujer desahuciada que se ve obligada a ejercer su rol de bailarina/prostituta en el cabaret.

10 La ambivalencia entre el mundo público y privado no se circunscribe a las rumberas, sino que también tiene su eco en los filmes sobre la Revolución, a través de la figura de las soldaderas. Para mayor información, véase Rodríguez Fontao (2014).

reservada para la instancia de la narración en la que la protagonista, Elena (interpretada por Ninón Sevilla), ya ha sido incorporada a las prácticas del club nocturno¹¹. La entonación es acompañada por la caminata lenta y contorneada del personaje, en la que asume posturas corporales propias del estereotipo de la prostituta –hechas célebres en el filme *La mujer del puerto* (1933, 76 min, b/n), de Arcady Boytler, antecedente obligado de estas películas–: fuma, se toma de la cintura y se apoya contra una columna, mientras la cámara registra su imagen a través de angulaciones en contrapicado que subliman el arquetipo de la «mujer de mala vida». «Vende caro tu amor, aventurera», dice la canción, recalcando el entorno prostibulario del personaje femenino, adjetivándola, evidenciando así el rol de apoyo narrativo que cumplen las canciones en estos filmes. Al inicio de la escena, la rumbera observa al cantante desde un costado del salón, para luego atravesarlo, asumiendo su identificación con la letra de la canción. Mientras eso sucede, las figuras de Vargas y de Sevilla aparecen alineadas en el cuadro, aunque el primero se encuentra arriba del escenario, aludiendo a una posición de superioridad que lo habilita para adjudicar el calificativo de «aventurera» al personaje. Una vez que la rumbera llega al extremo opuesto del salón, la mirada de Vargas se dirige hacia ella mientras refiere, con la letra de la canción, al pago por el ejercicio de la prostitución. Como afirma De Lauretis, en el cine clásico, con su construcción derivada de una perspectiva alineada con lo patriarcal, «el hombre es la medida del deseo» (1992, 111), y por tanto a su mirada le es atribuida la capacidad de significar. A la mirada del cantante, entonces, podemos sumar su voz como instrumento a través del cual son reafirmados dichos calificativos.

En *Perdida*, la música de Lara alcanza preeminencia también por su participación como personaje de ficción, encarnando a un enamorado y protector de la rumbera insinuada en el título. La interpretación de la canción se da en condiciones similares a las de *Aventurera*, esta vez con la presencia del conjunto Los Panchos como ejecutores. La

11 Aclaremos, por otra parte, que hacia el final de la narración Vargas vuelve a cantar esta canción, aludiendo nuevamente, en una suerte de actualización, a la figura de la rumbera.

protagonista, llamada Rosario (palabra que remite al imaginario religioso y que alude también a una de sus antecesoras, la prostituta de *La mujer del puerto*) recibe en ese momento un nuevo nombre, Norma, cambiando su identidad y su destino (como establece el personaje por medio de su narración en *off*) para ingresar al ambiente prostibulario. En este caso, la rumbera se encuentra sentada, fumando pensativamente, mientras los cantantes parecen dedicarle la canción gracias al uso de planos y contraplanos, y de la posición frontal de ellos ante la protagonista. La letra de la canción («Perdida te ha llamado la gente») refiere también a la apelación propia dada a este tipo de personajes, esta vez por el común de la sociedad, y la bautiza en la nueva identidad adquirida como bailarina del cabaret.

Finalmente, en *Pecadora*, las composiciones de Lara aparecen con la presentación de la protagonista, la fichera María, interpretada por la actriz Emilia Guiu. En este caso, las poses descritas en los otros filmes se repiten al son de la canción «Tus pupilas», que remite a la seducción ejercida por la cabaretera. Sin embargo, el bolero «Pecadora», si bien hace referencia a la condición moral de la mujer, aparece en un momento de la narración en el que se descubre la criminalidad del protagonista masculino, al que la fichera reconoce fugitivo de la justicia mientras baila con él dicha canción¹². Mientras el estribillo de la canción suena en el cabaret –preguntándose la razón de la condición de pecadora de la mujer–, María descubre la sangre que mana de la herida de su compañero, que revela su involucramiento en algún acto delictivo. De ese modo, aunque ambos personajes pertenecen al ámbito de la marginalidad, la banda sonora remite únicamente a la ambigüedad moral de la mujer. La inversión entre la realidad fáctica y la interpretación dada por la letra de la canción se refuerza con la expresión de María cuando es inquirida por el hombre respecto a por qué no quiso entregarlo a la policía, adquiriendo para sí misma, y con sus propias palabras, esa semantización dada por las figuras masculinas: «No creo que tú seas peor de lo que soy yo». Así podemos

12 Es de destacar que, a pesar de la criminalidad del protagonista masculino, su unión con este es prometida en la narración como el vehículo para convertir a la fichera en «una mujer decente».

ver cómo estas configuraciones en torno a la figura femenina cumplen una función de reordenamiento social, tal como expresa Ayala Blanco al hablar del rol del personaje de la prostituta del cine mexicano: «[...] restablece el equilibrio familiar, fundamenta la búsqueda mexicana de un arquetipo amoroso, compensa las insatisfacciones del macho, sublima el heroísmo civil y desencadena las pasiones melodramáticas; tras haber amenazado el *status*, terminará sirviéndolo» (1968, 128).

Según Cabañas Osorio, las expresiones corporales de las llamadas mujeres nocturnas contienen «una dualidad que oscila entre el sufrimiento interior y la belleza exterior» (2014, 160), remarcando así que la representación visual de estos personajes –que Mulvey (2001) consideraría fruto de la identificación del espectador con la figura masculina para establecer a la mujer como ícono– no solo promueve la seducción de los receptores de los filmes, sino que también eleva un cuadro social. Aunque estereotipado, este último remarca las condiciones trágicas a las que el personaje femenino se enfrenta, ensombreciendo su belleza con los infortunios que le toca padecer. Las canciones que acompañan las imágenes también dan cuenta de la ambivalencia en la que se encuentra la rumbera o cabaretera: mientras los contenidos de las canciones resaltan su atractivo, también ponen de manifiesto una cierta decadencia moral, por lo cual quien las oye es incitado –debido a la identificación con la voz que interpreta las canciones– a un sentimiento de piedad, o a lanzar una mirada peyorativa sobre la mujer referida en base a las adjetivaciones volcadas.

Conclusión

Sobre lo analizado, podemos establecer que ha existido una tendencia generalizada a conectar las canciones y los géneros populares con la cinematografía en base a una mirada sobre la figura femenina que responde a ciertos dictados culturales. Desde estos últimos, la mujer se configura narrativamente como malvada, engañadora y atrayente a la vez y, en consecuencia, debe ser identificada y marcada a través de determinados nombramientos que asientan esa perspectiva en el

imaginario de la cultura de masas. Al poder de las imágenes para la configuración de identidades a través de espacios, objetos y personajes, los ejemplos que hemos tomado de este subgénero del cine mexicano, conocido como cine de rumberas, nos permiten además incorporar la música como un factor de resignificación que ha tenido significativos resultados en la elaboración de las situaciones dramáticas.

Así, la mujer es representada como una víctima de las circunstancias, que aprovecha la implementación de su cuerpo como un objeto para alcanzar propósitos de venganza o retribución ante las penas vividas. En el contexto de una urbanidad principalmente nocturna, tanto el espacio del cabaret como el cuerpo de la mujer adquieren dimensiones sociales vinculables a los cambios emergentes en las primeras décadas del siglo XX, cuando la estigmatización social parece construirse al compás de las notas musicales y del contorno de una silueta femenina.

Bibliografía

- AYALA BLANCO, JORGE (1968). «La prostituta», en *La aventura del cine mexicano*. Ciudad de México: Ediciones Era. 128-161.
- BAPTISTA D., CARLOS (1998). «Agustín Lara y el discurso amoroso latinoamericano». *Kípus. Revista Andina de Letras*, 9: 19-28.
- CABAÑAS OSORIO, J. ALBERTO (2014). *La mujer nocturna del cine mexicano. Representación y narrativas corporales, 1931-1954*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, A.C.
- CASTILLO ZAPATA, RAFAEL (1993). *Fenomenología del bolero*. Caracas: Monte Ávila.
- CASTRO RICALDE, MARICRUZ (2010). «Del panamericanismo al nacionalismo: Relaciones cinematográficas entre México y Cuba». *Brújula*, 8: 41-57.
- DE LAURETIS, TERESA (1992). «La creación de imágenes», en *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Madrid: Cátedra. 63-113.
- LUSNICH, ANA LAURA (2016) «Transferencia de saberes y de tecnología entre el cine argentino y mexicano del período clásico-industrial», en Mónica Villarroel (coord.), *Memorias y representaciones en el cine chileno y latinoamericano*. Santiago de Chile: Lom ediciones. 136-150.
- MULVEY, LAURA (2001). «Placer visual y cine narrativo», en Brian Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal. 365-377.
- OROZ, SILVIA (1995). *Melodrama. El cine de las lágrimas en América Latina*. Ciudad de México: UNAM.

PARANAGUÁ, PAULO ANTONIO (1985). *Cinema na América Latina: Longe de Deus e perto de Hollywood*. Porto Alegre: L&PM Editores.

RODRÍGUEZ FONTAO, CANELA AILEN (2014). «Si mi sangre piden, mi sangre les doy: (algunas) consideraciones sobre la representación de la familia en el cine mexicano y argentino sobre revoluciones y revueltas sociales», en Ana Laura Lusnich, Pablo Piedras y Silvana Flores (eds.), *Cine y revolución en América Latina. Una perspectiva comparada de las cinematografías de la región*. Buenos Aires: Imago Mundi. 71-84.

SHAW, DEBORAH (2013). «Deconstructing and Reconstructing 'Transnational Cinema'», en Stephanie Dennison (ed.), *Contemporary Hispanic cinema: interrogating transnationalism in Spanish and Latin American film*. Woodbridge: Tamesis. 47-66.

TAIBO I, PACO I (1984). *La música de Agustín Lara en el cine*. Ciudad de México: Filmoteca de la UNAM.

La Dama de las Camelias, Carnaval Atlântida y la ilusión industrialista

LUÍS ROCHA MELO¹

UNIVERSIDAD FEDERAL DE JUIZ DE FORA (UFJF) — BRASIL

Resumen

Este trabajo propone un análisis comparativo entre *La Dama de las Camelias* (1947, 95 min, 35 mm, b/n), de José Bohr, y *Carnaval Atlântida* (1953, 92 min, 35 mm, b/n), de José Carlos Burle. Nuestra hipótesis es que estas dos películas, aunque pertenecientes a contextos muy diversos, representan en sus respectivos países esfuerzos semejantes de participación en el debate cinematográfico de los años 1940-1950. En la «comedia carnavalesca» de José Carlos Burle, los conflictos ocurren casi exclusivamente en términos de ideas: el debate gira en torno a la modernización de antiguas y superadas concepciones de espectáculo cinematográfico. En *La Dama de las Camelias*, en tanto, las principales dificultades son de tipo económico y profesional: lo que está en juego es la amenaza real de estancamiento de cierto modelo de producción.

Palabras clave: historiografía audiovisual, comedias populares, películas musicales.

1 Doctor en Comunicaciones por la Universidad Federal Fluminense, investigador y profesor de la Universidad de Juiz de Fora (Brasil). Coordinador del Grupo de Investigación Historiografía Audiovisual, con apoyo del CNPq y Fapemig. Es uno de los autores del libro en dos volúmenes *Nova história do cinema brasileiro*, coordinado por Fernão Ramos y Sheila Schvarzman (2018). Dirigió el largometraje *Um homem e seu pecado* (2016) y el corto *Cinebiogravura* (2017), entre otras realizaciones.

Una «historiografía audiovisual»

Desde 2014, el Grupo de Investigación Historiografía Audiovisual, vinculado al curso de Cine y Audiovisual del Instituto de Artes y Diseño de la Universidad Federal de Juiz de Fora (Brasil), está desarrollando una serie de investigaciones acerca de las «películas sobre cine», con especial interés en el análisis de la historia del cine «escrita» por los filmes. Nuestra hipótesis es que estos filmes pueden presentar nuevas perspectivas metodológicas para un análisis comprensivo de los discursos historiográficos sobre el cine, ampliando, profundizando o problematizando las interpretaciones vigentes².

En cuanto a los enfoques tradicionales de una historia del cine (Allen y Gomery 1995, 95-241), la investigación llevada a cabo por este colectivo está ligada a la historia de las ideas cinematográficas. En un sentido más amplio, dialoga con el campo de las relaciones entre Cine e Historia que, desde los años setenta, a partir de la divulgación de los trabajos de Marc Ferro y de la incorporación del cine como «nuevo objeto» por la Historia Nueva (Moretti 2007, 39), se vuelven más complejas en el medio académico (Ferro 1995, 13-19)³.

En su *Teoría del cine*, Francesco Casetti (2005, 320) nota la reaparición, en los años 1970-1980, del interés histórico por el cine, derivada, entre otros aspectos, de un mayor acceso a las películas. Los contextos a los que se refiere el autor son los de los Estados Unidos y de Europa, pero la observación también es válida para América Latina y

2 Además del autor de este artículo, actúan en el Grupo de Investigación Historiografía Audiovisual los docentes Alessandra Brum (UFJF), Alessandro Gamo (UFSCar) y Felipe Muanis (UFJF), y la investigadora Anna Karinne Ballalai, doctoranda por el programa de postgrado en Medios y Procesos Audiovisuales de la Escuela de Comunicación y Artes de la Universidad de São Paulo (ECA/USP). Uno de los productos resultantes de la investigación es el sitio Historiografía Audiovisual (www.historiografiaaudiovisual.com.br), que integra datos acerca de las películas brasileñas sobre el cine, y que actualmente cuenta con cerca de 540 títulos. El objetivo del sitio es servir como canal permanente de difusión y transferencia del conocimiento producido por la investigación. Sobre las actividades del Grupo Historiografía Audiovisual, véase también Luís Rocha Melo (2016, 79-87).

3 Para Ferro (1995, 19), se trataba en líneas generales de pensar el cine como «agente de la historia», teniendo en cuenta su capacidad de intervención a partir de su lenguaje (o de su «modo de escritura»), las relaciones entre esa escritura y la sociedad que la produce y recibe, así como las tensiones que nacen de una doble perspectiva de lectura: la «lectura histórica de la película» y la «lectura cinematográfica de la historia».

particularmente Brasil, sobre todo si consideramos los estudios sobre la historia del cine brasileño desarrollados en el ámbito académico a partir de los años setenta.

De acuerdo con Casetti (2005, 320-321), dicha revalorización de la historia deriva, en parte, de la recuperación, difusión y restauración de obras olvidadas durante muchos años. El concepto de «documento» es ampliado, ya que no necesita considerar solo los textos «en papel», pasando a incorporar múltiples contenidos registrados en otros soportes; lo que incluye, evidentemente, la película y la cinta magnética (contemporáneamente, podemos añadir, el archivo digital).

Casetti señala tres vertientes de las historias socioculturales en las que el cine se inserta: la primera de ellas trata de las relaciones entre cine y política; la segunda gira en torno a las representaciones de la realidad social, que pueden surgir directamente en filmes de carácter documental, o indirectamente en películas ficcionales; la tercera vertiente se relaciona con el estudio de las dinámicas y de las estructuras sociales que el cine pone en relieve como agente social (Casetti 2005, 328-330).

En estas tres líneas, las dos últimas nos interesan más de cerca: en el campo de las representaciones de la realidad social por el cine, Casetti subraya los modos de autorrepresentación de una sociedad «para crear en sus miembros un sentido de pertenencia, proporcionando la posibilidad de compartir temas de discusión y modelos referenciales» (2005, 329), incluyendo formas de autorrepresentación de diversas expresiones culturales (el autor menciona, como ejemplos, la juventud, las culturas afroamericanas y la participación femenina). Las dinámicas y estructuras sociales, por su parte, están presentes no solo en las películas, sino también en las investigaciones que tratan del ambiente cinematográfico, examinando «las formas de vida y de trabajo de aquellos que ‘hacen el cine’, es decir, de actores, directores, productores, técnicos, agentes, etc.» (330).

La investigación en torno a lo que denominamos historiografía audiovisual se inserta en la perspectiva de la autorrepresentación y también en la idea del cine como un agente social; esto ya que se puede considerar la representación del ambiente cinematográfico,

en las películas, como la forma por la cual el cine se ve a sí mismo en tanto parte constitutiva de la sociedad (con sus dinámicas y contradicciones). Al mismo tiempo, con el fin de autorrepresentarse, construye su propia historia por medio de otro proceso fundamental de enunciación, es decir, la «autorreferencialidad» (Casetti 2005, 227) o «autorreflexividad», conforme la denominación de Robert Stam, en su estudio sobre el antiilusionismo en la literatura y el cine (Stam 1981).

Casetti cita a Christian Metz para listar algunos procedimientos fílmicos de enunciación cinematográfica, entre ellos, los que se dirigen directamente al espectador. Por ejemplo: la mirada a la cámara; los créditos del inicio y del final; la pantalla dentro de la pantalla; la presencia de objetos simbólicos, como los espejos; la citación a otras películas, además de las «exhibiciones del dispositivo», en escenas que se pasan en el ambiente cinematográfico, revelando cámaras, micrófonos y otros objetos que remiten (a veces, metafóricamente) a la producción y recepción cinematográficas. A partir de la sistematización propuesta por Metz, sostiene Casetti: «En todos estos procedimientos el filme se pliega sobre sí mismo, evidenciando las instancias que lo organizan, y hace de su presentación materia de parangón» (2005, 275). Por tanto, en conformidad con Jacques Aumont y Michel Marie, la reflexividad es «el aspecto más específicamente visual de cuestiones más generales como el ‘filme dentro del filme’, el ‘cine en el cine’ y el procedimiento de la construcción en abismo» (2012, 254).

La investigación desarrollada por el Grupo Historiografía Audiovisual abarca no solo el cine brasileño, sino también los estudios comparativos que trabajan con las cinematografías latinoamericanas. Estas presentan problemas y características comunes. Solo para citar un ejemplo: las tentativas de industrialización basadas en el modelo del *studio system* hollywoodense y en el éxito de determinados géneros cinematográficos (como la comedia musical popular) pueden encontrarse a lo largo de las décadas de 1930-1950, tanto en Brasil como en las cinematografías argentina, mexicana y chilena. Además, el análisis comparativo de las películas y de las experiencias de producción del cine latinoamericano

posibilitan la renovación de temas y enfoques relativos al propio cine brasileño⁴.

Estudios comparativos entre los cines chileno y brasileño de los años 1940-1950

Hasta el momento, hemos desarrollado, en el marco de las actividades del Grupo de Investigación Historiografía Audiovisual, tres estudios comparativos entre los cines brasileño y chileno. Los resultados fueron parcialmente divulgados en eventos como los congresos anuales de la Socine (Sociedad de Estudios Brasileños de Cine y Audiovisual) y los Encuentros de Investigación sobre Cine Chileno y Latinoamericano, organizados también anualmente por la Cineteca Nacional de Chile.

El primer estudio conlleva las relaciones entre la película brasileña *Berlim na batucada*, de Luiz de Barros (1944, 100 min, 35mm, b/n), producida por la Cinédia, y el largometraje chileno *Hollywood es así*, de Jorge «Coke» Délano (1944, 80 min, 35 mm, b/n), producido por los estudios Santa Elena, poniendo el foco en la forma en que ambos representan el mito de «Hollywood», componente ideológico central en la actividad cinematográfica de los años 1920-1940⁵. *Berlim na batucada* y *Hollywood es así* construyen visiones muy diferentes del «mito hollywoodiano», oscilando entre la seducción y la desconfianza, y haciendo hincapié en la tensión entre la aceptación de modelos culturales e ideológicos importados y la afirmación de una cultura nacional y popular.

El segundo estudio parte de otro largometraje de Jorge Délano, *¡Escándalo!* (1941, 72 min, 35 mm, b/n). Lo que hace de él una película singular es su mezcla de melodrama, comedia romántica, musical, *suspense* e intriga política sin prenderse a ninguno de esos géneros, con apariciones del propio «Coke» rodando algunas escenas. Se trata de un «filme dentro del filme»: realidad y ficción se confunden, casi

4 Ver Paranaguá (2000 y 2003). Para una discusión sobre las relaciones entre el cine moderno, la crítica y el cine latinoamericano, ver Núñez (2009).

5 Influencia que sufrirá un cambio radical a partir de mediados de la década de los cincuenta, culminando con la emergencia de los «nuevos cines» en diversos países del subcontinente.

como una estructura «en abismo». Con él, encontramos un *impasse*: tal propuesta experimental de representación del universo cinematográfico no ofrece término de comparación con ninguna película brasileña de los años 1940-1950 (al menos hasta donde llegaron nuestras investigaciones). Por eso, el contrapunto a *¡Escándalo!* no es otra película, sino un guion inédito titulado «A última noite» («La última noche»), escrito en 1949 por el entonces crítico y futuro cineasta e historiador brasileño Alex Viany. La acción transcurre enteramente entre bastidores de un teatro, durante una noche de ensayo de la pieza *Teresa Raquin*, basada en la novela de Émile Zola.

El guion técnico de «A última noite», influenciado por el cine estadounidense de los años 1940 (en particular, el de Orson Welles), traduce un enorme deseo de explorar las posibilidades del lenguaje cinematográfico. Un deseo semejante guiaba a Jorge Délano al realizar *¡Escándalo!* Pero si en la película chilena eso se explicita a través del recurso metacinematográfico de un «filme dentro del filme», en el caso brasileño sucede algo diferente: el juego metalingüístico es «sublimado» al ser traspuesto al ambiente teatral. Ahora bien, en cuanto la cinematografía chilena de esa época contempla al menos dos títulos que tematizan el cine, huyendo a lo estrictamente cómico —basta con citar, además del propio *¡Escándalo!*, el melodrama *El ídolo*, de Pierre Chenal (1952, 83 min, 35 mm, b/n)—, el ambiente cinematográfico brasileño, por lo menos hasta los años sesenta, solo fue tematizado por películas cómicas. ¿Sería el arte teatral entendido por los cineastas brasileños de aquel periodo como algo más «noble», lo que permitiría incorporarlo en un drama cinematográfico? ¿O, al contrario, sería el Cine —con «C» mayúscula— una actividad demasiado seria para ser figurada por el cine brasileño?

El tercer caso estudiado es un análisis comparativo entre *La Dama de las Camelias* (1947, 95 min, 35 mm, b/n), de José Bohr, película producida por Chile Films—Estudios Cinematográficos de Chile S.A., y *Carnaval Atlântida* (1953, 92 min, 35 mm, b/n), producida por Atlântida Cinematográfica S. A. Ambas fueron, en sus respectivos países, dos importantes iniciativas empresariales que marcaron las

décadas de 1940 y 1950. Sobre esas dos películas, trataremos con detalle a continuación.

Dos comedias sobre el cine: el «ideal» y el «posible»

Fundada en 1942 en Santiago, Chile Films fue una empresa de economía mixta vinculada a la Corfo (Corporación de Fomento de la Producción), organismo a su vez implantado en 1939 y subordinado al Ministerio de Hacienda. Después de enfrentarse a diversas crisis y reformulaciones en su estatuto, Chile Films cerró sus puertas en 1949⁶. Por su parte, Atlântida fue fundada en Río de Janeiro en 1941, a través de la venta de acciones populares y de la incorporación de 23 socios, incluyendo cineastas, periodistas y al empresario Paulo Burle, vinculado al comercio, a la industria y a la prensa⁷. En 1947, el poderoso exhibidor y distribuidor Luiz Severiano Ribeiro Júnior se convirtió en el accionista mayoritario de Atlântida. El estudio funcionó ininterrumpidamente hasta 1963.

A pesar de las distancias y diferencias que particularizan las experiencias chilena y brasileña, *La Dama de las Camelias* y *Carnaval Atlântida* realizan fuertes críticas a ciertas ilusiones industrialistas comunes a la cinematografía de los dos países. En el primer caso, la acusación se vuelve contra la propia Chile Films; *Carnaval Atlântida*, a su vez, tiene como objetivo la contemporánea Companhia Cinematográfica Vera Cruz, fundada en 1949 por industriales pertenecientes a la gran burguesía de São Paulo, inspirada en el cine europeo y en el modelo del *studio system* hollywoodense.

En la película de José Bohr, el estudio Clave y el director Max Longo (Roberto García Ramos) se enfrentan a una serie de dificultades, especialmente de carácter financiero, intentando llevar a la pantalla una fiel adaptación de *La Dama de las Camelias*, la clásica novela de Alexandre Dumas hijo. Una actriz de teatro popular, Desideria de los Ríos (Ana González), acompañada por su tío y sus amigos artistas, busca sin éxito ingresar en el reparto de la producción. Para construir

6 Chile Films volvió a abrir sus puertas entre 1966 y 1973.

7 Paulo Burle era hermano de José Carlos Burle, director de *Carnaval Atlântida*.

los escenarios adecuados, el estudio compra un pequeño teatro popular de barrio, donde la celebridad no era otra que Desideria. En medio de la crisis financiera y administrativa en que se sumerge el estudio Clave, Max Longo es abandonado por parte del equipo técnico y del elenco principal, incluyendo la *star* Luz de la Clarté, intérprete del papel principal. Presionado por productores y accionistas, Max Longo recurre a Desideria, quien asume el personaje-título de la producción. La novela de Dumas hijo termina por convertirse en una farsa cómica.

De acuerdo con José Miguel Santa Cruz, *La Dama de las Camelias* es un filme que se divide en dos:

el primero, que corresponderá al primer tercio y minutos finales de la película, es una ficción patética de las pretensiones del cine industrial chileno. El segundo, que corresponde a los dos tercios finales, es una sátira cómica a *La Dama de las Camelias*. Esta fragmentación temporal desarticula la transparencia cinematográfica, para enfrentar un estado ideal de representación (primera parte) y consecutivamente su sátira (segunda parte) (2011, 45).

En *Carnaval Atlântida*, el productor Cecílio B. De Milho (Renato Restier), propietario del estudio Acrópole Filmes, pretende producir un gran «épico» sobre Helena de Troya. Para tal fin, le pide a su ayudante Augusto (Cyll Farney) que invite al profesor Xenofontes (Oscarito), un especialista en la Antigua Grecia, a escribir el guion. El salario es atractivo, y Xenofontes, aunque reticente, estará de acuerdo en participar, sobre todo después de conocer a la sobrina de Cecílio, el «huracán cubano» Lolita (María Antonieta Pons). Ella se ha comprometido con un falso Conde de Verdura (José Lewgoy), que en realidad es un simple chofer. En el estudio Acrópole, dos trabajadores de limpieza (Grande Otelo y Colé) intentan convencer a Cecílio B. De Milho de hacer del mito griego de Helena de Troya una «comedia carnavalesca», pero son rechazados. Augusto y Regina (Eliana), hija de Cecílio, forman la pareja romántica de la película. Al final, Lolita, Xenofontes, Augusto y Regina convencen a Cecílio B. De Milho a optar por la samba y producir un musical, ya que en el cine

brasileño todavía no existían las condiciones adecuadas para hacer una superproducción como «Helena de Troya».

Es interesante observar que tanto *La Dama de las Camelias* como *Carnaval Atlântida* apuestan a géneros de gran aceptación popular, como la «comedia citadina», con una de sus principales intérpretes, Ana González, y su afamada personaje La Desideria (Serey 2015, 200-202), y las comedias musicales carnavalescas, también conocidas como «chanchadas», protagonizadas por los cómicos Oscarito y Grande Otelo⁸. Sin embargo, en *La Dama de las Camelias* y *Carnaval Atlântida*, estos géneros son «atravesados» por la reflexividad de la representación del medio cinematográfico, así como por las críticas direccionadas al proyecto industrial. Lo que busca *La Dama de las Camelias* es subrayar las contradicciones entre el proyecto de un cine «ideal» (identificado con la industria hollywoodense) y las condiciones concretas de producción; *Carnaval Atlântida*, a su vez, apunta a un proyecto estético e ideológico que los productores nacionales deberían seguir.

Aquí señalamos una de las principales diferencias entre las propuestas cómicas de *La Dama de las Camelias* y *Carnaval Atlântida*, que se hacen evidentes a la luz de un análisis comparativo. En el primer caso, la imposibilidad traumática del estudio chileno de producir satisfactoriamente una adaptación de una novela francesa del siglo XIX es una desventaja. Aunque el proyecto sea llevado a cabo, la película resulta una farsa que avergüenza incluso al propio director, Max Longo. En la película brasileña, por el contrario, el deseo de realizar una superproducción es conscientemente descartado; aceptando producir el musical carnavalesco, el productor Cecílio B. De Milho celebra su acertada decisión. La película «seria» podría realizarse en el futuro.

Entre 1945 y 1947, las relaciones entre Chile Films y la Corfo fueron bastante conflictivas. Además de las dificultades financieras y del aumento de los costes de producción, el contexto internacional

8 Existe una amplia bibliografía en torno a la «chanchada». Véase, por ejemplo, Souza y Catani (1983); Augusto (1989) y Barro (2007).

perjudicó la importación de celuloide. De acuerdo con María Paz Peirano, los embates entre la Corfo y Chile Films incluyeron escándalos, destituciones de directores y consejeros, y reestructuraciones internas (Peirano 2015, 103 y 111-112). En 1946 –año de la producción de *La Dama de las Camelias*– se hace pública, con gran alarde, la caótica situación financiera de Chile Films, con pérdidas de alrededor de 30 millones de pesos. Entre las eventuales causas, se señaló la posibilidad del desvío de fondos (Peirano 114).

Tal vez esto pueda explicar la crudeza con la que se representa la actividad cinematográfica en *La Dama de las Camelias*. En la primera parte del filme, los productores enfrentan la escasez de plata y celuloide, además de un plazo absurdo (tres días) para la conclusión de la filmación. Mientras tanto, los financistas amenazan al estudio: el no cumplimiento de los plazos y cláusulas contractuales podrá llevar a los productores, e incluso al director, a la cárcel. A la vista de las terribles presiones, Max Longo decide hacer el filme «posible», encargándose él mismo de casi todas las funciones –detrás y delante de las cámaras– y poniendo a Desideria en el papel de Margarita Gautier. Hasta entonces arrogante y megalómano, el director Max Longo se entrega doblemente: al asedio de Desideria y al género de la comedia popular.

La forma como José Bohr construye esa aproximación es curiosa. Durante las filmaciones, Desideria y Max Longo se enamoran, pero solo al final de la película nosotros como espectadores nos damos cuenta de esto. Fuera de la cabina donde exhiben *La Dama de las Camelias* para los financistas de Clave, Max Longo y Desideria conversan, aprensivos. Ella se muestra apasionada y cariñosa; él solo piensa en destruir la película: cree que el resultado final va a arruinar su carrera. Sin embargo, la versión cómica de *La Dama de las Camelias* resulta un éxito extraordinario entre los financistas, que se convencen de que el público aplaudirá la producción. El prestigio de Max Longo está seguro. En ese momento, Luz de la Clarté, la actriz que lo abandonó, vuelve a aparecer. La comedia se convierte en melodrama: Longo se reconcilia con Luz y de nuevo Desideria es víctima del desprecio.

En comparación con *La Dama de las Camelias*, la representación del medio cinematográfico en *Carnaval Atlântida* parece mucho menos objetiva. Véase, por ejemplo, el propio entorno del estudio, la jerarquía entre los empleados, y las relaciones entre estos y sus empleadores. No desconocemos que Cecílio B. De Milho es el propietario de Acrópole Filmes, pero su papel en el proyecto de «Helena de Troya» es ambiguo. A veces actúa como productor, hablando con autoridad; otras veces aparece como el director, como en la escena en la cual dirige una especie de «prueba», bromeando con el Conde de Verdura y el profesor Xenofontes. En el campo opuesto, los trabajadores de limpieza (Grande Otelo y Colé) intentan trabajar como guionistas y directores, pero no logran ascender en la jerarquía del estudio.

Todavía son más difusos los personajes pertenecientes a la capa «intermedia» del estudio Acrópole: Augusto, Regina y Lolita. El primero es el asistente de Cecílio, pero ambiciona convertirse en director; sin embargo, incluso en la escena de la «prueba», no lo vemos desempeñándose como tal. El parentesco con Cecílio B. De Milho libera a Regina y Lolita de cualquier compromiso burocrático o contractual con el estudio; ellas no son empleadas de Cecílio, pero tienen talento para bailar y cantar. Regina viene inclusive a crear un número musical, ordenando en secreto al escenógrafo que diseñe la escena.

Al contrario de lo que ocurre en *La Dama de las Camelias*, en la película de José Carlos Burle casi no vemos al Acrópole Filmes en actividad. Además de la escena de la «prueba» antes mencionada, la mayoría de las escenas musicales son «ideas» contadas por un personaje a otro. En *Carnaval Atlântida* hay una curiosa tensión entre esos números «imaginados» y los que se producen en el nivel diegético.

Lo que llamamos aquí «números musicales diegéticos» son aquellos que van de acuerdo a un espacio-tiempo narrativo percibido como «real», en el contexto de una acción dramática. Por ejemplo, cuando los trabajadores de limpieza ensayan un número con el cantor Francisco Carlos, o cuando Bill Farr canta en una celebración de cumpleaños para los invitados. Los números musicales «imaginados» siguen formando parte de la acción dramática, pero en un sentido «no-diegético» (es decir, fuera del espacio-tiempo «real» construido por la ficción en

la cual se ancla el espectador). Son ejemplos de números musicales «imaginarios», aquellos contados por un personaje a otro. En el caso de un número como el de «No tabuleiro da baiana», se puede notar una estructura que se acerca al *mise-en-abîme*. El escenógrafo describe a Cecílio B. De Milho el número imaginado por Regina; en ese número, un vendedor de periódicos no logra vender su mercancía y, en un momento dado, se duerme en un banco y sueña con un número musical: «No tabuleiro da baiana», con Grande Otelo y Eliana. El comienzo del ensueño está indicado por un fundido encadenado.

Es interesante observar que los números musicales diegéticos parecen más convencionales, ya que obedecen al patrón de las comedias musicales brasileñas de aquel periodo: los personajes son encuadrados en plano americano o de conjunto; la cámara queda casi siempre fija; la relación figura y fondo es evidente y se materializa a partir de los escenarios y decorados teatrales, o de la orquesta que está en el fondo. Los números «imaginados», a su vez, pertenecen a otro modelo, en sintonía con los modernos musicales hollywoodenses, como *An american in Paris* (1951, 113 min, 35 mm, color), de Vincente Minelli; *Singin' in the rain* (1952, 103 min, 35 mm, color), de Gene Kelly y Stanley Donen, y *The band wagon* (1953, 112 min, 35 mm, color), de Vincente Minelli, en los cuales el predominio de la espacialidad teatral da paso al montaje cinematográfico y a la movilidad de la cámara, cambios de escenarios y decorados, y la utilización de efectos de fotografía (fundidos encadenados, *collages*, máscaras, etc.).

Vale la pena señalar que no todos los números musicales «imaginados» siguen estos parámetros «modernos»: cuando los trabajadores de limpieza describen a Cecílio la escena que imaginan, con Helena de Troya rodeada de sus esclavos, el número musical libertino y alegre («Dona Cegonha») resulta bastante tradicional. No por azar, va en contra del supuesto «buen gusto» académico de Cecílio B. De Milho, pero no hay duda de que la escena «imaginada» se aleja del modelo hollywoodense y es más cercana a las convenciones de las «chanchadas carnavalescas»; tal vez por eso no logra convencer al intratable productor.

Cecílio solo se convence de producir un musical cuando el asistente Augusto le propone nuevas concepciones de coreografía y puesta en escena. En la última reunión en la oficina de Cecílio, Augusto le describe una escena imaginada por él mismo: la primera diferencia es que no se trata de un número anclado en la samba, sino en una melodiosa canción interpretada por Dick Farney («Alguém como tu»), una balada con arreglo orquestal americanizado; la coreografía y el escenario son sofisticados, construyendo el espacio a partir de un juego de luces y sombras. En un momento dado, cuando la orquesta da paso a una especie de interludio festivo, Lolita viene bailando junto a un sambista, que hace una improvisación vocal. Luego, el número vuelve a la norma anterior, pero ya no puede liberarse de la «intrusión» carnalesca. Dick Farney vuelve a cantar la balada, y una toma en plano general traduce la síntesis deseada para un nuevo tipo de espectáculo, al mismo tiempo popular y sofisticado: en el palco elevado, la pareja baila samba; en el palco inferior, Dick Farney y las bailarinas terminan la canción al mejor estilo hollywoodense.

Conclusión

De acuerdo con João Luiz Vieira, en *Carnaval Atlântida* «hay una articulación inevitable de la oposición entre el ‘popular’ y la ‘cultura de élite’» (Vieira 1990, 166). El presente se identifica con la cultura popular, mientras el pasado se identifica con la cultura de élite. Según Arthur Autran, la película de Burle alegoriza dos propuestas de producción típicas del cine brasileño de la primera mitad de la década de 1950: la primera se refiere a los estudios de Vera Cruz y a la «cultura importada y de élite», representada por Cecílio B. De Milho y Acrópole Filmes; la segunda remite a la propia *Atlântida* y a la «perspectiva de la cultura popular y nacional» (Autran 2013, 229), a través de Augusto, Regina, Lolita y de los personajes populares, los trabajadores de limpieza interpretados por Otelio y Colé.

Pese a reconocer las tensiones señaladas por Vieira y Autran, creemos que *Carnaval Atlântida* también pone en relieve otra confrontación: la que existe entre diferentes concepciones de espectáculo cinematográfico.

Al agotamiento de los modelos defendidos por el propietario de Acrópole Filmes (una costosa y anticuada superproducción que remite a la tradición de los *film d'art*) y por los trabajadores de limpieza (la «chanchada carnavalesca» más elemental y convencional), se opone un nuevo tipo de puesta en escena y de coreografía, defendido por una nueva generación (Augusto, Regina, Lolita y hasta el mismo Xenofontes) en sintonía con la renovación de los musicales de Hollywood.

Las ideas de esa nueva generación suplantán a los modelos anteriores, considerados obsoletos o rutinarios, llevando al estudio Acrópole la modernización del espectáculo musical. Dicha modernización, sin embargo, no puede ser una simple imitación hollywoodense. Ella solo es realmente válida cuando se «aclimata» a una relectura de lo nacional y lo popular. No se trata de despreciar la samba; por el contrario: esta siempre está presente, incluso cuando desempeña el papel de «invitado especial», a ejemplo de lo ya comentado respecto al número musical de «Alguém como tu». Por otro lado, a pesar de los elogios de los aspectos populares, tanto *Carnaval Atlântida* como *La Dama de las Camelias* se relacionan de manera bastante ambigua con la tradición del espectáculo popular y, por lo tanto, con la figura idealizada del personaje popular. En *La Dama de las Camelias*, Desideria es utilizada como una medida desesperada para salvar un proyecto que se encuentra al borde de la quiebra. Ella tiene éxito, pero es rechazada luego de que el director es rehabilitado por los financistas del estudio. El trágico final de Desideria asume un innegable tono crítico hacia el proyecto industrial cinematográfico representado por Max Longo y el estudio Clave, y apunta al conflicto de clases.

En *Carnaval Atlântida*, el carácter popular del espectáculo (samba, carnaval) sirve como negociación y contrapeso a la renovación estética defendida por Augusto, Regina y sus comparsas. En la película de José Carlos Burle no hay lugar para la tragedia: todo se resuelve en un gran número carnavalesco, y Cecílio B. De Milho aparece abrazado a los dos trabajadores de limpieza, observando todo por detrás de los escenarios. Pero es necesario considerar que, aunque incorporados

diegéticamente al número final, estos dos personajes trabajadores no serán los protagonistas del cambio estético propuesto por Augusto, Regina, Xenofontes y Lolita. Además, ya que no participan de la reunión final en la oficina de Cecílio B. De Milho, los dos trabajadores de limpieza se abrazan al productor, pero se mantienen todavía al margen, fuera de la escena principal en la cual ocurre el número musical, separados del grupo que posee las condiciones de producción.⁹

Como podemos observar, hay múltiples formas de comprender el cine desde una perspectiva historiográfica. Las películas participan en esta gran «escritura» de la historia del cine en la medida en que estimulan nuevas metodologías de análisis a partir del instrumental cinematográfico, sugiriendo contrapuntos a las interpretaciones tradicionales establecidas por los textos.

Además, hay que entender el cine comercial dentro de un debate más consistente sobre el cine. En el caso de *La Dama de las Camelias* y de *Carnaval Atlântida*, hemos propuesto una reflexión no solo acerca del ideario industrialista, sino también sobre diferentes concepciones de espectáculo. Por lo tanto, es siempre necesario superar los límites de la narrativa, verificando cómo tales ideas se encuentran elaboradas en la propia estructura formal de las películas.

Bibliografía

AUGUSTO, SÉRGIO (1989). *Este mundo é um pandeiro. A chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Companhia das Letras.

AUMONT, JACQUES y MICHEL MARIE (2012). *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus.

AUTRAN, ARTHUR (2013). *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Hucitec Editora.

BARRO, MÁXIMO (2007). *José Carlos Burle. Drama na chanchada*. São Paulo: Imprensa Oficial.

9 Sin embargo, dada la falta de definición de las funciones realizadas por los personajes de las películas de Acrópole Filmes, la situación de los trabajadores de limpieza tampoco es muy clara al final. Aunque en términos diegéticos ellos permanecen fuera del escenario en el que se produce el número final, dicha situación se puede entender como si estos dos personajes fuesen espectadores privilegiados (empleados de estudio) o quizás posibles colaboradores creativos (ya que aparecen al lado del productor). Agradezco a Arthur Autran por llamar mi atención hacia esta posibilidad interpretativa.

- BERNARDET, JEAN-CLAUDE (2009). *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Cia de Bolso (1º ed. 1979).
- CASETTI, FRANCESCO (2005). *Teorías del cine: 1945-1990*. Madrid: Cátedra.
- GALVÃO, MARIA RITA (1981). *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Embrafilme.
- _____. (1975). *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Ática.
- MELO, LUÍS ROCHA (2016). «Imágenes en conflicto: historiografía y apropiaciones del pasado en Panorama del cine brasileño», en Mónica Villarroel (coord.) *Memorias y representaciones en el cine chileno y latinoamericano*. Santiago de Chile: Lom ediciones. 79-87.
- NÚÑEZ, FABIÁN RODRIGO MAGIOLI (2009). «O que é 'Nuevo Cine Latinoamericano'? O cinema moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas». Tesis para optar al grado de Doctor en Comunicaciones, Universidad Federal Fluminense, 2009. Inédita.
- PARANAGUÁ, PAULO ANTONIO (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (2000). *Le cinéma en Amérique Latine: le miroir éclaté, historiographie et comparatisme*. París: L'Harmattan.
- PEIRANO, MARÍA PAZ (2015). «Chilefilms, el proyecto nacional y los discursos sobre el cine chileno durante la década de 1940», en María Paz Peirano y Catalina Gobantes (eds.) *Chilefilms, el Hollywood criollo. Aproximaciones al proyecto industrial cinematográfico chileno (1942-1949)*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio. 41-90.
- SANTA CRUZ, JOSÉ MIGUEL (2011). «José Bohr y un cine ausente», en José Miguel Santa Cruz y Claudia R. Barril (eds.). *El cine que fue: 100 años de cine chileno*. Santiago de Chile: Editorial Arcis. 42-50.
- SEREY, ALONSO MACHUCA (2015). «Chilefilms, un capítulo ignorado. Imaginario expuesto en las producciones íntegras de la empresa chilena entre 1944 y 1947», en María Paz Peirano y Catalina Gobantes (eds.). *Chilefilms, el Hollywood criollo. Aproximaciones al proyecto industrial cinematográfico chileno (1942-1949)*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio. 193-234.
- SOUZA, JOSÉ INÁCIO DE MELO y AFRÂNIO MENDES CATANI (1983). *A chanchada no cinema brasileiro*. São Paulo: Brasiliense.
- STAM, ROBERT (1981). *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- VIEIRA, JOÃO LUIZ (1990). «A chanchada e o cinema carioca», en Fernão Ramos (ed.), *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora. 129-187.

Marcas de género en la visualidad del cine mexicano de la Edad de Oro: un análisis a partir de los manuales de dirección de fotografía

MARINA CAVALCANTI TEDESCO¹

UNIVERSIDAD FEDERAL FLUMINENSE - BRASIL

Resumen

En el libro *Travesías por el cine chileno y latinoamericano* (2014), presentamos los resultados de una investigación sobre la dirección de fotografía del cine mexicano de la Edad de Oro. En ella analizamos sus marcas de género a partir de un diálogo entre la imagen de un grupo de películas (*Doña Bárbara*, *María Candelaria*, *La monja alférez*, *Las abandonadas*, *Río Escondido* y *La casa chica*) y los manuales de dirección de fotografía publicados en diferentes décadas y países. Desde entonces nos dedicamos a comprender el campo que conformaron las prescripciones encontradas en estos manuales, así como los factores que explican su vigencia aún en nuestros días. En la presente actualización de nuestro capítulo revisaremos el texto original a fin de complementarlo y expandirlo con el desarrollo de las investigaciones de los últimos años.

Palabras clave: cine mexicano, dirección de fotografía, género

El cine mexicano de la Edad de Oro y su visualidad

Utilizar la expresión «industria cinematográfica» cuando se investiga la producción latinoamericana muchas veces implica sumergirse en un terreno pantanoso. Sin embargo, cuando se trata del caso mexicano,

¹ Doctora en Comunicación por la Universidad Federal Fluminense. Ha sido coorganizadora de los volúmenes *Aproximações Cinematográficas* (2011), *Corpos em projeção: gênero e sexualidade no cinema latino-americano* (2013) y *Feminino e plural: Mulheres no cinema brasileiro* (2017).

existe un cierto consenso entre los estudiosos respecto a que, en algún momento entre 1930 y 1960, el cine en ese país adquirió el rango de industria. A estos años se les llamó de Época o Edad de Oro.

Sin embargo, más allá de la periodización, el consenso se disuelve. Al revisar la bibliografía existente sobre la historia del cine mexicano, se evidencia que las definiciones sobre la Época de Oro varían de autor en autor. No abordaremos aquí las discusiones historiográficas encontradas, ya que no constituyen el foco de nuestro trabajo; solamente revisaremos, de manera breve, algunas conceptualizaciones que recogimos y utilizamos a lo largo de esta investigación.

En lo referente a las características

A fines de la década de 1930 existían cuatro fórmulas cinematográficas recurrentes: 1) la *comedia ranchera*, un tipo de musical *cowboy* que incorporó elementos de comedia, tragedia, música y temas folclóricos o nacionalistas; 2) las extremadamente exitosas comedias de Tin Tan y Cantinflas; 3) el épico histórico que, como el de muchos otros cines nacionales, se concentró en narrativas patrióticas; y 4) el melodrama familiar, que materializaba elementos de ideología patriarcal mientras enfocaba los tradicionales temas domésticos y religiosos (Hershfield 1996, 41).

Evidentemente, como destaca la propia Joanne Hershfield (1996: 41), no todas las películas de la Edad de Oro podían ser encasilladas en determinado género narrativo. Con ello, la autora se refiere en especial a algunas cintas producidas en la década de 1940, que tenían la tendencia a mezclar elementos característicos de diferentes matrices narrativas (caso extremo aquí fue el de Luis Buñuel, que las subvertía).

Es necesario resaltar también que este tipo de producción «busca el entretenimiento y elige una línea narrativa con el esquema de prólogo, desarrollo, clímax y desenlace» (Tuñón 1998, 17). A partir de la visualización de diversos filmes podemos afirmar que una de las estrategias principales de la Época de Oro fue trabajar con fórmulas a las que el público ya estaba de alguna manera acostumbrado (como la radionovela, la literatura en serie, etc.). Ya que desde los inicios de

la década de los cuarenta la industria mexicana consiguió conformar un *star-system* sin precedentes en el país (ni en América Latina) –compuesto por Cantinflas, Jorge Negrete, María Félix, Arturo de Córdova, Dolores del Río y Pedro Armendáriz, entre otros nombres–, los textos se trabajaban especialmente para estas estrellas, facilitando así la inteligibilidad de los productos cinematográficos.

Nuestro *corpus* analítico se conformó con *Doña Bárbara*, de Fernando de Fuentes (1943, 138 min, b/n); *María Candelaria*, de Emilio Fernández (1943, 102 min, b/n); *La monja alférez*, de Emilio Gómez Muriel (1944, 88 min, b/n); *Las abandonadas*, de Emilio Fernández (1944, 103 min, b/n); *Río Escondido*, de Emilio Fernández 1947, 110 min, b/n), y *La casa chica*, de Roberto Gavaldón (1950, 115 min, b/n). Esta selección ciertamente no representa toda la Época de Oro, por lo que explicaremos someramente los criterios que seguimos para incluirlas en nuestro estudio.

El patrón general de selección estuvo dado por nuestro interés en la relación entre género y dirección de fotografía. Privilegiamos películas protagonizadas por Dolores del Río y María Félix, las grandes *stars* femeninas del periodo, que fueron idolatradas por el público mexicano y ostentaron una posición privilegiada, de poder, dentro de la cinematografía de la época. Muchos de los textos de sus películas fueron escritos especialmente para ellas. Consideramos que actrices con tales características traerían cuestionamientos interesantes para pensar la fotografía cinematográfica. Además, seleccionamos películas en las que Dolores del Río y María Félix interpretaran mujeres bien diferentes entre sí, por lo menos a primera vista (con el tiempo, nos dimos cuenta de que había más afinidades entre ellas de las que imaginábamos). Así, tenemos una Félix interpretando una «mujer-macho» (*Doña Bárbara*), una mujer que necesita travestirse y vivir como hombre (*La monja alférez*), y una profesora abnegada (*Río Escondido*). Y, por otro lado, vemos a Dolores del Río como una indígena pura y bondadosa en *María Candelaria*, una madre prostituta en *Las abandonadas*, y una amante en *La casa chica*.

Fotografía clásica: jerarquía y dramatización

La fotografía cinematográfica clásica es un proyecto estético que se construyó entre las décadas de 1910 y 1930, periodo en el que el cine clásico hollywoodense desarrolló y consolidó técnicas que llegarían a ser hegemónicas en varias esferas de la realización cinematográfica. De acuerdo a sus propios nombres y a la simultaneidad temporal que indican, la fotografía cinematográfica clásica ayudó a la constitución de la visualidad del cine clásico de Hollywood.

Según D'Allonnes (1991, 29-33), la fotografía cinematográfica clásica posee tres características: 1) dramatización; 2) jerarquía; y 3) visibilidad. Nos dedicaremos a las dos primeras, que fueron fundamentales para pensar en las relaciones entre género y dirección de fotografía.

La dramatización consiste en trabajar la luz de forma que esta sea «expresiva, retórica: dramatizada, psicologizada, metaforizada y electiva, que participe de un sentimiento y de un sentido pleno y transparente (obvio), lo contrario del mundo... Luz connotada, codificada» (D'Allonnes 1991, 7). En otras palabras, a través de la luz se deben despertar determinadas sensaciones en el espectador, coincidentes con el carácter de los personajes y con el desarrollo de la historia. Lo mismo se aplica a la composición, el uso de los focos, los objetivos, etc.

La jerarquía, en tanto, permite establecer una diferencia entre aquello que será objeto de un tratamiento fotográfico «planeado», «bien hecho», y aquello que será captado «como salga». Esto ya que muchas veces la cantidad de planos a filmar es tan alta, que el/la director/a de fotografía no alcanza a colocar sus reflectores y accesorios con el tiempo y el cuidado debidos. Desde aquí surgió una de las máximas de la fotografía cinematográfica clásica (que sigue vigente): «el primer objeto de elección, en lo que se refiere a la luz, aquello que se trata de inmediato y al final de cuentas de poner en destaque, ¡es el actor!» (D'Allonnes 1991, 31). Aun así, no todo aquel que está delante de las cámaras tiene la misma importancia: «el *star system* marca el fin de una era, instaurando una jerarquía entre actores, del *star* al último de los figurinistas» (55).

Pese a la influencia del cine de Hollywood, sería un error afirmar que el despegue del cine mexicano en su periodo industrial se debió a que emulaba al cine norteamericano. La tensión entre imitar este modelo y el deseo-necesidad de construir obras capaces de establecer un diálogo más grande con las particularidades nacionales² –que iban desde símbolos y mitos propios hasta un contexto político y social extremadamente diferenciado– permea toda la producción del periodo, como quedará explícito tanto en la presentación como en el análisis de los filmes.

Doña Bárbara tuvo la virtud de catapultar a María Félix al estrellato. En ella, la fotografía y todas las demás áreas de la producción giraron en torno a la actriz. Con la bella pero diabólica y agresiva doña Bárbara (también llamada «La Doña»), emergen las características con las que Félix sería identificada. Al mismo tiempo que su apariencia se glorificaba, se construía el consenso alrededor de un carácter supuestamente único, que se manifestaba a través de constantes transgresiones a los papeles de género establecidos en la época.

La imagen de mujer-monstruo, cuya belleza irresistible le confería un extraordinario poder que ella, fuerte y rebelde, utilizaba de forma consciente para desestabilizar el orden social, se articuló desde dos niveles que se retroalimentaban: lo personal, compuesto por trazos bibliográficos y declaraciones de la misma actriz, y personajes que tenían (supuestamente) las mismas características de María Félix:

Félix repitió su papel de Doña Bárbara, una mujer seductora, poderosa y perversa, *la devoradora*, en varias películas que le siguieron, tales como *La mujer sin alma* (Fernando de Fuentes, 1943, 129 min, b/n), *La devoradora* (Fuentes, 1946, 117 min, b/n), y *La mujer de todos* (Bracho, 1946, 95 min, b/n) (Hershfield 1996, 54).

En resumen: se trataba de un texto tan fuerte que «contaminaba» a los personajes. Incluso en textos donde el rol femenino marcaba mayor bondad y subordinación –como el de *La diosa arrodillada*, de Roberto Gavaldón (1947, 107 min, b/n)– la caracterización se

2 Entendemos «particularidades nacionales» como consecuencia de procesos históricos que no están relacionados a ninguna forma de «esencia» mexicana.

complicaba al estar en manos de María Félix. Y eso, según subraya Tuñón (1998, 162), «modifica cualquier situación».

Como es sabido, *Doña Bárbara* narra el embate entre Santos Luzardo, abogado que después de años viviendo en Caracas decide volver a Altamira para recuperar y reconstruir la propiedad de su familia, y doña Bárbara, la mujer que había llegado a ser la dueña (y la ley) de la región tras ser violada en su juventud.

No es casualidad que al año siguiente Félix sea convocada para protagonizar *La monja alférez*. La película se inspira en la historia de Catalina de Erauso, una mujer que no logra adaptarse a la vida del convento, donde ha sido recluida por su malvada tía. Así es que huye, atravesando varios países bajo la apariencia de un hombre. Al final de la historia original, Catalina es autorizada por el Papa a no «volver a ser mujer», si esta fuera su voluntad. Sin embargo, la versión de la película mexicana mantiene únicamente el hecho de que la mujer precise asumir la imagen masculina para huir del convento y ser libre. Pese a la atenuación de las transgresiones femeninas que se realiza en la narrativa cinematográfica, no es posible ignorar lo que significaba que a una *star* se le hiciera pasar por hombre para una producción en el México de 1944.

En *Río Escondido* (1947), se narra la historia de Rosaura, una profesora comisionada a una ciudad alejada de la capital mexicana: Río Escondido, donde don Regino gobierna con mano firme. Pese a su frágil estado de salud, a los riesgos que el viaje implica y al carácter del cacique local, Rosaura decide cumplir su deber con la patria. Con esta rápida descripción es posible percibir las diferencias entre Rosaura y doña Bárbara –la villana que se comporta como un hombre– y entre Rosaura y Catalina de Erauso, mujer «buena», pero a la que le es necesario disfrazarse de hombre para ser libre. La protagonista de *Río Escondido* no es una jovencita débil e indefensa, que necesita que un hombre la socorra; en momentos clave es ella misma la que enfrenta, sola, a don Regino.

El resto de las películas del *corpus* es protagonizado por Dolores del Río, la otra gran estrella de la Edad de Oro del cine mexicano. Para fines de la década del veinte, Del Río ya estaba establecida en

el centro de la producción cinematográfica mundial y, como era de esperar, «en la mayoría de sus películas en Hollywood, especialmente en las del periodo silente, fue la bella, la fuertemente sexualizada y exótica extranjera» (López 1998, s/p.). A pesar de que al mismo tiempo tenía (el personaje, no la actriz) «un temperamento malhumorado que permitía acciones curiosamente independientes» (ibid.), con la llegada del cine sonoro la carrera internacional de Dolores del Río sufrió sacudidas de las que nunca pudo recuperarse. Después de más de treinta películas y de haber sido elegida en 1933 como la figura femenina más perfecta de Hollywood (Zavala 2010, 248), entre otras conquistas, no tuvo otra alternativa que volver a México, donde la actividad cinematográfica se había tornado industrial.

Los textos cinematográficos se adaptaron a Dolores del Río ya desde su debut en el cine mexicano, en *Flor Silvestre*, de Emilio «El Indio» Fernández (1943, 94 min, b/n), y en *María Candelaria*, donde interpretaba a una campesina y a una indígena, respectivamente, que sintetizaban la esencia y el alma mexicanas.

María Candelaria, protagonista de la película homónima, es como Rosaura: una mártir anónima más de la patria. Sin embargo, a diferencia de la profesora interpretada por María Félix, su destino no fue una elección. María Candelaria es una indígena que vivía en Xochimilco y que durante toda su vida fue excluida y hostilizada por su pueblo, por ser hija de una prostituta. Incapaz de protegerse a sí misma, María Candelaria debe recurrir al cura, que vive en la ciudad, y al apasionado Lorenzo Rafael.

En *Las abandonadas*, Del Río cambia radicalmente de registro. Su personaje, Margarita, en realidad es una buena muchacha, pero sin suerte. Después de haber sido engañada y casarse con un hombre comprometido (se trata, por consiguiente, de un matrimonio sin validez), descubre que está embarazada y es repudiada por su padre. Sin más alternativas para mantener a su hijo, se muda a la capital en busca de empleo y allí comienza a prostituirse.

Llegamos, por fin, a *La casa chica*, película que muestra el envejecimiento de Amalia. La narrativa comienza con ella anciana en su residencia. Una voz superpuesta aclara que se trata de una

casa chica (casa de la segunda familia), que aquella mujer tiene una vida solitaria, y que esperará eternamente a su amado, pues las circunstancias le impidieron tener otra relación. En seguida hay un largo *flashback*, que se extiende por prácticamente toda la película y cuya función es explicar el encadenamiento de sucesos que llevaron a Amalia a su situación actual.

Manuales de dirección de fotografía: diferencias y semejanzas entre teoría y práctica en el cine mexicano de la Edad de Oro

Según Thompson (1999, 232), en las primeras décadas del siglo XX los verdaderos líderes de los equipos cinematográficos se encontraban entre los asistentes de estudio (asistentes de dirección, de arte, de fotografía, etc.). A partir de 1930, comenzaron a surgir libros que enseñaban el «cómo hacer» en las áreas del proceso de realización audiovisual e incluso en el de la fotografía cinematográfica.

En la mayoría de los manuales que consultamos para este estudio, las recomendaciones para obtener un buen registro de las imágenes en movimiento varían de acuerdo con el género del motivo fotografiado, el cual solo podría ser masculino o femenino. Consideremos que el mapa tradicional de la fotografía cinematográfica se compone de reflectores que deben desempeñar las funciones de ataque, compensación y contraluz, donde el ataque necesita ser «duro» y direccional para crear claros y oscuros (relieve), mientras que la compensación debe ser suave, para permitir un preciso control de las sombras creadas por el ataque, y el contraluz debe ser muy intenso, para separar a las personas de los escenarios. Sin embargo, si estas luces se destinan a una mujer, casi todo tiene que ser adaptado.

En las tomas nocturnas, muchos fotógrafos se permiten atacar duro, pero invariablemente terminan dejando esa dureza para los hombres; para las actrices siempre reservarán sus luces más delicadas. En las películas *noir*, el uso de esta técnica llegaba al límite, atacando a los actores con una luz dura, de sombras marcadas, e iluminando a las damas con filtros difusores y sombras delicadas. Esto llegó a ser una exigencia común de los productores de los grandes estudios,

como Louis B. Mayer (el creador del sistema de estrellas de la Metro-Goldwin-Mayer), de quien se cuenta que, al contratar a un fotógrafo alemán de películas expresionistas, le dijo: «Sé que usted hace unas sombras maravillosas. Continúe así, coloque sus sombras donde quiera, menos en la cara de mis actrices» (Moura 2005, 116).

Así como otros departamentos, la fotografía cinematográfica necesitaba buscar el embellecimiento de las mujeres. En realidad, muchas veces este se convertía en su gran objetivo: «Mientras los ‘closes’ femeninos ambicionan la belleza, en las imágenes masculinas es el carácter del individuo que acentuamos» (Alton 1997, 96). Para obtener tal belleza estándar, la compensación, que fundamentalmente necesita ser difusa, se convierte en luz de las mujeres por excelencia. «En la compensación, no hay penetración. Es una luz femenina, delicada. Posa, no golpea» (Moura 2005, 124).

Un factor que contribuyó a que la compensación se convirtiera en la luz recomendada para la mujer, además de la no producción de sombras, es el hecho de que la luz difusa no provoca altas luces y, por consiguiente, tampoco brillo. Y el brillo, como destaca Dyer (1999, 78), suena a sudor, recuerda la existencia del cuerpo (algo inapropiado para las blancas *ladies*) y remite a la piel negra, que en general brilla cuando se expone a una fuerte iluminación que claramente no fue desarrollada considerando sus características. Esta asociación entre sudor, cuerpo y piel negra está en la base del porqué las estrellas nunca brillan, sino que *relucen*³.

La luz difusa atenúa marcas, irregularidades y líneas de expresión (ya que, a diferencia de la luz «dura», disminuye la posibilidad de formación de sombras en los bajos relieves), todos ellos signos que no combinan con un patrón de belleza que considera que la apariencia femenina ideal es aquella de las mujeres blancas entre veinte y veinticinco años (Morin 1989, 7). Por el contrario, el contraluz directo

3 Desde los prejuicios contra negros e indígenas, podemos remitirnos a María Candelaria, a quién la interpreta y cómo es fotografiada. Aunque obviamente existen diferencias —las cuales pueden acentuarse histórica y geográficamente—, en México como en muchos otros países, los pueblos indígenas fueron esclavizados y diseminados, y aún hoy no se ven en el patrón de belleza hegemónico o no gozan de las mismas oportunidades de los blancos y blancas.

y duro sobre el rostro de las actrices debe ser evitado a toda costa, ya que revelará volúmenes y relieves hasta entonces insospechados. Cualquier imperfección en la piel aparecerá magnificado. Y pese a que el contraluz es un recurso muy necesario, en muchos más casos de lo que se piensa se lo sacrifica en favor de la belleza de la actriz (Moura 2005, 132-134).

Por lo tanto, si tuviéramos que resumir cuál es la forma correcta de fotografiar a la mujer según los manuales estudiados, sería esta: ninguna sombra densa o zona de alta luz debe ser visible en la actriz, especialmente en su rostro. Las líneas de expresión o arrugas deben ser disimuladas al máximo, y lo ideal es siempre construir una imagen suave. Para llegar a tales resultados, el director de fotografía deberá valerse de objetivos en determinadas distancias focales, filtros, gelatinas, difusores, de la posición y naturaleza de los reflectores, etc.

Sin embargo, al analizar las seis películas que componen nuestro *corpus*, no fue solo eso lo que encontramos, a pesar de la gran influencia que Hollywood ejercía sobre la producción de la Edad de Oro mexicana. En *Doña Bárbara*, la villana interpretada por María Félix fue fotografiada durante casi toda la película con esbozos de luz que producen grandes y densas zonas negras en su cara, llegando a momentos extremos donde se realizan esfuerzos para «afearla» (en relación a los patrones de belleza hegemónicos). En *La monja alférez*, Félix fue fotografiada «como hombre» durante gran parte de la narrativa en la que simula ser varón. Y el hecho de que el público esté al tanto de la farsa no impide que el director de fotografía ignore las prescripciones para fotografiar a la mujer de forma «correcta», incluso cuando ella no se viste ni actúa como tal. Por último, la joven bondadosa, pura y abnegada profesora de niños encarnada por María Félix en *Río Escondido*, presenta una fotografía en muchos momentos desviada del patrón para las jóvenes. Altas relaciones de contraste, grandes y densas zonas oscuras en la cara, proyecciones de sombras sobre su cuerpo: nada motivado por el carácter de Rosaura, por desobediencia a los papeles de género o por la narrativa. Tal vez, y solo tal vez, se pueda atribuir esto al texto de estrella de Félix.

En *María Candelaria*, Dolores del Río interpreta a una joven indígena que se enmarca perfectamente en el tipo social de la «mujer servil» (Gambio en Zavala 2010, 149-150): aquella que teme a Dios y a los hombres. Quizás por ello, recibe un tratamiento fotográfico que, salvo en una secuencia, sigue estrictamente las reglas de la «buena» dirección de fotografía en lo que se refiere al tratamiento de la imagen femenina. Margarita, su personaje de prostituta en *Las abandonadas*, oscila entre las prescripciones para fotografiar a la mujer de forma «correcta» y otros arreglos de los elementos fotográficos. Algunas veces conseguimos interpretar los cambios; este es el caso, por ejemplo, de la asunción de la maternidad por la muchacha y de la vergüenza que siente por ser prostituta. Sin embargo, durante su romance con el general Juan Gómez se retoma el tratamiento fotográfico de una joven inocente y pura, sin que exista una justificación consistente para ello. Por fin, en *La casa chica*, Dolores del Río es fotografiada según las recomendaciones de Alton, Moura y tantos otros. Las únicas excepciones se observan cuando su personaje, Amalia, decide dejar la casa chica y volver a la casa de su padrino, en San Esteban, para suicidarse (se nota que ninguna de las dos acciones es puesta en práctica) y cuando Fernando, su amado, está al borde de la muerte.

¿Cómo podríamos explicar la no observación de las reglas fotográficas contenidas en los manuales que encontramos en ciertas películas de la Edad de Oro? Primero, es necesario notar que ni siquiera los realizadores de Hollywood fueron estrictos en su aplicación. Además, el entrecruce fílmico de distintos elementos, como dramatización, jerarquía y asuntos de género, raza y clase, es sumamente complejo, y no siempre permite un tratamiento que privilegie la belleza femenina. Julia Tuñón indica:

Veo originalidad en este cine [de la Época de Oro]. Lo encuentro muy diferente del estadounidense, referencia obligada, en cuanto a la concepción del amor, de la mujer, del trabajo, etcétera. A diferencia de este, el amor hombre-mujer no da la felicidad, como no la da el trabajo o la propiedad privada, porque esos principios no responden a la construcción de género particular que se realiza en este país en esos años. Observo que, en el celuloide, se recrea un arquetipo particular del mexicano, más ligado a

las ideas de culpa y sacrificio que a las de logro y eficiencia. En esto es evidente la importancia de la cultura católica imperante. Veo en este cine a los sujetos propios de este país, sus inquietudes, sus rostros y reacciones. Se recrea la tendencia al sacrificio, la capacidad para aguantar las desgracias, el mérito de sufrir con dignidad (1998, 290).

Quién fotografía, quién escribe y prescribe

Evidentemente, la dramatización es un factor muy importante para los asuntos de género en la dirección de fotografía. Al final, en todas las sociedades conocidas hasta hoy hubo una división de las tareas y papeles sociales entre hombres y mujeres. Y, considerando el momento en que el cine surge –y los países que engendraron sus códigos visuales hegemónicos–, podemos afirmar que, a pesar de eventuales diferencias, siempre se trata de traducir en imágenes un ideal de mujer bella, recatada y del hogar, y que es obediente de Dios y de su familia (primero del padre y luego del esposo).

Al mismo tiempo, la fotografía cinematográfica es un área de extrema subrepresentación de género y etnia. Es posible encontrar «fotógrafas de cine» a fines del siglo XIX e inicios del siglo XX. Alexis Krasilovsky, por ejemplo, destaca la excepcionalidad del caso de la realizadora francesa Alice Guy Blaché, «acreditada en *The Moving Picture World*, de 1912, como operadora de cámara en los primeros años; 1895 o 1896» (Krasilovsky 1997, XX). Pese a lo meritorio de su caso, Guy Blaché no trabajó regularmente como operadora de cámara. Según la investigación de la misma Krasilovsky, la primera operadora de cámara profesional de Estados Unidos, y probablemente del mundo, fue Katherine Russel Bleecker, en 1913. A pesar de la existencia de Blaché, Bleecker y de otras pioneras (muchas de las cuales permanecen anónimas), y del ingreso significativo de mujeres en los equipos de fotografía a partir de la década de 1980, históricamente la dirección de fotografía fue, y sigue siendo, una función desempeñada por hombres. Y son estos fotógrafos experimentados (y en la mayoría de los casos, premiados) los que escriben los manuales que enseñan cómo hacer una «buena» fotografía cinematográfica.

Para citar un ejemplo mexicano, a fines de 2017 surge Apertura, asociación que reúne a las profesionales cinefotógrafas. Inspiradas en un movimiento global de retorno de las discusiones de género en el audiovisual las directoras de fotografía asumieron que debían organizarse colectivamente para ser vistas, reconocidas, aumentar sus posibilidades de trabajo y luchar para que más mujeres ocupasen tal función de aquí en adelante. Hoy, en su página web, encontramos 36 fotógrafas, lo que es un número bastante bajo para un país que en 2018 estrenó 100 películas nacionales en sus salas (además de los producidos y no estrenados), y es uno de los 20 mayores productores de contenido para cine y televisión del mundo (Todo TV News, 2018).

Sin caer en un pensamiento simplista de causa y efecto –puesto que existen otros factores que también atraviesan la captación de una imagen–, debemos notar que todos los manuales de orientación de fotografía hasta el momento han sido escritos por hombres (más específicamente, hombres blancos), que sin ninguna duda influenciaron las reglas contenidas en los mismos, incluso sus marcas de género.

Bibliografía

- ALTON, JOHN (1997). *Painting with light*. California: University of California Press.
- Apertura, Asociación de Cinefotógrafas. «Cinefotógrafas». <<https://www.aperturadop.com/>> [Consulta: 24/02/2019].
- D'ALLONNES, FABRICE REVAULT (1991). *La lumière au cinema*. París: Editions Cahiers de cinema.
- DYER, RICHARD (2001). *Las estrellas cinematográficas: historia, ideología, estética. Capítulo complementario de Paul McDonald*. Barcelona: Paidós.
- HERSHFIELD, JOANNE (1996). *Mexican Cinema / Mexican Woman, 1940-1959*. Tucson: The University of Arizona Press.
- KRASILOVSKY, ALEXIS (1997). *Women behind the camera: conversations with camerawomen*. Westport: Praeger Publishers.
- LÓPEZ, ANA MARÍA (1998). «From Hollywood and back: Dolores Del Rio, a trans (national) star», *Studies in Latin American Popular Culture*, 17. En <<http://college.holycross.edu/faculty/cstone/mont111g/From%20Hollywood%20and%20Back.htm#db=aph&AN=916475>> [Consulta: 02/03/2019].
- MORIN, EDGAR (1989). *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio.

- MOURA, EDGAR (2005). *50 Anos - Luz, Câmera e Ação*. São Paulo: Editora Senac São Paulo.
- RIERA, EMILIO GARCÍA (1998). *Breve historia del cine mexicano. Primer Siglo: 1897-1997*. Ciudad de México: Ediciones Mapa SA de CV.
- THOMPSON, KRISTON (1985). «The formulation of the classical style, 1909-28», en David Bordwell, Janet Staiger y Kriston Thompson (eds.), *The Classical Hollywood: Film Style & Mode of Production to 1960*. Londres: Routledge. 155-240.
- Todo TV News. «Canacine: en 2018 se estrenaron 30% más películas mexicanas». <<http://www.todotvnews.com/news/Canacine-en-2018-se-estrenaron-30-ms-pelculas-mexicanas.html>>. [Consulta: 24/02/2019].
- TUÑÓN, JULIA (1998). *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen. 1939-1952*. Ciudad de México: El Colegio de México/Imcine.
- ZAVALA, ADRIANA (2010). *Becoming modern, becoming tradition: women, gender and representation in Mexican Art*. University Park: The Pennsylvania State University.

Parte III:

Archivo documental, identidades y cine político

Archivos y documentos del cine político de América Latina. Consideraciones sobre el devenir de las fuentes

MARIANO MESTMAN¹

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES / CONICET - ARGENTINA

Resumen

El presente texto analiza dos casos emblemáticos de alteración de documentos originales del cine político de América Latina, que involucran a reconocidas figuras de la cinematografía regional, como el brasileño Glauber Rocha, el cubano Alfredo Guevara, los argentinos Raymundo Gleyzer y Fernando Solanas, entre otros. Estos dos casos, de inicios de la década de 1970, permiten problematizar varios aspectos del trabajo con las fuentes en la historiografía del llamado Nuevo Cine Latinoamericano. De este modo, el artículo por un lado sugiere hipótesis respecto de las razones que llevaron a las modificaciones de los documentos y, por otro, intenta complejizar las posibles precauciones a adoptar frente a este tipo de alteraciones.

Palabras clave: cine, América Latina, fuentes documentales

A la memoria de Álvaro Melián (1941-2016)

La historiografía del cine recurre todo el tiempo a textos, documentos gráficos o audiovisuales, preservados en archivos públicos o privados, a los que accedemos cada vez más gracias a reediciones posteriores en libros, revistas, *journals*, dvd o la web. En el caso del llamado

¹ Doctor por el programa «Historia del Cine» de la Universidad Autónoma de Madrid, España. Investigador de la UBA y el CONICET, Argentina. Publicaciones recientes como autor y compilador: *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (2016), y *Estados Generales del Tercer Cine. Los documentos de Montreal* (2014).

Nuevo Cine Latinoamericano de las décadas de 1960-1970, varias reediciones han modificado las versiones originales de textos o filmes (seguramente también en otros casos, por supuesto). De este modo, muchas veces se dificulta la recuperación y el análisis de imaginarios o aspectos singulares de las sensibilidades en juego en los debates históricos del cine político.

En estas páginas se presentan dos ejemplos de modificación de documentos originales, tanto en ediciones posteriores como en publicaciones contemporáneas a su escritura inicial, con el objetivo de sugerir hipótesis o conjeturas respecto de las razones históricas que llevaron a las alteraciones y de discutir las posibles precauciones a adoptar en el trabajo con las fuentes documentales. Nuestra primera fuente es la publicación de las palabras pronunciadas por el cineasta argentino detenido-desaparecido Raymundo Gleyzer en la presentación de su filme *Los traidores* (1973) en la edición de la Muestra del Nuevo Cine de Pesaro (Italia) de ese mismo año. La segunda es una polémica carta de 1971 del cineasta brasileño Glauber Rocha, dirigida al director del ICAIC cubano, Alfredo Guevara, publicada originalmente en la revista *Cine cubano*. En ambos casos se trata de documentos significativos, ya sea porque son citados con frecuencia en las bibliografías especializadas, por las posiciones o tensiones que expresan, o por las posibles razones que explicarían su alteración.

Caso 1. De la radicalización política a la transición democrática

Uno de los aspectos que singularizan la trayectoria de Raymundo Gleyzer tiene que ver con el ímpetu militante que caracterizó su actividad cinematográfica en Argentina, así como sus intervenciones sobre otros países de América Latina (Brasil, Cuba, México, Chile y Bolivia, entre otros). Entre los numerosos documentos y testimonios de amigos o conocidos que refieren anécdotas al respecto, se encuentra el recuerdo de Mrinal Sen. Este destacado cineasta político de la India mencionó en sus escritos cómo lo sorprendió la acción de Gleyzer cuando lo conoció en el Foro Internacional de Cine Joven del Festival de Berlín, en junio de 1973. Le llamó la atención verlo repartir

panfletos en el cine principal: «¿Cómo era eso, luego de recorrer todo ese camino desde Argentina, se dedicaba a distribuir folletos sobre los problemas del movimiento sindical en su país?», se preguntaba Sen. Para luego afirmar: «Glazier [sic] confesó que el sindicalismo era su mayor pasión, y no la realización cinematográfica. Más temprano o más tarde, dijo, querría dedicar todo su tiempo al movimiento sindical. Yo lo entendí, lo admiré y pude ver por qué había hecho un largometraje llamado *Los traidores* [...]» (Sen 1977, 25).

Las referencias a Gleyzer y su obra insisten cada vez más en ese compromiso, lo cual no va en desmedro, por supuesto, de la dimensión propiamente «cinematográfica» de su obra; pero sí establece algún tipo de jerarquización de valores (si pudiese llamarse así) que seguramente él mismo hubiera compartido. Aunque los testimonios posteriores muchas veces resultan fundamentales al respecto, sabemos que otras fuentes son imprescindibles para cotejar con más precisión esa historia, como los documentos del mismo momento de los hechos donde Gleyzer se expresa, sean cartas, reportajes, charlas donde expone sus posiciones. Por ejemplo, sus palabras en la edición de 1973 del Festival de Pesaro, en Italia, donde concurreó para exhibir *Los traidores*. El director de la muestra, Lino Micciché, lo recordaría en el mismo sentido que Mrinal Sen: «No había en él ningún narcisismo subjetivo, ningún culto de sí mismo como autor. Era consciente de desarrollar un rol político y lo desarrollaba con gran dignidad [...] En Pesaro participó en un debate sobre la Argentina, a propósito del film, no sobre el film» (1985, 46-47)².

Ahora bien, en los últimos años se han publicado muchos artículos sobre este cineasta y su grupo Cine de la Base, que recurren a diversos tipos de fuentes. En 2015, Cynthia Sabat y Juana Sapire (esposa del cineasta hasta poco antes de su desaparición) publicaron *Compañero Raymundo*, libro que contiene muchos de los documentos del principal archivo personal de Gleyzer conservados por Sapire. Hace casi veinte años se publicó el libro más completo de testimonios sobre

2 Y aclara que obviamente se habló del filme, el que fue presentado como colectivo y de autor anónimo, y «tenía signos autorales, huellas de manos que no eran sólo ‘militantes’ y ‘políticas’ sino ‘artísticas’ y con un gran sentido del cine» (46-47).

la vida de Gleyzer, que estuvo a cargo de Fernando M. Peña y Carlos Vallina, titulado *El cine quema. Raymundo Gleyzer*. Y, hasta donde sabemos, la publicación que reúne mayor cantidad de documentos históricos sobre su trayectoria –junto al libro de Sabat y Sapire– sigue siendo el volumen que, en un notable esfuerzo, le dedicó en 1985 la Cinemateca Uruguaya, dirigida en ese entonces por Manuel Martínez Carril. Se trata de un temprano y justo homenaje realizado durante la transición democrática, para el cual colaboraron varios de sus ex compañeros y amigos en Cine de la Base, como Jorge Denti y Nerio Barberis (quienes además escribieron el prólogo).

Entre los documentos reproducidos en este libro, está la referida intervención de Gleyzer, en septiembre de 1973 en Pesaro³. La fuente original no se cita en la publicación de la Cinemateca Uruguaya, porque se trabajó con una fotocopia que carecía de referencias de impresión, como constaté unos años atrás en el archivo de la Cinemateca, en Montevideo, por gentileza de Eduardo Correa. Con su ayuda pudimos dar con la revista original donde fueron publicadas esas palabras de Gleyzer: se trata de una grabación recogida por el crítico peruano Federico de Cárdenas durante el Festival, que fue publicada (junto a otro testimonio del cineasta) tres años más tarde, en 1976, en el número 68 de la reconocida revista peruana *Hablemos de Cine*, dirigida por Isaac León Frías. Para ese entonces, ya había ocurrido la desaparición forzada de Gleyzer.

Cuando este texto –la transcripción de su discurso, editado por De Cárdenas en 1976– fue reeditado diez años más tarde en el libro de Cinemateca Uruguaya (1985), se omitieron algunos párrafos (unas treinta líneas de la edición original) que remiten al compromiso de Gleyzer con la organización guerrillera argentina Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), que tenía secuestrados al contralmirante Alemán y al comandante de Gendarmería Nasif durante los últimos días

3 Se trata de una edición muy recordada de la Muestra de Pesaro (porque llegaron las trágicas noticias del golpe militar en Chile) y de una intervención (la de Gleyzer) importante, porque es uno de los pocos testimonios en que se explora sobre su idea de cómo sistematizar un circuito de exhibición paralela, clandestina, en barrios populares; sobre la organización interna de su grupo, y sobre el trabajo en una fotonovela en base al guion de la película, como un modo de llegar a las bases obreras, entre otras cuestiones.

del gobierno militar del general Agustín Lanusse. Lo que sigue en subrayado es lo que se omitió en la publicación de la Cinemateca Uruguaya:

... Todos los instrumentos son válidos, y este no es el único caso: está el video-tape, muy importante porque casi todas las casas tienen TV y se puede pasar así cine militante o tapes de medios de organización de lucha muy concretos. Es mucho menos detectable una persona con un tape que la que lleva un film o un proyector, incluso se puede borrar en un instante, si amenaza llegar la policía.

Existe una organización militar en Argentina que utilizó el video tape en la cárcel del Pueblo: es el ERP que, como todo el mundo sabe, tenía secuestrados al contralmirante Alemán (implicado en los sucesos de Trelew y sus asesinatos) y al contralmirante Nassip [sic] de la gendarmería opresora de Córdoba. Esto ocurría en los últimos días de la dictadura militar y era un medio de salvar la vida a los camaradas mantenidos en prisión. Estos compañeros filmaron un tape con Alemán en la cárcel del Pueblo y que fue enviado a los distintos canales de TV. En el tape se veía el juicio político al que se sometió a este personaje y hasta hubo un canal —luego muy sancionado— que lo dio a publicidad como un acontecimiento periodístico muy importante. El gobierno lo cerró por una semana, pero —aprovechando el diletantismo de los periodistas— mucha gente vio el juicio. Hasta hubo diarios que dijeron que estaba mal filmado, pero lo importante —obviamente— fue el impacto político logrado. Y existen tapes con instrucciones sobre cómo fabricar una barricada, una bomba Molotov, etc. Todo el mecanismo de la propaganda es muy importante, todo lo que puede contribuir al desarrollo de la guerra popular en Argentina juega un rol que no podemos descuidar.

Para terminar insisto en que debemos meternos en la cabeza que solos (...) somos incluso un elemento fácilmente digerible por la burguesía.

(...) Cuando sostenemos la posición de que el cine es un arma, muchos compañeros nos responden que la cámara no es un fusil, que esto es una confusión, etc. Ahora bien, está claro para nosotros que el cine es un arma de contra-información, no un arma de tipo militar. Un instrumento de información para la Base. Todos ustedes han visto los comunicados del ERP filmados. Su finalidad es difundir operaciones de tipo militar en la base, como en el Comunicado N.2, en el que los mismos compañeros que asaltaron un banco explican cómo llevaron a cabo la operación. Este es el valor otro del cine en este momento de la lucha (...). (En revista *Hablemos de Cine*, 68. 1976, 20).

Lo subrayado, entonces, es la parte de las palabras de Gleyzer en Pesaro, publicadas luego por *Hablemos de Cine* (1976) pero omitidas en su reedición en el libro de Cinemateca Uruguaya durante la transición democrática (1985)⁴.

Antes de analizar estas alteraciones de la fuente original, me parece importante introducir dos breves comentarios. Por un lado, no se trata de afirmar que los materiales del ERP a los que el cineasta hace referencia (los videotapes, el Comunicado Cinematográfico número 2) hayan sido realizados directamente por él. La idea de filmar los comunicados de las organizaciones político-militares—que hasta entonces circulaban solo o fundamentalmente por escrito—seguramente le correspondía a Gleyzer en el marco de su actividad militante, en conjunto con otros integrantes de lo que luego sería Cine de la Base (en particular, y seguramente, Alvaro Melián, a cuya memoria dedico estas páginas). En general suele reconocerse la autoría de Gleyzer (junto a otros) respecto de los filmes de los Comunicados Cinematográficos del ERP, aunque hablar aquí de «autoría» no tiene mucho sentido, en tanto se trata de una apuesta anónima y orgánica. Aun así, es probable que no haya tenido la misma participación en la dirección de ambos, dadas sus diferentes composiciones. Y, hasta donde sé, no tenemos referencia de su directa participación en el material con videotape. Hechas estas salvedades, las palabras en Pesaro parecen evidenciar un vínculo más que estrecho con esa experiencia. Y un claro interés al respecto.

Por otro lado, es probable que las alusiones al videotape hayan estado motivadas por el ámbito en que tuvieron lugar. Como se

4 La nota de Federico de Cárdenas también incluye un testimonio previo de Gleyzer, por la exhibición de su largo documental *México, la revolución congelada* (1970) en otro festival internacional. También en este caso hay una omisión en la reedición (indicada en subrayado): «(...) Estas que parecen ideas difusas, forman parte de problemas que nos tocan personalmente y que actualmente discutimos y desarrollamos en nuestro grupo: cómo quebrar el individualismo, cómo militar en una organización política (aunque no sea la organización perfecta: en Argentina no existe el partido de los trabajadores y carecemos del instrumento necesario para llegar a la toma del poder) que en un futuro logre la construcción del Partido y la construcción del Ejército Revolucionario Popular necesario para la toma del poder. Mientras tanto cada uno milita en la organización que cree más afín a sus ideas» (*Hablemos de Cine*, 1976, 19).

sabe, se trata de una tecnología reciente en ese momento, con desarrollo entre los grupos de intervención (educativa, social, cultural, política) en Europa y Norteamérica, y de escaso alcance hasta allí en América Latina y otras partes del denominado Tercer Mundo. Fundada en 1965 como un foro destacado de las nuevas tendencias cinematográficas y su discusión crítica, la Muestra del Nuevo Cine de Pesaro se había convertido desde 1968 en el principal encuentro internacional al que confluía el cine político latinoamericano (y de otras regiones). En la edición de 1973, Raymundo Gleyzer exhibió *Los traidores* (refiriendo la autoría al grupo Cine de la Base) y los Comunicados Cinematográficos del ERP números 2 y 5/7 (presentados como de autor anónimo), en el marco de la sección «Testimonios sobre la América Latina de los años 70s». Al mismo tiempo, esa edición del festival incluyó un importante evento, titulado «*L'altro video. Incontro sul videotape*», al cual la muestra dedicó uno de sus reconocidos cuadernos informativos (el número 44), con reflexiones teóricas y experiencias prácticas en torno al nuevo medio. Aunque las discusiones respecto del video tape en general –y en su uso social/político, en particular– venían desarrollándose en Europa desde algunos años antes⁵, el cuaderno informativo de Pesaro señalaba que el medio tenía su mayor desarrollo en Estados Unidos⁶. Así, aunque Gleyzer no participó del evento sobre videotape sino de la sección de cine político latinoamericano, no es extraño que el tema estuviese presente en su discurso. En cualquier caso, las referencias al video por parte del cineasta argentino remiten sobre todo al uso instrumental del nuevo medio en el trabajo político en la línea del cine militante que venía desarrollando, fuera en el registro o en la difusión de materiales en situaciones de clandestinidad.

Retomemos ahora el asunto de las alteraciones de documentos. Si hoy nuestra principal fuente para acceder a las palabras de Gleyzer

5 Por ejemplo, también en Italia, el Convenio que le dedicó la Mostra Internazionale del Cinema Libero di Porretta Terme en su edición de 1969: «Nuovi mezzi di comunicazione: le cine-video cassette».

6 Habría que agregar la experiencia canadiense, por supuesto, que estuvo presente en Pesaro a través del grupo Vidéographe de Montreal.

en Pesaro sigue siendo el libro de la Cinemateca Uruguaya (1985) que reproduce el artículo de *Hablemos de Cine* (1976) donde aquellas fueron recogidas, entonces desde hace mucho tiempo nos viene faltando algo de esa historia; algo que Gleyzer priorizaba: su compromiso militante con la política, ya no solo con el cine, que en cambio sí repone la fuente «original». Pero el problema es que no siempre se tiene acceso a la fuente original, y muchas investigaciones recurren a reediciones posteriores, como la de Cinemateca Uruguaya, que ya sea por tratarse de un libro dedicado al cineasta desaparecido o por ser más reciente, resulta más accesible.

Tal como constaté hace pocos años en el Archivo de Cinemateca Uruguaya, la fotocopia de la nota de la revista *Hablemos de Cine* de donde se tomaron las palabras de Gleyzer para su reedición en este último libro, tiene tachadas las partes omitidas. Podríamos preguntarnos por los motivos de esta suerte de «autocensura»; aunque el término no es correcto, por supuesto, tal vez sí resulte pertinente en la medida en que la edición estuvo a cargo de amigos del cineasta, y que su finalidad fue homenajearlo.

En este sentido, pienso que habría que leer las modificaciones al texto original en el marco de la recuperación de la figura de los «desaparecidos» durante la transición democrática de la década de 1980, y de los modos en que fue denunciada la desaparición. Me refiero a ese momento –que viene siendo muy revisitado en los últimos años– cuando la figura de la «víctima» pasa a ocupar un lugar destacado, asociada, por supuesto, a la denuncia de violación de los derechos humanos que se venía realizando desde la dictadura. Allí, en la transición, las narrativas revolucionarias de los años sesenta cedían espacio a narrativas humanitarias de denuncia de las atrocidades cometidas por las dictaduras (los secuestros, las torturas, los asesinatos, etc.), y los aspectos más militantes (en especial los asociados a acciones guerrilleras, armadas) quedaban desplazados en muchos relatos⁷. Una recuperación distinta a la que ocurriría desde

7 Entre los trabajos que se han referido a este desplazamiento y lo han estudiado en diversas facetas, véase: Emilio Crenzel (2008), Vania Markarian (2004), Alejandra Oberti y Roberto Pittaluga (2012). Javier Campo (2014, 2017) ha recuperado los estudios sobre

mediados de la década de 1990 –poco antes o poco después– cuando la experiencia militante volvería a ocupar el centro de la escena (aunque con otras características, por supuesto). De algún modo, en el contexto previo de la transición –cuando al mismo tiempo las cosas todavía no estaban tan claras, las tensiones perduraban y las amenazas también, entre otros a miembros del grupo Cine de la Base, como Jorge Denti a propósito de su filme *Malvinas, historia de traiciones* (1984)– el borramiento o siquiera el desplazamiento de los aspectos guerrilleros de la experiencia de Gleyzer resultaba acorde al momento histórico. Más que juzgar la decisión de reeditar las palabras del cineasta desaparecido sin esas referencias –ya que es un proceso con decenas de matices y excepciones, que implicaría una extensa discusión que es imposible encarar en estas páginas– se trata de llamar la atención en lo que refiere a nuestro trabajo historiográfico, puesto que el cine de Gleyzer es indisociable de su apuesta política. Sin embargo, hasta donde sé, las palabras de Pesaro (uno de los testimonios donde Gleyzer más se explayó sobre su obra y explicitó estas cuestiones) son citadas mucho más desde fuentes secundarias que omiten las referencias de radicalización, que desde su original transcripción en *Hablemos de Cine*.

Una vuelta de tuerca

Las palabras comentadas fueron expuestas por Gleyzer en la muestra de Pesaro en el marco de una charla o una mesa redonda donde también participaban otros realizadores. Más arriba, justo antes de una de las tachaduras analizadas, se citó lo siguiente:

...Cuando sostenemos la posición de que el cine es un arma, muchos compañeros nos responden que la cámara no es un fusil, que esto es una confusión, etc. Ahora bien, está claro para nosotros que el cine es un arma

narrativas revolucionarias y humanitarias en este período para analizar el documental político argentino de ambos momentos en su tesis doctoral. En otro sitio me referí al lugar que ocupó el *testimonio subalterno* en el cine latinoamericano en torno a 1968, entre la dominancia de las narrativas revolucionarias y la incipiente emergencia en algunos países, hacia mediados de la década de 1970 o antes, de aquellas vinculadas a la denuncia de las violaciones de derechos humanos. Véase Mariano Mestman (2013).

de contra-información, no un arma de tipo militar. Un instrumento de información para la Base.

Esta frase se mantiene en ambas fuentes (la nota de *Hablemos de Cine* y el libro de Cinemateca Uruguay) y en ambas se atribuye a Gleyzer (recordemos que se trata de frases expresadas oralmente y grabadas por periodistas o críticos durante el festival, en este caso por el peruano Federico de Cárdenas, y luego transcritas). Sin embargo, hace varios años encontré en los archivos de la Cinemateca de Cuba-ICAIC otra fuente con las palabras de Gleyzer en Pesaro, que podría agregar más confusión al asunto. Se trata de una transcripción mecanografiada de un supuesto «Encuentro de cineastas latinoamericanos con (la revista) *Ombre Rosse*», realizado en el marco del festival, donde las palabras de Gleyzer que venimos comentando figuran junto a las de otros participantes del encuentro⁸. En ese documento mecanografiado (que además sí contiene las alusiones al ERP), la frase recién citada sobre el cine como «arma de contrainformación para la base» se atribuye no a Gleyzer, sino a Jorge Giannoni⁹.

Si bien se trata de una diferencia menor, limitada a la autoría de esta frase, resulta relevante para los efectos de la discusión sobre el valor testimonial de las fuentes y su uso. El problema es que tal vez ninguna de las dos (ni la transcripción para *Hablemos de Cine*, publicada; ni aquella para *Ombre Rosse*, inédita) debería considerarse,

-
- 8 La revista *Ombre Rosse* había tenido un protagonismo importante en el debate del cine político italiano del 68, y su director, Goffredo Fofi, había participado de las agitadas discusiones en Pesaro 1968, una edición que estuvo a punto de suspenderse, siguiendo el ejemplo del Festival de Cannes un mes antes, pero que finalmente se realizó autoconvertida en Asamblea. Fofi había redactado junto a otros los documentos en torno al cine asociados a las protestas del Movimiento Studentesco en esa coyuntura.
- 9 Giannoni era otro cineasta político argentino que compartía con Jorge Denti (y otros) el colectivo Cinema del Terzo Mondo en Roma. Este grupo había realizado dos películas, producidas por Renzo Rossellini, un activo promotor del cine del Tercer Mundo en esos años, desde su pequeña productora San Diego Cinematográfica. Jorge Giannoni, aunque con menos obra que Gleyzer, tendría un rol activo en los vínculos entre el cine político latinoamericano y el africano; al punto de ser uno de los organizadores de sendos encuentros en Argel y Buenos Aires que, entre diciembre de 1973 y mayo de 1974, darían conformación al Comité de Cine del Tercer Mundo, del cual fue representante por América Latina. En septiembre de 1973 se reencontraría con Gleyzer: viajarían juntos a la IV Conferencia de Países No Alineados realizada en Argel, y luego participarían de la edición de la muestra de Pesaro de ese año.

en rigor, como una fuente original. Si en la comparación anterior quedaba claro que el libro de la Cinemateca Uruguaya (1985) había reproducido con alteraciones la nota previa de *Hablemos de Cine* (1976), y al respecto encontramos las tachaduras en la fotocopia utilizada; en este caso, en cambio, se trata de dos «versiones» (dos «desgrabaciones», dos transcripciones) de la misma exposición oral de Gleyzer (y otros) en Pesaro.

Si tuviéramos acceso a las cintas grabadas, probablemente podríamos precisar a quién corresponde la frase en cuestión. Pero contamos solo con ambas desgrabaciones. La transcripción que encontré en los archivos del ICAIC en La Habana es explícita al atribuir la frase a Giannoni (y también es muy precisa en la descripción previa de la escena en que fue grabada). Sin embargo, esta conversación de *Ombre Rosse* con los cineastas latinoamericanos nunca se publicó en la revista, y tampoco la recordaban ni su director, ni los participantes italianos en la conversación con los que hablé en su momento. En cambio, ante mi consulta reciente, Federico de Cárdenas tuvo la gentileza de volver sobre esa escena a pesar de los años transcurridos y aseguró que fue muy cuidadoso en la transcripción y edición, y que conocía perfectamente la voz de Gleyzer. Al mismo tiempo, observó con razón que la frase es del todo coherente con el conjunto del discurso que venía presentando el cineasta en esa instancia. El argumento de Federico de Cárdenas parece convincente. En cualquier caso, las dos desgrabaciones (la de *Ombre Rosse*, encontrada en el archivo del ICAIC, que no sabemos quién la hizo; y la suya) son muy semejantes, ya que son la transcripción de una fuente oral original. Sin embargo, ¿cómo saldar la diferencia de a quién cada una atribuye lo dicho?

Desde el punto de vista del acceso a las fuentes en nuestras investigaciones, este caso (me refiero a la comparación primera entre la publicación en la revista peruana y su reproducción en el libro uruguayo; lo señalado luego es más confuso y menos relevante en cuanto alteración) alude a la importancia del acceso a la publicación original de los documentos, la realizada en el mismo momento en que fueron escritos o desgrabados. Por supuesto, el acceso a las grabaciones o manuscritos sería ideal, pero en general resulta más

difícil. Al margen de la complejidad introducida en este caso, por tratarse de una desgrabación de una fuente oral en su origen, parece evidente que, en general, si accedemos a la publicación original de un determinado documento, podríamos, en principio, «controlar» las fuentes más recientes, las reediciones posteriores; en este caso, como mostré, las diferencias entre la versión de *Hablemos de Cine* (1976) y la del libro de Cinemateca Uruguaya (1985). Sin embargo, el caso que analizaremos a continuación nos permitirá observar que muchas veces el asunto es más complejo de lo que parece; es decir, que no se trata solo de ir a las «primeras ediciones» de los textos, sino también de estar siempre atentos respecto de todas las ediciones: las originales y las posteriores.

Caso 2. Viña del Mar, 1969: una carta de Glauber Rocha a Alfredo Guevara

El segundo caso se refiere al enojo que le provocaron al brasileño Glauber Rocha las afirmaciones críticas del argentino Pino Solanas sobre el movimiento del Cinema Novo, realizadas durante el Encuentro de Realizadores de Viña del Mar de 1969. Hay un par de cartas de 1969 y 1971, de Rocha a Alfredo Guevara —entonces director del ICAIC—, que hacen referencia a esa polémica y que fueron publicadas en el libro *Cartas ao Mundo* (1997), una compilación de la correspondencia del cineasta brasileño a cargo de Ivana Bentes. Cinco años después de esa edición en portugués, Alfredo Guevara publicó una selección de su correspondencia con Glauber, donde incluyó la segunda de estas cartas.

Me interesa en particular la extensa carta escrita por Glauber en Chile, fechada en mayo de 1971, de la cual encontré tres versiones. Aunque en términos generales todas dicen lo mismo, presentan algunas modificaciones significativas. Se trata de las versiones correspondientes a cada uno de los dos libros recién mencionados, y la —hasta donde sabemos— primera publicación de la carta en el número 71/72 de la revista *Cine cubano* (circa, fines de 1971/comienzos de 1972, pp. 1-11). Glauber había pedido de modo explícito que esa carta se difundiera en esta publicación, ya que en ella confrontaba los ataques contra el Cinema Novo provenientes de sectores de las izquierdas brasileñas

y latinoamericanas desde comienzos de la década de 1960. Entre esos ataques incluía la crítica que, en su ausencia, Solanas le habría hecho en Viña del Mar 1969.

El cineasta brasileño reivindicaba en su carta el carácter político –de respuesta revolucionaria contra la dictadura de su país– de varios filmes del Cinema Novo aparecidos en torno a 1964, y manifestaba su enojo por el cuestionamiento de Solanas en aquel festival. En la versión de la carta publicada en *Cartas ao Mundo*, en 1997 (403-404) hay varias líneas (en subrayado, a continuación) que en cambio no figuran en las dos ediciones cubanas:

(...) Vi en varios lugares del mundo la conmoción de las plateas delante de *Maioria absoluta*¹⁰. Y nosotros tuvimos la sabiduría de no hacer ningún manifiesto teórico, ninguna crítica moralista a otros cines, ninguna «palabra de orden» oportunista. Solamente presentamos «La estética de la violencia»¹¹. Años después, en Viña del Mar (no recuerdo el año), fuimos sorprendidos por la acusación de Solanas: para él, y para un grupo de cineastas revolucionarios urgidos, La hora de los hornos era el verdadero cine revolucionario y nosotros, los brasileños, que luchábamos contra una dictadura implacable, estábamos ‘comprometidos con el sistema’. La hora de los hornos, alardeando su novedad formal, incluía, irónicamente, un pedazo de Maioria absoluta, de Hirszman¹². Nosotros no lanzamos ningún manifiesto inventando el cine/verdad político, incluso –ni siquiera– después del éxito mundial de *Maioria absoluta* o de *Viramundo*¹³. Nosotros, los cineastas del ‘cinema novo’, queríamos la unidad del cine latinoamericano. Luego del ‘cine del tercer mundo’, inspirado en la Tricontinental del Che (Traducción mía).

Y unas líneas más abajo, insiste en su enojo e incluye una comparación por lo menos singular:

(...) Leí el discurso de Fidel en Gramma, donde se refiere al caso Padilla. Tiene razón. Los intelectuales son producto de una concepción aristocrática-burguesa, heredada por el academicismo cultural del Partido Comunista.

10 El filme de León Hirszman (1964).

11 Se refiere al manifiesto más conocido como «La estética del hambre», producto de su intervención en el *Columbianum* de Génova, en 1965.

12 Se refiere a una de las llamadas «citas fílmicas» incluidas en el filme argentino.

13 El filme de Geraldo Sarno (1965).

Esta concepción genera privilegios, vedettes, concursos, premios, festivales y mentiras traicioneras como la de Solanas contra el 'cinema novo' en el Festival de Viña del Mar (Traducción mía).

Aunque inmediatamente el conflicto se «compensa» con una expresión que aparenta no guardar rencor, o por lo menos aceptar cierta reconciliación:

Solanas más tarde me confesó en Roma que había sido víctima de una intriga hecha por franceses y brasileños Creo en la honestidad de Solanas, me gusta La hora de los hornos, pero debo aclarar que él, como un cineasta revolucionario, no tenía derecho a juzgar el 'cinema novo' basado en informes de otros 'brasileños' o 'franceses' (Traducción mía).

Ahora bien, los párrafos citados corresponden, como decíamos, a la versión de la carta publicada en portugués en *Cartas ao Mundo* en 1997. Las oraciones en subrayado son aquellas que se eliminan de las dos versiones cubanas en español (la de la revista *Cine cubano*, de 1971, la de la Correspondencia Guevara-Rocha, de 2002). Resulta de especial interés su ausencia en la primera versión publicada, en la revista *Cine cubano*, en el mismo momento en que fue escrita. Es importante aclarar que no se trata de la única divergencia: las hay también en otras zonas de la carta; pero en general son divergencias menores, entre las ediciones en español respecto de la brasileña, y algunas también entre ambas versiones en español¹⁴. Pero, para los efectos de la discusión sobre esa coyuntura de las relaciones del Nuevo Cine Latinoamericano, nos interesa la divergencia que aquí presentamos, porque a diferencia del caso anterior referido a Raymundo Gleyzer —donde se modifica una primera publicación de sus palabras en una reedición posterior— aquí es la primera publicación de la carta (la de *Cine cubano*, de 1971) donde se omiten los duros términos con que Glauber se refiere a Solanas, que en cambio sí aparecen en una

14 En lo referido a estos párrafos, por ejemplo, en la reedición en la Correspondencia Guevara-Rocha (2002) sí figura la mención al discurso de Fidel sobre el caso Padilla y la referencia al academicismo «cultural del Partido Comunista», ausentes en la versión de la revista *Cine cubano* (1971).

versión editada posteriormente, aunque sospechamos original (la de *Cartas ao Mundo*, de 1997).

Muchos elementos permiten pensar que en la original traducción de la carta para *Cine cubano* fueron cortadas las frases más duras contra Solanas. Si bien en esa edición aparecen las referencias explícitas a las críticas contra el Cinema Novo en Viña del Mar 1969, resulta llamativa la completa ausencia del primer párrafo citado («Años después, en Viña del Mar..., fuimos sorprendidos por la acusación de Solanas...»), así como del nombre de Solanas en el otro párrafo: «Esta concepción genera privilegios, vedettes ... y mentiras traicioneras como la de Solanas contra el ‘cinema novo’...»¹⁵. Estas ausencias hacen que resulte incluso confusa la edición de esta parte de la carta en la revista, donde solo aparece una breve mención al cineasta argentino: «Solanas más tarde me confesó en Roma que había sido víctima de una intriga urdida por franceses y brasileños». Porque esta mención queda aislada, sin la referencia previa (a las acusaciones y «mentiras»), por lo que no se comprende bien a qué se refiere.

Las diferencias de Rocha respecto de Solanas y su cine pueden observarse en ese mismo momento histórico en otras fuentes: al pasar en cartas previas y posteriores, también publicadas en *Cartas ao Mundo*¹⁶; y de modo más argumentado en una famosa conferencia

15 En el párrafo reproducido en *Cine cubano* se lee: «Este concepto genera privilegios, vedettes, concursos, premios, festivales y provocó intrigas contra el ‘cinema novo’ en el Festival de Viña del Mar, 1969».

16 Una carta de 1969, también dirigida a Alfredo Guevara, y otra de 1971, enviada a Cacá Diegues. En esta última, Glauber se refiere al pasar a la carta que ese mismo año había enviado a Guevara desde Chile (la que venimos citando). Y en referencia a la reconocida película *Macunaíma*, afirma que «era un suceso en tierras de documentalismo educativo (o solanismo legal y argentino)» (*Cartas ao Mundo*, 414). En la carta de 1969 a Guevara —escrita en Roma inmediatamente después del encuentro de Viña del Mar— Glauber agradece la intervención del dirigente cubano en el evento, para defender al «cine brasileño» (se refiere al Cinema Novo) frente a ataques que atribuye a Solanas. Hasta donde sabemos, esta carta —a diferencia de la más extensa, de 1971— no fue publicada en su momento en *Cine cubano* u otro sitio, pero sí fue recuperada en la Correspondencia Guevara-Rocha publicada en 2002 (97). En este caso, la mención a Solanas es tangencial, pero también muy dura. La diferencia entre ambas versiones de la carta es menor, pero significativa. La breve frase en la versión en portugués (*Cartas ao Mundo*, 353-354) dice: «creo que Solanas hace mucha demagogia y sufre de vedetismo crónico; mal del *subdesarrollo* (... acho que o Solanas faz muita demagogia e sofre de vedetismo crónico; mal do *subdesarrollo*)». La traducción para la edición en español

de Glauber de ese mismo año en Nueva York, luego conocida como el Manifiesto «Estética del sueño»¹⁷. Pero justamente por ello, la pregunta que surge casi de inmediato es por qué razón se eliminaron las críticas de Rocha a Solanas en la carta enviada a Alfredo Guevara¹⁸. Desde mi punto de vista, no se trata de que los dirigentes cubanos adhiriesen más o menos a cada uno de estos dos referentes del llamado Nuevo Cine Latinoamericano¹⁹. Es probable, en cambio, que en su permanente búsqueda de la unidad del mismo, la revista quisiese evitar la publicación de las frases más duras de la carta, que hubiesen revelado una pelea, o por lo menos una tensión importante, entre dos promotores clave de ese cine en el mundo²⁰. Por supuesto,

incluye la crítica, aunque matizada por un aparente error de traducción: «creo que Solanas hizo mucha demagogia sobre el vedetismo crónico, mal del subdesarrollo». (Correspondencia Guevara-Rocha 2002, 97).

- 17 En ese manifiesto, reivindicando el lugar privilegiado del arte y el artista en el proceso revolucionario, el valor de su no subordinación y de la revolución en lo cultural, Rocha diferenciaba su propia obra respecto de *La hora de los hornos*. Allí distinguía tres tipos de arte revolucionario: el útil al activismo político; el lanzado para la apertura de nuevas discusiones; y el rechazado por la izquierda e instrumentalizado por la derecha. Si en el segundo caso se refería a algunos filmes del Cinema Novo brasileño, incluidos los suyos, en el primero ejemplificaba con el filme de Solanas y Getino, que caracterizaba como «un típico panfleto de informaciones, agitación y polémica, utilizado actualmente en varias partes del mundo por activistas políticos» (Reproducido en Revista *La Caja*, nº 4, Buenos Aires, junio-julio de 1993, p. 56).
- 18 Como dijimos en relación con la carta de 1971, no se trata solo del corte de las críticas más duras a Solanas, sino también de la explícita mención de Glauber a la honestidad de aquel, y a que le gustaba *La hora de los hornos*. En la versión brasileña esto aparece inmediatamente después de la frase que en la traducción cubana queda suelta, sin conexión, sobre que Solanas le confesó en Roma que había sido víctima de una maniobra.
- 19 Más allá de una mayor o menor afinidad con cada uno y con sus respectivas obras —afinidad que probablemente existió a favor de Glauber—, en general los dirigentes cubanos mantuvieron colaboración con ambos —aunque con matices a lo largo del período— al mismo tiempo que las consideraciones sobre sus películas de esa coyuntura (en especial *La hora de los hornos* y *Antonio das Mortes*) incluyen adhesiones a algunos aspectos, pero también críticas y distanciamientos respecto de otros. De hecho, en la misma carta —recordemos que estaba dedicada fundamentalmente a confrontar no con Solanas, sino con sectores de la izquierda brasileña—, Rocha rechaza de modo explícito un artículo publicado en un número anterior de *Cine cubano* sobre su obra, firmado por Pietro Domenico, el que —afirma— «nace de informaciones falsas ofrecidas por la Cinemateca de Río de Janeiro y por la Escuela de Comunicación de Sao Paulo».
- 20 En especial considerando que hubo otras polémicas fuertes entre chilenos, argentinos y cubanos en Viña del Mar 1969, que en algún momento amenazaron con dividir a los presentes en sesiones paralelas.

en esos años las diferencias (de lenguaje, de políticas) entre ambos directores se leen en otras fuentes, como las ya mencionadas, pero ninguna de ellas da cuenta del énfasis en el enfrentamiento que se lee en las frases de esta carta de Glauber a Guevara. Al cortarlas en la versión de *Cine cubano* (1971), aquello que en la aparentemente «original» (aunque publicada posteriormente: la reproducida en el libro de Ivana Bentes en 1997) es abierto conflicto, en esta versión de *Cine cubano* aparece solo como algo menor, sin tanta importancia, y que tampoco se comprende bien, ya que no puede vincularse de modo directo a los párrafos omitidos. Es decir, el contundente enojo, la polémica manifiesta (que sí se lee en otros párrafos no eliminados), recubre un carácter más general o asociado a la izquierda brasileña, y ya no al fundador del grupo Cine Liberación argentino. Tampoco deberíamos descartar la posibilidad de que haya sido el mismo Glauber –u otra persona, con su autorización– quien modificara la primera versión de la carta porque decidiese, por iniciativa propia o por sugerencia de otros, matizar las críticas. Pero también en este caso se trataría de modificaciones que merecerían una lectura historiográfica más detenida²¹.

Como dijimos, la carta de Glauber Rocha viene a complicar la cuestión del trabajo con las fuentes, porque ya no se trata de modificaciones posteriores (por ejemplo, desde los periodos de transición política en Sudamérica) que muchas veces matizan la radicalidad de enfrentamientos de los años sesenta y setenta, como ocurría en el primer caso. Aquí se trata de modificaciones en el mismo momento de escritura/difusión de la carta, y que por lo mismo nos obligan a indagar con mayor profundidad para avanzar en su interpretación.

21 Al respecto, es importante considerar que en la versión de *Cine cubano* se agregan otras frases intercaladas que no están en la versión de *Cartas ao Mundo*, como si hubiesen sido sumadas en una revisión contemporánea de la escritura. Es decir, faltan las críticas más duras a Solanas (entre otras cosas), pero en cambio hay otros párrafos que no están en la que hasta ahora suponemos como carta «original»: la versión de *Cartas ao Mundo*. Por ejemplo, las nueve notas al final del texto publicado en la revista *Cine cubano*, que parecen aclaraciones del propio Glauber. O el final, a modo de manifiesto: «Abajo la dictadura imperialista. A la izquierda todo, a la derecha nada». O la frase sobre el lenguaje del cine latinoamericano: «Debe ser épico, didáctico, materialista y mágico», que remite a otro manifiesto contemporáneo.

Si bien la carta aparentemente original, pero publicada completa en 2007, no deja dudas sobre el sentimiento de Rocha respecto de la intervención de Solanas en Viña del Mar 1969, el hecho de que esas líneas no se hubiesen publicado en la edición de *Cine cubano* de 1971 indica que no tuvieron publicidad, que no fueron parte de la escena pública y del debate del cine político latinoamericano en esa coyuntura. Por lo menos no en la misma dimensión que hubiesen tenido de haber sido publicadas.

Consideraciones finales

Los casos presentados en estas páginas son solo dos de un conjunto mayor que encontré en mis estudios sobre el cine político de Argentina y de América Latina de las décadas de 1960 y 1970. Aunque aquí no puedo extenderme sobre los otros casos, solo a modo de ejemplo menciono dos textos (devenidos manifiestos) muy conocidos, que fueron alterados en sus reediciones: «Cine y Subdesarrollo», escrito por Fernando Birri hacia 1966, y las palabras de Santiago Álvarez durante la inauguración de los debates del Festival de Cine Joven en la Cinemateca de Cuba, con motivo del XI Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes (julio 1978). El primero tuvo una pequeña pero significativa modificación cuando lo incluyeron en el libro *Por un nuevo, nuevo cine latinoamericano, 1956-1991* (1996, a cargo del propio Birri). En el segundo caso, la intervención de Álvarez fue publicada originalmente como parte del documento «El periodismo cinematográfico», que suele fecharse en 1978 (*Cine cubano*, 94); y las críticas político-cinematográficas que contenía fueron modificadas en la reedición (parcial) en la misma revista (*Cine cubano*, 140).

Lo mismo puede observarse respecto de algunas películas originarias de las décadas de 1960 y 1970, que tuvieron más de una versión en esos mismos años, o fueron modificadas en ediciones posteriores en video o DVD. Un caso ya muy conocido —citado aquí y que trabajé en otros ensayos— fue el de *La hora de los hornos* (Solanas y Getino, 1968); pero también hubo otros. El interés por identificar con la mayor precisión posible esas modificaciones en los filmes se vincula a la necesidad de

conocer qué fue lo que vieron los espectadores en diversos momentos y lugares. Porque, en su defecto y como suele ocurrir en estos casos, se hacen afirmaciones sobre el impacto que tiene o tuvo un filme en el espectador a partir de la versión en circulación en el momento en que se escribe su historia, pero sin necesariamente conocer la versión que efectivamente el espectador vio en su momento.

En la presentación original de estas reflexiones durante el V Encuentro de Investigación sobre cine chileno y latinoamericano, en abril de 2015, me referí también a esos otros casos. No me propongo discutir si las modificaciones de los documentos originales fueron justificadas, legítimas o pertinentes; creo que sería una larga discusión con particularidades en cada caso. Simplemente me interesa, en principio, llamar la atención sobre la existencia de esas alteraciones. En la mayor parte de los casos que encontré, se trata de cambios de contenidos en las fuentes originales de los años sesenta y setenta (documentos, textos, filmes, etc.) que se observan en sus reediciones posteriores. Esas modificaciones tuvieron mayor o menor impacto, según los casos, en la alteración del documento en cuestión, pero siempre implicaron cambios que, aunque a veces pequeños, me parece importante considerar, por tratarse de modificaciones (omisiones, alteraciones) de contenidos políticos o de expresiones que daban cuenta de cierto espíritu de época o *zeitgeist*. También las razones de los cambios u omisiones difieren en cada caso, y siempre están abiertas a interpretaciones respecto de la alteración del «significado original» (hasta donde pudiese precisarse, por supuesto), y también de las razones que subyacen a esas modificaciones. A veces esas razones se asocian a cambios en las narrativas dominantes de la época (como propuse respecto del primer caso analizado); otras, a cambios en los significados y valores asociados a determinadas palabras, imágenes o expresiones. Otras veces remiten a cuestiones más personales, asociadas a modificaciones en los vínculos políticos o personales de los autores, a los énfasis en la intervención pública que despliegan en cada momento (el del documento original y el de su posterior reedición); y seguramente también se asocian a otras razones, o a más de una de ellas.

Aunque algunas de estas alteraciones de documentos pueden parecer simplemente anecdóticas, en mi opinión resultan de interés y a veces incluso son clave, sobre todo cuando se combinan con otras fuentes (orales o escritas) para la interpretación de ese momento histórico del cine político de América Latina. Es decir, y por ejemplo, el hecho de que la carta de Glauber Rocha fuese alterada en la misma coyuntura en que fue escrita para su publicación en *Cine cubano* (1971), así como nuestro acceso al contenido original, puede darnos pistas de una tensión en las relaciones de los cineastas políticos latinoamericanos; tensión que hasta hace poco no había sido recuperada en la bibliografía específica y que, combinada con otras fuentes, puede colaborar a reescrituras parciales de ese período de la historia del Nuevo Cine Latinoamericano²².

Los dos casos analizados en este artículo me interesan en particular porque son más complejos que otros, en la medida en que no se trata simplemente de la alteración de un documento «original» en un período posterior, como suele ocurrir en la mayoría de los casos. Aquí tenemos un registro oral luego transcrito para convertirse en «documento» (las palabras de Gleyzer en Pesaro), y una carta luego publicada en la revista *Cine cubano* (la de Glauber), que fueron objeto no solo de alteraciones posteriores, sino también de modificaciones en el mismo proceso que va de la expresión oral o la escritura original a su publicación, como vimos en el primer caso y conjeturamos en el segundo. Además, si bien desde su mismo origen de algún modo ambos son «documentos públicos» —en la medida en que tienen el objetivo de difusión pública como expresión de ideas, polémica o toma de posición—, al mismo tiempo su registro original (oral en el caso de las palabras de Gleyzer; epistolar en el caso de Rocha) mantiene algo más de espontaneidad y de dialoguismo que una declaración

22 Es lo que intenté hacer respecto de las tensiones y polémicas que atravesaron las apuestas de los cineastas políticos latinoamericanos en las décadas de 1960 y 1970, desde ese Festival de Viña del Mar de 1969, referido en la carta de Glauber, hasta el mayor encuentro del cine político mundial realizado en Montreal, en junio de 1974, donde se dio un paso decisivo para la creación del Comité de Cineastas de América Latina (finalmente creado en septiembre de ese año en Caracas). Véase Mestman, 2001 y 2014.

o manifiesto público, cuya escritura suele ser más revisada. En este sentido hablamos de fuentes abiertas a la emergencia de contenidos, significados y valores (asociadas a *estructuras de sentimiento*, en el sentido de Raymond Williams) que aún no se terminan de amoldar a las rigideces del discurso, comprendido este último como expresión de una ideología específica. Un tipo de registro que puede facilitar la emergencia de anécdotas, información sobre actividades clandestinas, tensiones personales, sentimientos encontrados que son más difíciles de hallar en manifiestos, declaraciones y otros textos que fijan posiciones públicas que muchas veces alcanzan una formalización «más cercana» a los discursos epocales, aunque por supuesto esta última distinción debería considerarse solo de modo tendencial, y requiere de una comprobación empírica, en cada caso, que asimismo contemple las respectivas estrategias argumentativas.

De algún modo, estas páginas intentan simplemente proponer una mayor atención en nuestro siempre imprescindible trabajo con las fuentes, y abrir un debate al respecto.

Bibliografía

- BENTES, IVANA (comp.) (1997). *Cartas ao mundo*. São Paulo: Compahia das Letras.
- BIRRI, FERNANDO (comp.) (1996). *Por un nuevo, nuevo cine latinoamericano, 1956-1991*. Madrid: Cátedra-Filmoteca Española.
- CAMPO, JAVIER (2017). *Revolución y Democracia. El cine documental argentino del exilio 1976-1984*. Buenos Aires: Cicus.
- CRENZEL, EMILIO (2008). *La historia política del Nunca Más. La memoria de las desapariciones en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- FLORES, LUIS ERNESTO (ed.) (2002). *Un sueño compartido. Alfredo Guevara-Glauber Rocha*. Madrid: Iberautor y Festival del Nuevo Cine Latinoamericano.
- MARKARIAN, VANIA (2004). «De la lógica revolucionaria a las razones humanitarias: Los exiliados uruguayos y las redes transnacionales de derechos humanos». *Cuadernos del CLAEH*, 89: 85-108.
- MESTMAN, MARIANO (2014). *Estados Generales del Tercer Cine. Los documentos de Montreal*. Buenos Aires: Rehime-Prometeo.
- _____. (2013). «Las masas en la era del testimonio. Notas sobre el cine del 68 en América Latina», en Mariano Mestman y Mirta Varela, *Masas, pueblo y multitud en cine y televisión*. Buenos Aires: Eudeba. 179-215.

- _____. (2001). «Postales del cine militante argentino en el mundo». *Revista Kilómetro 111, Ensayos sobre cine*, 2: 7-30.
- OBERTI, ALEJANDRA y ROBERTO PITTALUGA (2012). *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*. Santa Fe: María Muratore ediciones.
- PEÑA, FERNANDO M. y CARLOS VALLINA (2000). *El cine quema. Raymundo Gleyzer*. Buenos Aires: Ediciones De la Flor.
- SABAT, CYNTHIA y JUANA SAPIRE (2015). *Compañero Raymundo*. Buenos Aires: INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales).
- SEN, MRINAL (1977). *Views on Cinema*. Calcuta: Editorial Ishan.
- VILLARROEL, MÓNICA (2015). «Hacia una relectura del Tercer Cine y el desafío de nuevas fuentes para su investigación». *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*. Octubre, 5: 77-102.
- VV.AA. (1985). *Raymundo Gleyzer*. Montevideo: Cinemateca Uruguaya.

Temporalidades en conflicto. Heterocronías políticas en el Nuevo Cine Latinoamericano

IVÁN PINTO¹

UNIVERSIDAD DE CHILE

Resumen

A partir de la citada idea de un «pueblo que falta», del filósofo Gilles Deleuze, este texto ensaya una lectura del cine político de fines de la década del sesenta desde sus estrategias estéticas disruptivas con la temporalidad. La búsqueda de una «heterocronía política» en el cine se combina con los conceptos de multiplicidad, anacronismo y contingencia presentes en los filmes *Terra em transe* (1967), *Memorias del subdesarrollo* (1968) y *Realismo socialista* (1973).

Palabras clave: temporalidad, política, cine latinoamericano

*En el siglo XX la izquierda cultural deviene cinematográfica:
reescribir la historia del arte a partir del cine fue su principal cometido.*

SILVIA SCHWÄRZBOCK

Es célebre el análisis de la obra de Glauber Rocha que realiza el filósofo Gilles Deleuze en el segundo tomo de sus *Estudios sobre cine* (1985), en torno a inventar un «pueblo que falta» y el postulado que se encuentra en este cine, «el más grande cine de agitación hecho nunca» (1986, 289), un cine que busca «poner en trance, poner en

1 Crítico de cine, investigador y docente. Licenciado en Estética de la Universidad Católica y Licenciado en Cine y televisión por la Universidad ARCIS. Candidato a doctor en Estudios Latinoamericanos en la Universidad de Chile. Coeditor de la antología sobre el cine de Raúl Ruiz *Fantasmas, simulacros y artificios* (2010); de *La zona Marker* (2013) en torno a la obra de Chris Marker, y de *Suban el volumen. 13 ensayos sobre cine y rock* (2016).

crisis» (290), destruyendo el mito del pueblo «desde dentro» (291-292). En un comentario posterior, Gonzalo Aguilar (2015) analiza las distribuciones «cognitivas» tras la totalización conceptual de un «cine del Tercer Mundo» que están implícitas en el planteamiento de Deleuze, y propone contraponer esta idea a la propia máxima de Rocha en su *Eztetyka del sueño* (1971) —«el pueblo es el mito de la burguesía»— y el esfuerzo frustrado de Rocha por crear un «Estado virtual» que hiciera estallar al pueblo en el seno del cine mismo, haciéndose cargo de sus condiciones de producción². «Hacer estallar al pueblo en el seno del cine mismo». ¿Qué quiere decir esto?

Como sabemos, desde el postulado de Benjamin (1937) sobre la relación entre arte y política en el marco de la «reproductibilidad técnica», en el cine se juega no solo la posibilidad de la intervención social desde su poder de exhibición, sino también el nuevo derecho político de la masa a ser autorepresentada; un verdadero estallido temporal que Déotte ha propuesto pensar como «una agregación infinita de particularidades anónimas», una «demultiplicación política espaciamentos, génesis de totalidad abierta», y «singularidades auto exponiéndose» (2014, 267-274), un pueblo que no solo espera lugar como comunidad invisible, sino que violenta y hace estallar en su aparición las «semánticas de la comunidad», las «ópticas de

2 Las referencias a este pueblo en Deleuze varían en tonos, pero siempre en perspectiva de una renovación del cine político. Al interior del cine del Tercer Mundo: «No el mito de un pueblo pasado sino la fabulación de un pueblo que vendrá» (295). «Si el pueblo falta, si ya no hay conciencia, evolución, revolución, lo que se torna imposible es el propio esquema de inversión. Ya no habrá conquista del poder por un proletariado o por un pueblo unido o unificado» (290). «Lo que acabó con las esperanzas de la toma de conciencia fue justamente la toma de conciencia de que no había pueblo, sino siempre varios pueblos, una infinidad de pueblos, que quedaban por unir o bien que no había que unir, para que el problema cambiara. Ello hace que el cine del Tercer Mundo sea un cine de minorías, porque el pueblo no existe más que en estado de minoría, y por eso falta» (290). Para el autor, la discusión se encuentra en el lugar donde una idea de lo político y lo cinematográfico se abandona (la crisis de la imagen acción, la relación masa/unidad) y otra adquiere forma (la imagen tiempo como post-historia, el canon deleuziano de lo político), llevando esta pregunta a la especificidad del tiempo acontecimental de lo político, ahí donde lo deja el filósofo francés. Aguilar (2015), por su parte, retoma la discusión en su último libro, reafirmando la dimensión fracturante de la unidad/líder/masa/pueblo, y subdivide al interior del cine del sesenta dos recorridos: uno militante y adscrito a cierto funcionalismo, y otro en la fractura y la dispersión.

la dominación» (Ossa 2013, 39). El cine es el aparato político del siglo, en su posibilidad de hacer estallar la temporalidad, la «entre» exposición de singularidades³.

El cine político latinoamericano, propuesto como una crítica a las formas lineales del tiempo del progreso, buscó radicalizar aquella operación que le era asignada en tanto arte de la modernidad: «hacer legible el tiempo», según Mary Ann Doanne (2002, 67). Pero su operación se vincula por completo a una heterocronía, entendida esta como una superposición, coexistencia y aceleración de diferentes tiempos a través del montaje.

La cuestión de la heterocronía de la imagen está ampliamente discutida en Didi-Huberman (2005), Moxey (2013) y Koselleck (2004), quienes la conciben como una categoría que: 1) cuestiona el orden cronológico de la Historia del Arte, dependiente de una Historia Eurocéntrica unitaria, y 2) sostiene a la imagen en una relación conflictiva con el tiempo lineal, a partir de la aparición de los sobresaltos, anacronismos y lapsus temporales.

Se suma a ello una discusión en el marco de la filosofía política contemporánea, en torno a la relación entre «tiempo» y «política», particularmente en Osborne (2011), Negri (2004), Morfino (2007) y recientemente en Rancière (2012, 2014, 2018), articulando la pregunta por la temporalidad específica del acontecimiento político como «corte», «tiempo-ahora» y «temporalidad múltiple». Así, se propone lo que Osborne llamaría unas «políticas del tiempo» (2011).

Esta necesidad de pensar de forma conjunta el «tiempo de la imagen» y «el tiempo de la política» toma lugar en el enunciado de una «heterocronía política» del cine latinoamericano, motivando aquí

3 Esto querrá decir: pensar aquello que quedaría fuera de la historicidad del aparato cinematográfico, como recuerda Déotte; su modo de reinscribir el tiempo en la historia y —en el caso específico del cine latinoamericano— la necesidad de realizar una crítica política a las formas de la historia, al menos tal como ha sido su rostro hasta ese momento. Si, de acuerdo a Didi-Huberman (2008), en una imagen estamos «ante el tiempo», podríamos decir que su posibilidad política se juega en la reinscripción, en la reescritura del tiempo político en la imagen: una dinámica que pasa por las relaciones entre montaje, desmontaje y remontaje. En el caso del cine, se tratará menos de establecer una continuidad orgánica con historia tradicional del arte que de su abolición y la posibilidad de fundamentarla desde una praxis política.

un doble agenciamiento: el de la imagen y el de la política. Por esta vía se busca instalar una comprensión del cine como una «agencia» que, a través de un montaje productivo, habilita un tiempo complejo para la experiencia; un tiempo denso y textil.

Policronía, contingencia, relacionalidad

Desde aquí, se asume que es necesario pensar lo político en el cine más allá del anacronismo como tiempo de excepción, como lo busca plantear parte de la bibliografía dominante. Si el tiempo existe a partir de una operación discontinua, anómala, imposible de reabsorber en el tiempo lineal de la historia, ¿no se reduce el anacronismo más bien a una operación de exposición de temporalidades? ¿Es posible asumir una crítica al «presentismo» histórico implícito en la filosofía progresiva de la historia sin que este sea formulado únicamente como un desencaje anacrónico? ¿Qué ocurre con lo *heterocrónico*, comprendido como interacción, crítica, armazón y puesta en relación entre las partes? ¿Qué ocurre, en definitiva, con un concepto *coyuntural* del tiempo político que opera abiertamente en la *contingencia* y la *relacionalidad*, y no solo en el quiebre mesiánico?

El «pueblo faltante» del cine político de la década del sesenta no constituye únicamente una imagen lejana que espera ser visibilizada o expuesta, sino que es el escenario coyuntural en el cual el cine pone en marcha un pensamiento estratégico, contingente y policrónico⁴, puesto a trabajar en el montaje. Se trata, pues, de una temporalidad que busca «ampliarse» en perspectiva de una totalidad social, como entrecruzamiento diferencial de tiempos. Esta es la vía por la cual el cine político buscará en el montaje la operación fundamental de indagación y comprensión analítica de su coyuntura.

Sobre este eje, a continuación revisaremos brevemente tres propuestas para leer parte del cine político de la década del sesenta.

4 «El tejido de temporalidad plural que constituye el ser de la multitud hace ineficaz cualquier acción política pensada como una acción transitiva que no tenga en cuenta esta complejidad. En este sentido, para estar a la altura de la temporalidad plural, la acción no puede ser instrumental, sino estratégica, acción compleja y articulada en la complejidad de la coyuntura» (Morfino 2007, 6-30).

Repasemos: el filme es realizado por Rocha y sitúa un quiebre en su relación con el Partido Comunista y parte de la izquierda oficial. Se trata de un filme censurado por la dictadura de estos años. Es también un proyecto ambicioso, en el que Rocha busca establecer una «épica didáctica» (Rocha 2011) sobre las fuerzas sociales, económicas y políticas en la formación de los Estados Nacionales; alegoría que construye en un espacio ficcional llamado «El Dorado». En este país se ha vivido durante siglos en condiciones de desigualdad social y ha sido históricamente gobernado por la elite aristocrática, entre resabios de republicanismos democráticos mal llevados, golpes de Estado diversos y caudillismos de la más diversa índole. En este país hay fuerzas políticas y actores sociales encarnados en figuras específicas: Paulo, el protagonista, es un intelectual que pasa del servilismo a la organicidad, y luego a su fase crítico-comprometida. Sara representa una militante de izquierda que busca promover la transformación social desde el diario *Aurora libre*. Vieira es un político de posición moderada que representa el tránsito al desarrollismo. Porfirio Díaz es un político oligárquico e imperialista. Junto a ellos, tenemos personajes secundarios y actores específicos en el juego social: la Iglesia (representada por un cura jesuita); los empresarios (sector encarnado por Fuentes); el pueblo propiamente tal, subdividido en clases sindicalizadas y campesinos, y hombres sin tierra que han llegado a la ciudad; y finalmente los militares, las organizaciones de partido y la televisión. Como vemos, se sintetizan y representan las fuerzas sociales en el paso del Estado Oligárquico al Estado Desarrollista que avanza al socialismo. Es en el auge y la crisis de este último donde Rocha sitúa históricamente la trama argumental. Como análisis de las partes, Rocha es claro en representar una estructura política «etapista» de un proceso histórico, pero es en el montaje y en la puesta en escena vinculada a su física donde este etapismo apunta a una autocrítica, a un fracaso que termina en la llegada del golpe militar y el suicidio de Paulo. Una escena crucial en la impugnación de la representación del «pueblo» refiere al momento de la traición de la política oficial

al «sin tierra» que habla durante la manifestación, reprimiéndolo y asesinándolo. La filmación de la escena apunta abiertamente una actuación para la cámara; una especie de interpelación teatral que rompe muy «adrede» la llamada cuarta pared y donde se observa un «anti-clímax». Esta escena es análoga a la estructura «in media res» abismal del filme completo, haciendo «pasar» performativamente las ideas a su puesta en escena, con el apoyo de la cámara nerviosa, estilo directo, y la fisicidad expresiva de los actores. El relato fragmentado apunta a representar el proceso en las capas temporales aglutinadas en el tiempo de la alegoría, pero también en las coyunturas precisas en las que Paulo mismo se sitúa en cada caso. Es una película que «visualiza» los elementos regresivos y utópicos en fuerzas sociales y coyunturas, configurando un análisis cinematográfico de las «aporías» políticas de la década y fracturando la estabilidad relacional entre las partes, todas ellas imágenes-síntesis, cuadros vivos que sintetizan capas temporales en tensión; capas que chocan entre ellas por vía de un montaje desaforado.

Memorias del subdesarrollo: montar la coyuntura

Un año después, en Cuba y en un contexto completamente diferente, Tomás Gutiérrez Alea realiza *Memorias del subdesarrollo*, basada en la novela homónima de Edmundo Desnoes. El filme, al igual que *Terra em transe*, tiene por protagonista a Sergio, un intelectual que forma parte de la clase alta cubana, quien decide no exiliarse –como hizo su esposa– y darse un tiempo para escribir. Comienza como un documental sobre los que se fueron entre los años siguientes a la revolución, combinando materiales de archivo noticioso con comentarios contingentes, lo que se mantendrá durante toda la película. Pero es en la identificación entre el montaje y el plano de la «conciencia» de su protagonista donde el filme incorpora «actitud recuperadora al tiempo que se ocupa de plantear la experiencia del sujeto en su tiempo presente» (Santana s/f, 185-186). Es una ficción que se ambienta cinco años antes, durante el inicio de la revolución, estableciendo un montaje permanente de recuerdo, observación y

comentario en *off*, con lo que se abre a una constante interrelación de capas: tiempo histórico presente, tiempo subjetivo, pasado reciente y pasado histórico de Cuba. La reflexión de Sergio por vía del montaje pone en relación estos tiempos, desde la pregunta por la función intelectual dentro de un proceso revolucionario⁵. Se repasan hitos desde Playa Girón a la guerra de Independencia en el siglo colonial; así, las «memorias del subdesarrollo» son parte de una memoria activa que sopesa el drama histórico desde una perspectiva contingente y coyuntural, como escribe Astrid Santana: «El subdesarrollo histórico que observamos a través de la mirada de Sergio cuenta con un pasado que es recuperado por estos insertos o digresiones ensayísticas/documentales dentro de la narración» (2010: 190). Los injertos documentales son «piezas probatorias de un proceso histórico» (Benjamin 2015: 40), que hablan de la violencia, la desnutrición y las contradicciones al interior del propio proceso; el «subdesarrollo» es una capa compleja de tiempos sobredeterminada por el conflicto colonial. Desde ahí, la pregunta por la posición pasiva del observador/narrador, como en Rocha, es una interpelación política al espectador en el marco del proceso revolucionario, un proceso que exige «las más altas tensiones, la más profunda disposición práctica» (Santana s/f, 98).

Realismo socialista: contingencia y relacionalidad

Mi tercer aterrizaje analiza una película inacabada, como es *Realismo socialista* (1973), de Raúl Ruiz. Esta puede considerarse un punto de llegada a las reflexiones del cineasta durante su «período político» vinculado a la UP. Con ello se trataba de pensar un cine de indagación en el marco del proceso en curso, iluminando sus zonas oscuras o contradictorias. El trabajo de Ruiz profundiza el cine de indagación creativa sobre la realidad social. Se trata de cierto descubrimiento de las capas antropológicas y psicológicas del mundo chileno, que busca

5 La película asume una «posición» dentro del campo de discusión revolucionario en lo referido al rol que en ella tuvieron la vanguardia, el arte y la poesía, en oposición a los dogmatismos militantes que cruzan esta época.

rescatar una «cultura de la resistencia»⁶. *Realismo socialista*, en este sentido, es una película que busca filmar, en el proceso en curso, el *habla política*, un habla digresiva, ruidosa y polifónica, vinculada a espacios de asamblea, comités políticos; así también, a subgrupos de interés, pequeños complots políticos, desvíos ideológicos, pequeñas fracturas. Contra toda idea de «propaganda» o «ilustración» política, la pregunta de Ruiz en esta película apunta al «desvío» de la idea en una praxis compleja, que desdibuja la teoría, aunque ella sirva como un diagrama o dibujo inicial que es luego parodiado o subvertido por la misma práctica cinematográfica, desmitificando todo idealismo.⁷

El trabajo temporal en *Realismo socialista* está vinculado al «tiempo del directo» y la proliferación de discursividades en un proceso contingente, abriendo fases al interior de un proyecto político desbordado, agudizado en las contradicciones, pero así también en la multiplicación productiva de ellas; una proliferación de coyunturas en la que cada una amerita un foco de atención preciso. Cada una de ellas es concebida, si se quiere, como un «test», contraprueba de una administración política cuya fuerza deseante el cine debe doblegar desde una comprobación fáctica de sus posibilidades. Visto así, la escena «multitudinaria» del tiempo político ruiziano se vincula no al «espejo» (Realismo socialista), sino al efecto de extrañamiento

6 En una entrevista, Ruiz indicó: «El cine por naturaleza es indagatorio. A propósito del discutido asunto de la redención de la realidad, Benjamin plantea que una fotografía es a la realidad lo mismo que el inconsciente a la vida consciente. De esta manera el cine nos hace evidente una serie de mecanismos del comportamiento que, generalmente por la actividad que uno desarrolla, se anulan o se olvidan. A mí me entusiasma la posibilidad de que el cine se torne un arte compilador de artes, es decir, que se anule como cine mismo, como arte y se convierta en un compilador de artes, es decir, del arte de subir escaleras, de sentarse, de mirar por las ventanas, de registrar una serie de gestos que por estar desajustados a una serie de reglas, son un arte en sí mismo» (en Cuneo 2013, 37).

7 La película abarca dos polos; Ruiz la define así: por un lado «Un pequeño-burgués atraído por la dinámica de la revolución, de una revolución que lo va a buscar a su casa, y a la cual él, junto a su gente, se pliega. Por otro lado está el proletariado, una fuerza social que tiene su propia dinámica, dinámica que la pequeña burguesía trata de frenar. Dentro de esa doble dinámica, dos personas se desvían y traicionan. El proletario se va a la extrema derecha y después a la extrema izquierda y su desviación es mucho más significativa que la del pequeño-burgués. La desviación del pequeño-burgués es estructural: lo normal es que se desvíe» (297).

proyectivo de la masa política para una autocomprensión social, una autoexposición donde actor/no actor producen una simbiosis de exploración y experimentación.

Experimentación política

Temporalidades en crisis (*Terra em transe*); montajes de coyuntura (*Memorias del subdesarrollo*); contingencia relacional (*Realismo socialista*): los caminos *heterocrónicos* del cine político latinoamericano no son unívocos. Aquí podríamos elaborar una larga lista de nombres: Santiago Álvarez y los remontajes fotográficos de la Historia; Luis Ospina y el tiempo diferencial en regímenes ópticos de verdad; Nicolás Guillén Landrián y la aceleración temporal de un montaje experimental a contramano histórica, son solo algunos ejemplos de un periodo prolífico que recorre un cine dentro de las décadas del sesenta y el setenta.

Es en ese marco, que se busca situar al interior de una época específica la pregunta por sus formas temporales, atendiendo a la expectativa social y política de una transformación radical de las condiciones materiales y sociales de existencia. Se tratará de visualizar este «ojo de época» al interior de la problemática experiencia, política y modernidad, articulado en una relación productiva con su contexto social. En otras palabras, una imagen-agencia que devuelve, interroga y performa algo que no estaba «dado», articulando así un régimen «estético-político» compuesto por la densidad textual y material.

Estos ejemplos buscan sentar las bases de una indagación en curso, que apunta a un remontaje cinematográfico de los tiempos políticos; un anacronismo de la coyuntura, donde se postula un «primado de la relación» en el cual el cine es parte activa y fundamental de una izquierda cultural «devenida cine» (Schwarzböck 2017). Un montaje de la exploración y la experimentación política ejercida como crítica y creación, en el escenario de una transformación crítica de las formas temporales de la Historia.

Bibliografía

- AGUILAR, GONZALO (2015). *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- CUNEO, BRUNO (2013). *Ruiz: entrevistas escogidas, filmografía comentada*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- DELEUZE, GILLES (1986). *La imagen-tiempo; Estudios sobre cine*. Vol. 2. Barcelona: Paidós.
- DÉOTTE, JEAN-LOUIS (2013). *La época de los aparatos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES (2005). *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismos de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- KOSSELLECK, REINHARDT (2004). *Futures Past. On the Semantics of Historical Time*. Nueva York: Columbia University Press.
- MORFINO, VITTORIO (2007). «La temporalidad plural de la multitud». *Youkali. Revista crítica de las artes y el pensamiento*, 4: 5-30.
- MOXEY, KEITH (2013). *Visual time: The image in history*. Durnham-Londres: Duke University Press.
- NEGRI, ANTONIO (2004). *Time for revolution*. Londres: A&C Black.
- OSBORNE, PETER (2011). *The politics of time: modernity and avant-garde*. Londres: Verso Trade.
- OSSA, CARLOS (2013). *El ojo mecánico: cine político y comunidad en América Latina*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.
- RANCIÈRE, JACQUES (2018). *Tiempos modernos. Ensayos sobre la temporalidad en el arte y la política*. Cantabria: Shangrila.
- _____. (2014). «¿Ha pasado el tiempo de la emancipación?» *Calle 14, Revista de investigación en el campo del arte*, 9(13): 14-27.
- _____. (2012). *El tiempo de la igualdad: diálogos sobre política y estética*. Barcelona: Herder Editorial.
- ROCHA, GLAUBER (2011). *La revolución es una eztetyka: por un cine tropicalista*. Buenos Aires: Caja Negra.
- SANTANA FERNÁNDEZ DE CASTRO, ASTRID (2010) *Literatura y cine: Lecturas cruzadas sobre las memorias del subdesarrollo*. Santiago de Compostela: Biblioteca Alejo Carpentier.
- _____. (s/f). «Para memorizar el desarrollo. Encuentros de Coyula con Gutiérrez-Alea». *Revista Cine cubano*. En <<https://es.scribd.com/document/157271289/Para-Memorizar-El-Desarrollo-Encuentros-de-Coyula-Con-Gutierrez-Alea-Astrid-Santana-Cine-Cubano-185-186>> [Consulta: 15/06/2019]

Chris Marker y SLON en *La batalla de Chile*

CAROLINA AMARAL DE AGUIAR¹

UNIVERSIDAD ESTADUAL DE LONDRINA - BRASIL

Resumen

La batalla de Chile es una de las películas más comentadas del cine chileno. Sin embargo, la participación de Chris Marker y de SLON en este documental todavía es poco conocida. En este texto se abordan los lazos establecidos entre la productora francesa y Patricio Guzmán que, aunque sean anteriores al montaje de la trilogía, fueron fundamentales en el momento del exilio de su director para la realización de *La batalla de Chile*. Chris Marker no solo envió película virgen a Chile durante la Unidad Popular, sino que además los archivos revelan sus esfuerzos para que el documental fuese montado en Francia (tras la salida clandestina de las filmaciones desde Chile hacia Suecia, donde se inició la posproducción), los problemas para obtener cofinanciamiento y los cambios realizados en el plan original. Así, el análisis de correspondencias, contratos y planes de producción localizados en París contribuyen a una nueva mirada a este clásico del cine chileno.

Palabras clave: La batalla de Chile, Chris Marker, SLON

La batalla de Chile – Parte I – La insurrección de la burguesía (1975, 100 min, 16 mm, b/n), de Patricio Guzmán, es una de las películas más

1 Doctora en Historia Social por la Universidade de São Paulo, Brasil. Autora de *O cinema latino-americano de Chris Marker* (2015) y una de las organizadoras de *Cinema e História: circularidades, arquivos e experiência estética* (2016). La investigación a la que refiere este texto fue desarrollada en el marco del proyecto de doctorado «O Chile na obra de Chris Marker: um olhar para a Unidade Popular desde a França» (beca Fapesp, 2009-2013).

analizadas del cine chileno del exilio. La potencia de sus imágenes, filmadas en los años anteriores al golpe de Estado de 1973, llevó a que esa obra lograra premios en festivales internacionales² y tuviese un lugar de relieve en los textos sobre cine latinoamericano³. Sin embargo, en relación a sus aspectos extrafílmicos, la fase francesa de su producción es todavía poco conocida. La mayoría de los estudios utiliza como fuentes los testimonios de agentes que participaron del proyecto, como el que escribió Guzmán en *El cine contra el fascismo* (1977), que normalmente destacan la participación del ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficas) en la producción de película, pero omiten aquella de SLON (Service de Lancement des Œuvres Nouvelles). Fundada en 1968 por Chris Marker, esa productora militante inició su participación en la primera parte de la trilogía antes del viaje de su realizador a Cuba. Contratos, cartas y planes de trabajo encontrados en ISKRA (Image, Son, Kinescope et Réalisations Audiovisuelles) –institución creada en 1974 a partir de SLON– muestran que la ayuda de Marker y sus compañeros a ese documental no se restringió al ya conocido envío de película virgen a Chile durante la Unidad Popular.

La relación de Marker y Guzmán empezó en 1972, cuando el cineasta francés estuvo en Chile con Costa-Gavras, quien filmaba en el país *Estado de sitio* (1973). Según el director chileno (2013), Marker se presentó sorpresivamente en su casa con el pedido de autorización para difundir el filme de Guzmán *El primer año* (1972, 100 min, 35 mm, b/n), en Francia. La invitación derivó en un acuerdo entre la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica (EAC) y SLON, firmado en ese mismo año, que concedía a la productora francesa los derechos de distribución del documental en Europa Occidental y Oriental y en los países francófonos de África (SLON/Universidad

2 *La batalla de Chile* (considerando sus tres partes) obtuvo, en la época de su lanzamiento, premios en los festivales de Grenoble, Leipzig, Benalmádena y La Habana. Además, la primera parte de la película fue seleccionada para los festivales de Cannes (Quincena de los Realizadores), Berlín, Volgogrado, Moscú y Pesaro.

3 Entre los estudios sobre *La batalla de Chile* destacamos el de Jorge Ruffinelli (2013) y el de José Miguel Palacios (2013).

[...] 1972, s/p). El contrato autorizaba además algunos cambios que adaptasen la película al nuevo público. Marker montó la versión *La première année* (1973, 90 min, 35 mm, b/n), para la cual hizo un prólogo con fotos de Raymond Depardon y de las agencias Gamma y Snack International; realizó cortes de secuencias; creó nuevos textos para la voz *over*; e incluyó un epílogo con un comentario de Guzmán que actualizaba los acontecimientos de 1971 (lanzamiento chileno) a 1972 (lanzamiento francés)⁴.

Asimismo, la documentación de ISKRA revela que había un plan entre la EAC y SLON para hacer una adaptación francesa del segundo filme de Guzmán realizado durante la UP: *La respuesta de octubre* (1972, 55 min, 35 mm, b/n). Aunque no haya una copia de la película en París, ese archivo contiene la transcripción integral de los diálogos y del texto del narrador de la película, tanto en español como en francés, lo que demuestra que fue efectuado un primer trabajo para adaptarlo al público francófono. Una carta enviada después del golpe, el 16 de diciembre de 1973, por Guzmán al productor Federico Elton, en la cual el realizador protesta por el retraso en la conclusión de la adaptación francesa de ese documental, indica que es probable que la misma no haya sido finalizada (Guzmán 1973, s/p).

Los acuerdos firmados por la EAC y SLON antes del golpe llevaron a una participación activa de los franceses en el proyecto fílmico *El tercer año* (1973, no realizado), nombre que denominaba tanto a la futura película como al equipo chileno involucrado en su realización. El objetivo del grupo era acompañar de cerca y registrar audiovisualmente los acontecimientos del tercer año de la presidencia de Allende, siguiendo con la propuesta de editar un documental dedicado a cada año de la Unidad Popular en el poder. La documentación de ISKRA

4 Los archivos de ISKRA demuestran que la difusión de *El primer año* en Europa fue un «fiasco», según la define Inger Servolin, de ISKRA, a Sonia Jordan, de la EAC, en carta del 5 de abril de 1973. Servolin justifica la falta de público en los cines de París por la coincidencia de las elecciones en Francia y Chile en marzo de 1973. Según ella, las izquierdas francesas no habían hecho publicidad de la película por miedo a que los conflictos chilenos desmotivasen la estrategia de unión entre el PC y el PS franceses a principios de los setenta. Los archivos revelan, sin embargo, que tras el golpe el interés por ese filme creció entre las televisiones europeas (Servolin 1973a, s/p).

revela, por lo tanto, que el interés de SLON por lo que sería *La batalla de Chile* era anterior al golpe de Estado. En Francia, el título provisional del filme *El tercer año*, en su fase de rodaje, era *Le moment de vérité* (1973, proyecto no realizado), puesto que su principal tema serían las elecciones legislativas chilenas de marzo de 1973.

Ante los problemas con la Pontificia Universidad Católica, Guzmán recurrió a equipos prestados por la Productora América (PROA) y al auxilio venido de Francia. En esa época el bloqueo a las importaciones desde Estados Unidos hizo que el director chileno enviara una carta a Marker, el 14 de noviembre de 1972, solicitando película virgen para que su equipo pudiera filmar (Guzmán y Sempere 1977, 76-77). Los negativos en 16 mm y las cintas magnéticas fueron enviados desde Nueva York por Edmond Caprasse, en nombre de SLON, el 7 de febrero de 1973 (Caprasse 1973, s/p). Tras la muerte de Marker, en 2012, el chileno rememoró el episodio:

Los cinco miembros del equipo de *La batalla de Chile* no dábamos crédito al contemplar estas latas relucientes (que parecían espejos). Nunca habíamos visto latas nuevas ya que siempre habíamos empleado bobinas viejas con la fecha del material vencido. También era la primera vez que veíamos las cajas de cartón nuevas de las cintas magnéticas (Guzmán 2013, 18).

El envío de película era una respuesta a un pedido hecho por Marker el 17 de enero de 1973 a la productora August Films, en una carta en que describía a Guzmán como su corresponsal en Chile, definiendo así un rol de coproductora para SLON (Marker 1973, s/p). Como pago, ofrecía a los estadounidenses el 10% de las ganancias logradas con la comercialización de la futura película en Francia. Entre chilenos y franceses, la donación de esos materiales también se concretó gracias a un acuerdo según el cual habría una versión francófona de *El tercer año*. Por lo tanto, se puede decir que la colaboración de Marker no fue fruto solamente de su amistad con Guzmán, sino también de los vínculos institucionales y comerciales entre SLON y la EAC firmados desde la versión francesa de *El primer año*. A pesar de eso, cuando *La batalla de Chile* circuló en los festivales europeos, el realizador chileno concedió varias entrevistas en las que redujo

todo el intercambio con Francia a simples vínculos personales. Así lo demuestran las palabras que pronunció para la edición de *Le Monde* del 27 de junio de 1975:

Entonces, a principios de 1973, sentimos que la gran crisis política se acercaba y le escribimos a Chris diciéndole que teníamos un equipo, que nos gustaría hacer un filme que sería un vasto panorama de lo que pasaba en Chile, pero que no teníamos película virgen ni material, debido al bloqueo económico que había sido impuesto a la Unidad Popular. Chris me dijo, «muy bien, voy a ver lo que puedo hacer». Una carta muy corta y al cabo de tres meses me decía que me enviaba el material. Lo recibimos. Chris no puso condición alguna a su remesa. Nos dijo: «el material es de ustedes, filmen con él todo lo que puedan, todo lo que puedo hacer es enviárselos» (Marcorelles 1975, s/p. Traducción mía).

Según declaraciones de Guzmán, durante la dictadura Marker jugó un rol importante para las filmaciones en Chile, actuando como una especie de consultor a la distancia. En 1977, el chileno le dijo a Julianne Burton, en el marco de una entrevista concedida en Estados Unidos, que el cineasta francés le envió una serie de cartas donde hacía «preciosas sugerencias» (Burton 1977, 51). La comunicación epistolar entre ellos tenía una periodicidad quincenal y sería la contribución que justificó la inclusión de Marker, posteriormente, en los créditos de *La batalla de Chile*. La referencia al intercambio durante el rodaje aparece también en «Reflexiones previas a la filmación de *La batalla de Chile*», texto de febrero de 1973 (fecha que coincide con el inicio de las filmaciones), pero publicado solamente en 1978 en la revista *Cine cubano*. Según Guzmán, en las cartas Marker le había recomendado valorar, en el cine documental, la «acción misma»: «Esto es, que la cámara y el equipo de trabajo se sitúen en el epicentro de una acción y puedan filmarla (sin omisiones que el texto en OFF luego se encargue de excusar)» (Guzmán 1978, 44).

Después del golpe de Estado, ya liberado desde el Estadio Nacional, Patricio Guzmán se exilió primeramente en Francia, enseguida en España, y luego en Cuba. Lo mismo sucedió con otros miembros del equipo, como José Pino, Bernardo Menz y Federico Elton. Guzmán relata que en París fue recibido por Marker en el aeropuerto, y que el

francés empezó las labores para recaudar fondos para el montaje de la película (2013). Según su declaración, el realizador de SLON buscó que integrantes de la élite parisiense diesen su apoyo al proyecto, y además lo hospedó en casa de sus amigos. El testimonio reciente corrobora una declaración de 1977 concedida a Burton, en la que Guzmán especificó algunos de los intentos llevados a cabo por el cineasta francés: «Sí, le pedimos a Chris Marker financiación para el filme puesto que él había estado muy involucrado hasta entonces. Chris habló con Simone Signoret, con Yves Montand, con Frederic Rossif y otros» (Burton 1977, 59. Traducción mía)⁵.

Además de los intentos hechos por Marker, a través de su red de contactos personales, para viabilizar la producción del documental, SLON buscó establecer acuerdos con otras instituciones. Existen cartas enviadas por Inger Servolin a la televisión estatal sueca y a una emisora de Alemania Oriental en las que ofrecía los derechos de exhibición del futuro filme a cambio de recursos para el montaje⁶. En ellas, Servolin presenta como los responsables del proyecto a Guzmán y Elton, y afirma que los dos realizadores chilenos habían estado en la cárcel. La productora destaca la presencia de Marker al lado de los chilenos como una especie de aval que garantizaba el éxito de la iniciativa:

Quizás sea importante señalar también que Chris Marker participará del film, pero, es claro, respetando como siempre nuestro principio de tener films hechos desde el interior. Creemos que es importante que el film sea hecho por chilenos que traerán sus experiencias y sus conocimientos sobre su pueblo (Servolin 1973b, s/p. Traducción mía).

Como se puede percibir, la idea inicial era que la primera parte de la trilogía *La batalla de Chile* fuera realizada en Francia, bajo la producción de SLON. En los archivos hay distintas versiones de un

5 Las fuentes documentales añaden que Marker llegó a recibir mil francos por su rol en la producción de *La batalla de Chile*, como demuestra un recibo firmado por él (Marker 1977, s/p).

6 La venta de derechos para televisiones europeas era una de las maneras utilizadas por SLON para financiar sus películas.

plan de trabajo y también de los esquemas de producción (citados en la bibliografía final) que comprueban esa hipótesis. Sin embargo, es difícil saber cuáles fueron las etapas seguidas y cuáles no se concretaron. De manera general, el objetivo era reunir el material bruto en París, donde un primer montaje sería llevado a cabo. El ICAIC ya era señalado como un destino previsto, pero solamente una parte del trabajo sería realizado en ese instituto. La finalización debería ocurrir en Francia, donde se confeccionarían también las copias de difusión. Una parte de la edición, particularmente el sonido, podría realizarse en España, lugar de residencia de Guzmán.

Mónica Villarroel e Isabel Mardones revelan cómo las filmaciones utilizadas en *La batalla de Chile* salieron de Chile después del golpe, en un barco llamado «Río de Janeiro», rumbo a Suecia. De acuerdo con las autoras, el embajador Gustav Harald Edelstam y su funcionaria Lilian Indseth colaboraron con el salvamento de las latas del filme (2012). Una correspondencia enviada a la televisión sueca el 17 de diciembre de 1973 confirma esa versión, al asegurar que el material bruto registrado por el equipo de Guzmán llegaría al país escandinavo dentro de un mes (Servolin 1973b, s/p). En la carta de Guzmán a Federico Elton, enviada desde España a Francia en noviembre de 1973, el realizador indica que este último había sido designado para ir a Suecia a buscar las latas de material filmado (Guzmán 1973, s/p). El tono del documento es bastante impaciente, lo que demuestra que en ese momento ya había problemas para cumplir el plan de montar el documental en SLON. Además de pedir a Elton que recuperase las latas, el director de *La batalla de Chile* solicita a su compañero que descubra si realmente existía alguna posibilidad de que la televisión sueca fuera coproductora del filme. Guzmán escribe, con preocupación:

Como ya estamos en finales de mes, veo la cosa con cierto escepticismo. Tú tienes que marcharte a Suecia a primeros de Enero, tal como acordamos, a fin de que llegues allá a lo sumo el tres y te ambientes. Si al marcharte no ha aparecido todavía el productor, entonces tienes que dejar abovedado, encadenado, guardado, el material en su integridad, y volver a París para reiniciar gestiones (Guzmán 1973, s/d).

Una carta enviada por Sergio Trabucco el 9 de agosto de 1974 a Alfredo Guevara, el director del ICAIC, permite suponer que el material bruto que sería utilizado en *La batalla de Chile* no llegó a ser transportado a la capital francesa, y fue directamente de Suecia a Cuba. Trabucco informa que las filmaciones hechas en Chile durante la Unidad Popular, y que salieron del país con el embajador sueco tras el golpe, fueron llevadas a La Habana desde Suecia por Sergio Castilla y Samuel Carvajal (Guevara 2009, 300). Esa información revela, por lo tanto, que SLON no llegó a participar en el montaje del filme, sino que solamente empezó el proceso de posproducción.

La citada carta de Guzmán a Elton permite identificar algunos factores que hicieron que el ICAIC fuera, a final de cuentas, el espacio donde se montó *La batalla de Chile*. Es posible que los problemas de SLON para conseguir presupuesto de otras instituciones europeas hayan retrasado la producción del documental, lo que causó insatisfacción en su director. En la correspondencia ya citada, Guzmán se lamenta ante Elton por la lentitud del proceso y declara que la productora militante francesa estaba más preocupada de la difusión del filme que de su finalización. Tras el lanzamiento de las dos primeras partes de *La batalla de Chile*, en una de las pocas declaraciones donde Guzmán comenta la etapa francesa de la película, el cineasta chileno atribuyó haber desistido de montarla en Francia a esas dificultades, pero también a la conciencia de que el material bruto rendiría más de un documental:

[...]yo empecé a percibir que el film era enorme, que no era solamente uno, sino varios, y era necesario tener seguridad para montar el material bruto con calma. No podría ser sometido a una producción padrón programada –tres meses para el montaje, tres meses para la edición de sonido, etc.

Entonces, yo empecé a explicarle a Chris que nosotros realmente necesitábamos de una gran cantidad de plata, porque era necesario mantener a los miembros del grupo y sus familias, teníamos que contratar a nuevas personas para trabajar en el montaje del film y, sobre todo, el film debería ser hecho en un ritmo tranquilo. Otros filmes salieron ante la propuesta de la agitación y de la solidaridad, pero este filme tenía otro tratamiento, y debería ser hecho a su propio ritmo. Un año, dos años –a mí no me importaba, puesto que diez años después el filme todavía debería ser relevante. Chris comprendió el

raciocinio, pero estábamos imposibilitados de recoger fondos suficientes. El tiempo se estaba agotando, y seguíamos juntándonos con mucha gente, pero sin llegar a ninguna parte (Burton 1977, 59-60. Traducción mía).

A continuación, Guzmán narra que en París se había encontrado con Alfredo Guevara y con Saúl Yelin, responsable de las relaciones internacionales del instituto. En el testimonio más reciente informa que habría sido el propio Marker quien presentó a Guzmán y Yelin. El cineasta chileno añade que fue a Cuba para pasar seis meses y se quedó seis años (2013). Asimismo, se puede aventurar que las dificultades encontradas en Francia y la posibilidad de montar toda la trilogía en la isla hayan sido factores decisivos en la ruptura de la sociedad con SLON. Además de eso, está el hecho de que en La Habana Guzmán reunió a una parte del equipo original de *El tercer año* –como el propio Elton, José Pino y Marta Harnecker– y logró juntarse con Pedro Chaskel⁷. Villarroel y Mardones reproducen una carta de Chaskel a Heiner Ross, del 24 de diciembre de 1973, donde el montajista, desde su exilio en Buenos Aires, narra sus planes de participar en *La batalla de Chile*: «Por suerte, mientras tanto tengo un trabajo ofrecido por mi amigo y colega Patricio Guzmán, el cual naturalmente acepté y con el que estaré en París en febrero» (97). Esa correspondencia, como se percibe, fue enviada cuando la idea aún era producir el filme en Europa. Sin embargo, en la carta a Elton escrita en la misma época (diciembre de 1973), Guzmán se decía en «permanente contacto con Pedro» al mismo tiempo que ya evaluaba la posibilidad de llevar a cabo su proyecto en el país caribeño: «Si no cae productor, quiere decir simplemente que no cae, que tendremos que marcharnos a Cuba desde ya, porque nadie se interesa en París por darnos los cien mil francos. Y punto».

Las dificultades financieras del exilio están entre las motivaciones para que el realizador se decidiese por una larga estadía en Cuba. En la

7 En la entrevista concedida a Burton en 1977, Guzmán declara que Chaskel no había participado del proyecto *El tercer año* en Chile, pero que antes de dejar el país solicitó a su compañera en la época que invitase a Chaskel para ser el montajista de la película. Según Guzmán, jugar ese rol habría sido una de las motivaciones para que el amigo también dejara Chile tras el golpe (Burton 1977, 60).

carta enviada en diciembre de 1973 a Elton, Guzmán le comenta a su amigo los esfuerzos que realiza para sustentarse en España mientras no se aseguraba el financiamiento de la película: «Conclusión, estoy viviendo de los muebles que vendí en Santiago. Necesito que SLON me envíe 1500 francos más. No solamente para ‘descansar’, sino para vivir, porque no he tenido trabajo todavía» (1973). Ese documento muestra, por otra parte, que la productora francesa realizó un pago no por el monto que solicitaba el director chileno, sino por mil francos, los que serían insuficientes para que él y su familia se instalasen en Europa.

Como es posible percibir, el actual olvido de la participación de SLON en *La batalla de Chile* (*La insurrección de la burguesía*) es consecuencia de los conflictos entre sus realizadores y la productora francesa, que probablemente no logró movilizar los recursos necesarios para el documental. Sin embargo, en los afiches de difusión del filme y en los créditos iniciales del DVD, Chris Marker es indicado como el primero entre los colaboradores, seguido por el ICAIC. Durante la investigación que originó este artículo, fue localizado solamente un afiche de divulgación en Francia, que incluía ISKRA (ex-SLON) entre las empresas que colaboraron con el equipo de *El tercer año*. Pese a los conflictos, la permanencia del nombre de Marker puede haber contribuido al prestigio alcanzado por el filme en Europa.

Para concluir, se puede decir que SLON y Marker actuaron en la primera parte de *La batalla de Chile* como productores, y también como mediadores entre los actores involucrados en el proceso de producción, caso del equipo *El tercer año* y del ICAIC. La elaboración del filme envolvió al menos tres países –Chile, Francia y Cuba– además de cineastas e instituciones de esas naciones. Por lo tanto, el conocimiento de las distintas fases que resultaron en esa película permite comprenderla como un objeto de resistencia y de formación de una red de solidaridad articulada en distintos lugares después del golpe de Estado chileno. Una vez finalizada, su circulación, sin duda, contribuyó todavía más a que el documental denunciase la opresión en América Latina y movilizase apoyo mundial a la causa chilena, convirtiéndola en una causa internacional.

Bibliografía

- BURTON, JULIANNE (1977). «Politics and the documentary in people's Chile: an interview with Patricio Guzmán on 'The battle of Chile' ». *Socialist Revolution*, 35 (7): 36-68.
- CAPRASSE, EDMOND F. (1973). Carta a Patricio Guzmán. Nueva York, 7 de febrero. Archivo ISKRA.
- GUEVARA, ALFREDO (2009). *¿Y si fuera una huella?* La Habana; Madrid: Editorial Nuevo Cine Latinoamericano / Ediciones Autor S.R.L.
- GUZMÁN, PATRICIO (1973). Carta a Federico Elton. París, 16 de diciembre. Archivo ISKRA.
- _____. (2013). «Lo que debo a Chris Marker», en Ricardo Greene e Iván Pinto (eds.), *La zona Marker*. Santiago de Chile: Ediciones Fidocs. 15-20.
- _____. (1978). «Reflexiones previas a la filmación de La batalla de Chile». *Cine cubano*, 91/92: 37-48.
- GUZMÁN, PATRICIO y PEDRO SEMPERE (1977). *Chile: el cine contra el fascismo*. Valencia: F. Torres.
- ISKRA (1973-4a). Esquemas de producción. París. Archivo ISKRA.
- _____. (1973-4b). Plan de trabajo. París. Archivo ISKRA.
- MARCORELLES, LOUIS (1975). «L'angoisse nous saisissait devant ce que nous voyions», *Le Monde*, 27 de junio. Recuperado de: <https://www.lemonde.fr/archives/article/1975/06/27/l-angoisse-nous-saisissait-devant-ce-que-nous-voyions_2578449_1819218.html?xtmc=patricio_guzman&xtcr=11> [Consulta: 14/03/2019].
- MARKER, CHRIS (1977). «Je, soussigné, Chris Marker [...]». París: ISKRA. Archivo ISKRA.
- _____. (1973). Carta a Edmond Caprasse. París, 17 de enero. Archivo ISKRA.
- PALACIOS, JOSÉ MIGUEL (2013). «Montar lo invisible: Pedro Chaskel y *La batalla de Chile*», en Andrea Chignoli y Catalina Donoso Pinto. *(Des)montando fábulas: el documental político de Pedro Chaskel*. Santiago de Chile: Uqbar. 151-159.
- RUFFINELLI, JORGE (2008). *El cine de Patricio Guzmán: en busca de las imágenes verdaderas*. Santiago de Chile: Uqbar.
- SERVOLIN, INGER (1973a). Carta a Sonia Jordan. Recepción «La première année». París, 5 de abril. Archivo ISKRA.
- _____. (1973b). Carta a Nils Petter Sundgren. París, 17 de diciembre. Archivo ISKRA.
- SLON/Universidad de Chile (1972). Contrato de distribución: *La première année*. París, 6 de diciembre. Archivo ISKRA.
- VILLARROEL, MÓNICA e ISABEL MARDONES (2012). *Señales contra el olvido: cine chileno recuperado*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

Autorrepresentaciones en el cine y video indígena de Brasil y Bolivia¹

NATALIA MÖLLER²

INVESTIGADORA INDEPENDIENTE - CHILE

Resumen

El siguiente trabajo es una aproximación desde los estudios fílmicos a la autorrepresentación indígena en un *corpus* muy amplio y heterogéneo, conocido como «cine y video indígena». La primera parte se ocupa de esbozar la manera en que dicho objeto ha sido abordado desde la academia. En la segunda parte se propone un análisis de la autorrepresentación indígena en dos videos provenientes de Bolivia y Brasil.

Palabras clave: autorrepresentación, cine y video indígena, antropología de la comunicación.

El cine y video indígena como objeto de estudio

En líneas generales, se entiende por cine y video indígena al conjunto de filmes realizados por personas o colectivos que se consideran a sí mismos indígenas y que tratan en ellos temas indígenas (Estrada y Köhler 2013, 95). De manera más específica, el término surge para nombrar una serie de iniciativas de capacitación, producción y

-
- 1 Este texto forma parte de la tesis «Poéticas y políticas de la auto-representación indígena en el cine y video de México, Bolivia y Brasil», defendida en el programa de doctorado de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Chile en enero de 2019.
 - 2 Doctora en Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Chile. Este artículo se desprende de la investigación doctoral financiada por Conicyt: «Poéticas y políticas de la auto-representación indígena en el cine y video de México, Bolivia y Brasil» (folio 21130727).

circulación fílmica que se dan en comunidades indígenas de Australia, Canadá, Estados Unidos, Brasil y México desde la década de 1980. Se trata de proyectos en los que no solo participan realizadores, dirigentes y activistas indígenas, sino también antropólogos políticamente comprometidos, preocupados por las consecuencias de un renovado impulso globalizador del capitalismo y la llegada de medios masivos a comunidades cuyas culturas se habían mantenido, hasta entonces y en alguna medida, resguardadas.

¿Pero qué es el cine y video indígena? La definición recién entregada apunta tanto a quienes realizan los filmes como a los temas que tocan, pero no se refiere a las características formales de estas cintas. Es una definición que permite, por lo tanto, la inclusión de todo tipo de géneros y estéticas; desde el documental y la ficción –pasando por todos sus híbridos– hasta videos musicales, videoarte, entre otros. A la vez, no existe un acuerdo acerca de lo que justificaría el epíteto de «indígena». Mientras hay quienes lo rechazan por ser un concepto que oculta la diversidad de propuestas fílmicas, otros lo comprenden como signifiicante de una postura política articulada en torno a la identidad étnica (Wortham 2013, 6). Además, algunos estudiosos aseguran que «lo indígena» no está dado por los aspectos estéticos de los filmes, sino que reside en las prácticas colaborativas y comunitarias que surgen durante la realización y circulación, en donde los imperativos de la comunidad abrumarían la expresión artística individual (Stam 2015, 206).

En los ochenta y noventa del siglo pasado, los debates en torno al cine y video indígena se insertaron en discusiones más amplias sobre la crisis de la representación antropológica, donde rivalizaban quienes consideraban que códigos y convenciones indígenas podían ser trasladados sin más al cine o al video (Worth y Adair 1972; Michaels 1987) y quienes aseguraban que la introducción de estas tecnologías en las comunidades amenazaba con destruir lo poco que quedaba de sus formas tradicionales de expresión (Faris 1992; Weiner 1997).

Ante la creciente cantidad de iniciativas de capacitación y producción en Australia, Nueva Zelanda, Canadá y América Latina, este último argumento perdió relevancia, pero aún quedaba por responder la

pregunta sobre la mejor forma de estudiar el nuevo objeto. En un artículo de 1991, la antropóloga Faye Ginsburg propuso un abordaje que permitía comprender al cine y video indígena como una práctica local y particular de producción, y con ello sugería restar importancia al análisis de las cualidades formales de los filmes (Ginsburg 1991, 94). En casos como la televisión warlpiri en Australia o los videos de los kayapo en la Amazonía brasileña, no se trataría tanto de estudiar los filmes terminados en tanto obras, sino de dar cuenta, a través de descripciones etnográficas «densas», de las lógicas indígenas, comunitarias y políticamente comprometidas que se echaban a andar en torno a su realización y circulación. Así, los estudiosos de estas prácticas, como la misma Ginsburg (1991; 1994a) y Terence Turner (1992), dejarían de referirse al concepto de «cine y video indígena» para reemplazarlo por el término más amplio de «medios indígenas», que enfatizaba las *mediaciones* que ellos posibilitaban.

Jay Ruby inscribe este nuevo objeto de estudio en la subdisciplina conocida como antropología de la comunicación, cuyo fundamento, según Ruby, «[...] es la suposición de que la unidad de análisis debe ser la comunidad y la interacción social de los miembros de la comunidad», en desmedro de «un foco exclusivo sobre el producto o artefacto» (1990, 36). Con la fórmula «medios indígenas», estos estudiosos dejaban de referirse de manera exclusiva a los productos audiovisuales, porque las mediaciones también podían estudiarse en torno a otros tipos de medios, como la radio, la prensa o internet. Como los aspectos específicamente fílmicos de estos productos quedan fuera del foco disciplinar, los antropólogos de la comunicación que abordan estos filmes se limitan, con suerte, a hacer una descripción de sus contenidos.

El enfoque de la antropología de la comunicación se impondrá en los estudios del cine y video indígena latinoamericano. Para Bolivia, por ejemplo, se estudian en esta acepción de «medios indígenas» las producciones del Sistema Plurinacional de Comunicación Indígena Originario Campesino Intercultural, alianza que reúne a varias confederaciones campesinas indígenas y originarias con el propósito de hacer películas y videos colaborativos, que plasmen los temas que

las comunidades consideran urgentes e importantes. Especial atención han recibido las docu-ficciones comunitarias como *En nombre de nuestra coca*, de Humberto Claros (2005, 45 min, color); *El grito de la selva*, de Nicolás Ipamo, Alejandro Noza e Iván Sanjinés (2008, 94 min, color), y *Sirionó*, realizada por la comunidad de Ibiato (2010, 56 min, color), que fueron impulsadas por el Centro de Formación y Realización Cinematográfico (CEFREC) y realizadas de manera colectiva por comunidades y comunicadores indígenas. Los guiones de ficción se escriben colectivamente a partir de las experiencias de los habitantes de la comunidad, quienes luego realizan los filmes ocupando diversos roles tras las cámaras y delante de ellas, como actores «naturales». La antropóloga Gabriela Zamorano, que ha realizado extensas investigaciones etnográficas sobre las actividades del Sistema Plurinacional, destaca, por ejemplo, la manera en que la realización audiovisual genera en las comunidades un «espacio de debate, negociación y reflexión conjunta sobre la realidad» (Zamorano 2009, 280), y propone que el Plan Nacional funciona en este escenario como «sitio de lo político» (Zamorano 2017, 18). En este, lo indígena pasa a ser materia de disputa y negociaciones en el particular contexto de la refundación estatal plurinacional en Bolivia, comprendiéndose como un signo de oposición y, *además*, un signo de gobierno (Canessa, citado por Zamorano 2017, 8). Concebir el significativo «indígena» arraigado en procesos mayores de negociación, evita presuponer un carácter inamovible y homogéneo, para subrayar en cambio sus discrepancias, así como la posibilidad de elaborar acuerdos y alianzas en su nombre.

En Brasil, el proyecto emblemático es Video en las aldeas (VNA), una organización fundada por el Centro de Trabajo Indigenista (CTI) en 1987 y dirigida por el antropólogo Vincent Carelli, que tiene por objetivo poner la tecnología audiovisual al servicio de las luchas políticas de los pueblos indígenas de la Amazonía y el Mato Grosso. En este espíritu, el equipo de Carelli produjo y realizó durante diez años una gran cantidad de videos mediante metodologías participativas, y en 1997 estableció el primer taller de capacitación en una aldea xavante. En contraste con los videos de autoría comunitaria del Sistema

Plurinacional, los realizadores indígenas de Video en las aldeas figuran usualmente como autores individuales, aunque lo hacen expresando un sólido compromiso con la comunidad de origen. Los estudiosos de estos filmes suelen relevar el proceso colaborativo con el que estos autores abordan los temas de su comunidad y hacen hincapié, frecuentemente, en el rescate de memorias y tradiciones que estos procesos colectivos posibilitan (Ginsburg 2011; Aufderheide 2008).

Así, la antropología de la comunicación ha hecho del audiovisual indígena –y de otros medios indígenas– un objeto de indagación legítimo, contribuyendo en gran medida a su estímulo y patrocinio. Pero los estudiosos de esta disciplina dejan la cuestión de la poética y la política propiamente audiovisual a la deriva, ya que no comprenden la exclusión de estos aspectos como opción metodológica, sino que determinan derechamente que su análisis desvirtúa al objeto de estudio (Ginsburg 1994b, 368; Peterson 2003, 203). Quizás ello se debe a que el cine y video indígena no cumple con la expectativa de una expresión «otra» que podamos ubicar en las antípodas de consabidas formas representacionales «occidentales», como el reportaje, el documental expositivo y el cine clásico. Esta imposibilidad de localizar lo «diferente» en la representación justifica la reticencia a estudiar los aspectos estéticos de los filmes y, en los peores casos, conduce a definiciones positivistas que declaran que el cine y video indígena *es* un proceso y no un producto (Zamorano y León 2012, 20; Himpele 2004, 361-362).

Aún más problemática es esta postura cuando algunos estudiosos afirman que los filmes indígenas «visibilizan cultura», como forma de describir su relación con movimientos afirmativos de la identidad étnica (Wortham 2013, 4; Córdova 2011, 103). Mientras aseguran que la cámara proporciona ilimitadas posibilidades creativas para esbozar identidades estratégicas (Ginsburg 1991, 105; Wortham 2013, 5), obstruyen la posibilidad de preguntar cómo, específicamente, realizan los comunicadores dicha «visibilización». Por un lado, se celebra la inventiva que el dispositivo posibilita, pero a la vez se declara que esta tremenda creatividad no merece atención.

A mi parecer, la antropología de los medios indígenas llega a este atolladero por dos vías, que se desprenden de sus certezas teóricas. La primera tiene que ver con el hecho de que, como subdisciplina, aquella fue desarrollada a propósito de la situación de los pueblos indígenas en los llamados *settler states* del Imperio británico –Estados Unidos, Australia y Canadá, específicamente– en los que los pueblos indígenas no solo fueron desplazados a territorios remotos, sino también desterrados discursivamente de la conciencia nacional. De esta manera, cuando los antropólogos angloparlantes declaran que los filmes indígenas «visibilizan cultura», suelen hacer eco de demandas multiculturalistas por reconocimiento como forma de revertir la «invisibilidad». Me parece que trasladar esta noción abstracta de «visibilidad» a la supuesta «visibilización» que hacen las tecnologías visuales ya es bastante problemático, pero aún más desdichada es su aplicación a la región latinoamericana, en donde los Estados nacionales no llevaron a cabo la exclusión de los pueblos indígenas en estos términos, sino que más bien buscaron incorporarlos obsesivamente al carácter nacional, aunque de manera subordinada, evitando concederles condición de sujetos políticos. Así, es posible decir que la subalternización de los pueblos indígenas en América Latina no ha pasado por una «invisibilización», sino que, más bien, ella ha precisado de un exceso de visibilidad, en tanto la figura del indígena ha sido insistentemente sometida a regímenes etnográficos, indigenistas y multiculturalistas de representación (Briones 2007, 62).

La segunda vía guarda relación con el problema de la autoría de estos filmes. El énfasis en su carácter procesual –comunitario o participativo– deriva con frecuencia en la idea de que ellos son producto de una conciencia colectiva, en donde la figura del autor «es reemplazada por una ética de investigación colaborativa que se extiende desde las comunidades hasta los productores de video» (Schiwy 2009, 83). Al negar la autoría, los filmes son comprendidos como productos de una mirada indígena que estaría subordinada a disposiciones culturales involuntarias y espontáneas, reduciendo con ello el dispositivo audiovisual a una infundada noción de «ventana». En su estudio sobre intelectuales indígenas en América

Latina, Claudia Zapata observa que una comprensión de los textos indígenas como reflejos prístinos de su experiencia es bastante común, y añade que «ya sea el rechazo o bien el paternalismo, el hecho es que cuesta asumir que la escritura de estos sujetos pueda provenir de una racionalidad y de una pretensión estética, una totalidad creativa en que la experiencia constituye apenas uno de sus componentes» (Zapata 2005, 62).

Si bien muchas de estas cintas están pensadas para la circulación interna en comunidades, la mayoría de las que se presentan en festivales y plataformas web llevan la intención explícita de impugnar los discursos hegemónicos sobre los indígenas, lo cual las hace relevantes para un público más amplio. Se trata de lo que algunos autores angloparlantes han denominado *shoot back*, refiriéndose tanto a la acción de apropiarse de la cámara, como a la labor de defensa y objeción que ello conlleva (Prins 2004, 518). Estos filmes buscan, por tanto, disputar veracidad a nociones instaladas de lo indígena, y para ello es común que echen mano de diversos discursos documentales. Así, es posible reconocer, en el extenso *corpus* de filmes indígenas, varias estrategias que absorben tradiciones audiovisuales y cánones preexistentes, especialmente aquellos de los cuales han sido habitualmente «objetos» los indígenas. Pero también se da un desplazamiento de estas tradiciones y cánones en pos de una subjetividad indígena o, en otras palabras, de una perspectiva «desde dentro». Por ejemplo, estos filmes muchas veces utilizan las estructuras de autoridad del canon expositivo desde una posición manifiestamente indígena que, a mi parecer, no deriva en un simple reemplazo del sujeto europeo por el sujeto indígena, dejando intactos los mecanismos estereotipantes del documental expositivo. La índole subalterna del observador allí implícito altera, más bien, su pretendida universalidad. En otras ocasiones, los filmes indígenas hacen suya «la autoridad ética y estética del testimonio» (Beverly 2004, 3), afirmando la veracidad de sus historias a través de la condición de testigo de los narradores. Pero aún como relato oral que está basado en la experiencia propia, los filmes que hacen uso de esta estrategia

de veracidad suelen presentar a los testigos y narradores indígenas como sujetos políticamente versados y organizados.

La variedad de posibilidades de autorrepresentación –que aquí apenas alcanzo a esbozar– demuestra que la consideración de los aspectos estéticos y formales de estas cintas es crucial para hacer una lectura fina de la política de la audio/visión, y así evitar caer en la lectura ingenua de la realización indígena como esencialmente contrahegemónica. Para ello no es necesario recurrir a un formalismo culturalista que busque aislar formas indígenas de expresión dentro del texto audiovisual, como si todo lo indígena fuese opuesto a nuestros cánones. En cambio, se pueden analizar estas cintas de acuerdo con la forma en que se relaciona la autorrepresentación indígena con otras representaciones, especialmente aquellas con las que dialoga: las etnográficas, indigenistas y multiculturalistas.

Las películas que reviso a continuación revelan que la autorrepresentación fílmica indígena recurre a discursos de la verdad que le preceden y que, por cierto, son discursos audiovisuales que se han arrogado la tarea de dar cuenta de los pueblos indígenas por muchas décadas. No está de más recordar, por cierto, que estos discursos audiovisuales de verdad no son monolíticos: que, si bien el documental expositivo ha tenido una tozuda preeminencia, existen varias otras tradiciones documentales modernas que le han disputado eficacia. En Brasil, por ejemplo, Vincent Carelli echó a andar una serie de metodologías participativas para proponer un cine militante, mientras que en Bolivia el «cine junto al pueblo» de Jorge Sanjinés apostó por fijar fílmicamente los procesos de participación, incorporando sin reparos aspectos ficcionales a sus obras. Tanto los documentales indígenas brasileños como las docu-ficciones comunitarias bolivianas dan cuenta de una apropiación consciente de estas y otras escuelas fílmicas, sin que por ello pueda decirse que realizan una copia de las mismas. Más bien se puede asegurar que, apelando a ellas, los autores (individuales o colectivos) se ven obligados a lidiar con una tensión que es tan problemática como fecunda: aquella que se produce entre la intención de formular discursos de validez universal y la de afirmar la diferencia como indígenas.

Análisis de la autorrepresentación indígena en dos filmes

Para ilustrar esta propuesta, quisiera analizar a continuación dos filmes. El primero, *Ya me transformé en imagen* (2008, 32 min, color), fue dirigido por Zezinho Yubé, del pueblo huni kui, quien fue entrenado en los talleres de Video en las aldeas. El segundo filme lleva por título *Sirionó* (2010, 56 min, color), y fue realizado por la comunidad sirionó de Ibiato en la región boliviana del Beni, a partir de un taller organizado por el CEFREC. Ambos filmes buscan dar cuenta de historias truncadas por la violencia estatal y extractiva, con el objetivo de dar sentido a las luchas políticas y culturales del presente. Considero en ambos casos los precedentes a los que recurren estos filmes, así como los desplazamientos que se producen por la perspectiva manifiestamente indígena. Del análisis realizado en estos términos, es posible identificar al menos dos modalidades distintas de autorrepresentación indígena.

Ya me transformé en imagen cuenta la historia de los huni kui en cinco épocas, todas determinadas por el tipo de relación que establecen con los invasores blancos. Para estructurar el relato, el documental traslada convenciones disciplinares de la historia y la etnografía a la forma audiovisual. En la primera secuencia, una voz masculina superpuesta (seguramente la de Yubé) explica en lengua huni kui la periodización histórica que hacen los miembros de su pueblo. A modo de ilustración, Yubé incluye imágenes fílmicas de archivo que muestran rituales y escenas de la vida cotidiana de los huni kui cuando apenas habían llegado los blancos:

Nosotros, los huni kui contamos nuestra historia en cinco épocas. Al principio, era la época de Maloca, cuando todos vivíamos juntos y no sabíamos nada de los nawá, los no-indígenas. Para conocer esta época, hay que hablar con los ancianos porque aquella forma de vivir cambió profundamente cuando contactamos a los nawá.

Se trata de una voz de autoridad cuyo cuerpo no es visible en la pantalla; como la del historiador o el etnógrafo, tiene la última palabra sobre el significado y la estructura del relato. A la par de

esta voz, la información se transmite a través de entrevistas con autoridades del pueblo, en su mayoría hombres ancianos. Ellos no dedican demasiado tiempo a hablar de experiencias personales, sino que más bien actúan como custodios de historias y tradiciones orales de su pueblo; su imagen y su rol, en este sentido, es similar a la del «experto» en el documental expositivo. Junto a ello, el video utiliza material de archivo producido por antropólogos, misioneros y funcionarios estatales como evidencia visual, refuerzo e ilustración de estas voces de autoridad.

El autor emplea los dispositivos del documental expositivo sin apologías. Sin embargo, se pueden detectar algunos desplazamientos de sus convenciones en pos de una voz «desde dentro». Así, el autor y quienes nos hablan en pantalla lo hacen resueltamente desde la experiencia de ser indígena, lo que, al igual que el uso de convenciones expositivas, funciona como estrategia de legitimación del relato: el observador universal es ocupado por el cuerpo particular del indígena huni kui. Es, por tanto, una reflexión sistemática de la historia que concierne a toda la comunidad, a la vez que es un relato familiar vivido por los padres y abuelos, respetuoso del conocimiento de las autoridades tradicionales y hablado en la propia lengua.

Como una forma de dar cuenta de la cultura y el pasado oscurecidos por la esclavitud en los campos de caucho, Yubé recupera una gran cantidad de material de archivo etnográfico que muestra técnicas, costumbres y personas huni kui, otrora registrados por el hombre blanco como (cuestionables) signos de su propio pasado remoto y, siguiendo esta lógica, como vestigios de pueblos condenados a desaparecer. Con el título del filme, Yubé alude a este colosal archivo imperial que pesa sobre su pueblo, diciendo que «ya se transformó en imagen», quizás con un poco de nostalgia porque ya no hay vuelta atrás, pero insinuando que también, en el territorio de lo visible, él y su pueblo dan la batalla.

En la docu-ficción *Sirionó* (2010, 56 min, color) la autorrepresentación indígena se pone en escena de diferente manera. La cinta narra las experiencias vividas por los miembros de la comunidad de Ibiato a propósito de la llegada de distintos profesores blancos o mestizos,

enviados por el Estado para enseñar en su escuela. En vez de elaborar una cronología apoyada en un conocimiento sistemático de la historia, como se hace en *Ya me transformé en imagen*, *Sirionó* se articula más bien desde la subjetividad de una mujer, Palmira, que sentada bajo un árbol mira desde cierta distancia al pueblo de Ibiato y comienza a recordar su historia.

En una de las primeras escenas, un grupo de niños y adultos pide ayuda a la nieta de Palmira, que es la profesora del pueblo, para escribir en un lienzo la frase: «Marcha por el territorio y la educación». Palmira comenta en lengua sirionó, fuera de cámara: «Es muy bueno que mi nieta haya aprendido a leer y a escribir. Esto ayuda mucho a nuestra comunidad». Con esta reflexión sobre el presente inicia su testimonio, que será ilustrado por la puesta en escena de los actores «naturales» de la comunidad. Salvo algunas excepciones, las actuaciones de los habitantes de Ibiato son inexpertas, como es de esperarse en el caso de cualquiera que no haya sido entrenado en actuación.

Palmira prosigue relatando varios encuentros trágicos con personajes foráneos. Desde profesores violentos, pasando por funcionarios corruptos, hasta la llegada de un joven revolucionario que huye de la dictadura. Todos ellos insultan y avergüenzan a los sirionó porque no saben escribir, porque no hablan español, porque sus costumbres son supuestamente primitivas.

En *Sirionó* las imágenes y prejuicios que pesan sobre los indígenas no están dadas por el imaginario etnográfico —como sucede en *Ya me transformé en imagen*—, sino que se manifiestan a través de estos personajes afuerinos, que vienen a ser para los sirionó instancias de lo nacional, ligadas al Estado o bien a movimientos de emancipación. El testimonio de Palmira se levanta contra estas imágenes peyorativas que justificaron la aculturación de los sirionó en ciertos discursos nacionales. Ella intercede por esta vía a favor del aprendizaje del español y la escritura (y tácitamente también del uso del video), en tanto sirven como instrumentos de defensa y lucha, simbolizados, por ejemplo, por el lienzo y por el mismo filme. Tener estas habilidades no significaría necesariamente abandonar la identidad sirionó; la

película postula, más bien, que Palmira y su pueblo precisan de ambas cosas para poder ejercer una plena ciudadanía boliviana.

Es posible trazar una continuidad entre las metodologías de realización comunitaria de *Sirionó* y aquellas que Jorge Sanjinés desarrolló a lo largo de su vida. Sin embargo, estas docu-ficciones no reiteran las críticas que el realizador boliviano hiciera a las convenciones clásicas del cine hollywoodense, como, por ejemplo, respecto al *close-up* como convención individualista y burguesa (Sanjinés 1978, 64-65). Las memorias de Palmira se relatan, más bien, a través de una serie de convenciones típicamente comerciales del cine de ficción: la trama está estructurada en torno a eventos que trastornan el *statu quo* y echan a andar la acción; personajes que deben superar pruebas y obstáculos para encontrarse transformados al final de su trayectoria; música de fondo que recalca las emociones; montaje de continuidad, etc. Sin embargo, las actuaciones diletantes y la calidad «hecha en casa» del video causan un efecto de distancia que obliga a leer la película en clave documental. Es algo similar a lo que ocurre con el testimonio literario donde, siguiendo a Beverly (2004, 33), un compromiso más pronunciado con la honestidad que con la belleza literaria produce un poderoso efecto de verdad. Por lo tanto, lejos de debilitar la idea de que estamos presenciando algo que de verdad sucedió, esta distancia refuerza la impresión de autenticidad del relato del sujeto subalternizado que —vale recalcar— no representa a la autoridad indígena, pues es mujer y no es aymara. La ciudadanía que exige es, por ende, una ciudadanía reclamada desde los márgenes de los relatos perfectos, pulidos, de ciertos imaginarios nacionales.

Conclusiones

Tanto *Ya me transformé en imagen* como *Sirionó* dan cuenta de distintas modalidades de autorrepresentación indígena que, en diversas medidas, se articulan refutando y reproduciendo regímenes representacionales etnográficos e indigenistas. La figura del indígena —exhibida en exceso «desde fuera» como objeto de la distante mirada científica o estatal— aparece aquí buscando negociar entre

posiciones de familiaridad con lo representado y posiciones de lejanía y objetividad. Así, el sobrio historiador nos habla en lengua indígena; el experto que instruye a los espectadores fundamenta su autoridad en las tradiciones, y se nos permite presenciar la memoria de un pueblo a través de una ficción alterada por la calidad «imperfecta» del testimonio. Estos filmes desestabilizan –cada uno a su manera y con distintas implicancias políticas– el emplazamiento canónico de la figura del indio como informante sin discurso estructurado, como mero dato etnográfico o figura perpetua del pasado.

Con esta propuesta he buscado llenar el vacío que existe en los estudios sobre cine y video indígena: la falta de análisis propiamente fílmico de las obras. Este vacío se debe, como he expuesto en estas páginas, a que estos filmes son comprendidos como epifenómenos de procesos sociales, o bien a que su lectura se limita a una comprensión de su estética como diferencia. Si bien asumo que los filmes tienen muchas veces una importante calidad procesual, he tratado de argumentar a favor de su análisis como autorrepresentaciones que no se dan al margen de imaginarios y regímenes audiovisuales preexistentes, sino que interactúan con ellos en sus dimensiones poéticas y políticas. Sugiero, además, levantar sospechas toda vez que las diferencias culturales indígenas son planteadas como el opuesto excluyente de una modernidad occidental comprendida falsamente como un todo coherente, en especial cuando esta dicotomía reproduce los estereotipos que sirvieron al sometimiento de los pueblos indígenas (como, por ejemplo, aquellos que relegan a los indígenas a un lugar de absoluta oralidad, diferencia incognoscible o prístina experiencia). Abordar, en cambio, las autorrepresentaciones indígenas comprendiéndolas como parte de un mundo donde la figura del indígena ha sido exhibida en exceso, es conceder la posibilidad de leerlas como posturas que, de maneras diversas, pueden ser beligerantes con versiones hegemónicas de lo indígena, pero que también pueden estar alineadas con discursos no-indígenas.

Bibliografía

- AUFDERHEIDE, PATRICIA (2008). «You See the World of the Other and You Look at Your Own. The Evolution of the Video in the Villages Project». *Journal of Film and Video*, 60(2): 26-34.
- BEVERLY, JOHN (2004). *Testimonio: On the Politics of Truth*. Minneapolis, Londres: University of Minnesota Press.
- BRIONES, CLAUDIA (2007). «Teorías performativas de la identidad y performatividad de las teorías». *Tabula Rasa*, 6: 55-83.
- CÓRDOVA, AMALIA (2011). «Estéticas enraizadas: aproximaciones al video indígena en América Latina». *Comunicación y Medios*, 24: 81-107.
- ESTRADA, MARIANO y AXEL KÖHLER (2013). «Desde y para los pueblos originarios: nuestra video-producción en Chiapas, México». *Revista Chilena de Antropología Visual*, 21: 80-103.
- FARIS, JAMES (1992). «Anthropological Transparency, Film, Representation and Politics», en Peter Crawford y David Turton (eds.), *Film as Ethnography*. Manchester: University of Manchester Press. 171-182.
- GINSBURG, FAYE (1991). «Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village?». *Cultural Anthropology*, 6(1): 92-112.
- _____. (1994a). «Culture/ Media: A (Mild) Polemic». *Anthropology Today*, 10(2): 5-15.
- _____. (1994b). «Embedded Aesthetics: Creating a Discursive Space for Indigenous Media». *Cultural Anthropology*, 9 (3): 365-382.
- _____. (2011). «Vídeo Parentesco: um ensaio sobre A Arca dos Zo'ê e Eu já fui seu irmão», en Ana Carvalho (org.), *Video nas aldeias, 25 anos, 1986-2011*. Olinda, Pernambuco: Video nas Aldeias. 172-179.
- HIMPELE, JEFFREY (2004). «Packaging Indigenous Media: An Interview with Ivan Sanjinés and Jesús Tapia». *American Anthropologist*, 106(2): 354-363.
- MICHAELS, ERIC (1987). *For a Cultural Future: Francis Jupurrurla makes TV at Yuendumu*. Melbourne: Art and Criticism Monograph Series.
- MÖLLER, NATALIA (2018). *Poéticas y políticas de la auto-representación indígena en el cine y video de México, Bolivia y Brasil*. Tesis para optar al grado de Doctora en Estudios Latinoamericanos. Santiago de Chile: Universidad de Chile. Inédita.
- PETERSON, MARK (2003). *Anthropology & Mass Communication. Media and Myth in the New Millennium*. Nueva York, Oxford: Berghahn Books.
- PRINS, HARALD E. L. (2004). «Visual Anthropology», en Thomas Biolsi (ed.), *A Companion to the Anthropology of American Indians*. Oxford: Blackwell Publishing. 506-525.
- RUBY, JAY (1990). «The Belly of the Beast: Eric Michaels and the Anthropology of Visual Communication». *Continuum*, 3(2): 32-52, DOI: 10.1080/10304319009388165.

- SANJINÉS, JORGE (1978). *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- SCHIWY, FREYA (2009). *Indianizing Film: Decolonization, the Andes and the Question of Technology*. New Brunswick, New Jersey, Londres: Rutgers University Press.
- STAM, ROBERT (2015). *Keywords in Subversive Film/ Media Aesthetics*. New Jersey: John Wiley & Sons.
- TURNER, TERENCE (1992). «Defiant images. The kayapo appropriation of video». *Anthropology Today*, 8(6): 5- 16.
- WEINER, JAMES (1997). «Televisualist Anthropology: Representation, Aesthetics, Politics». *Current Anthropology*, 38(2): 197-236.
- WORTH, SOL y JOHN ADAIR (1972). *Through Navajo Eyes*. Bloomington: Indiana University Press.
- WORTHAM, ERICA (2013). *Indigenous Media in Mexico: Culture, Community and the State*. Durham: Duke University Press.
- ZAMORANO, GABRIELA (2009). «Intervenir en la realidad: usos políticos del video indígena en Bolivia». *Revista Colombiana de Antropología*, 45(2): 259-285.
- _____. (2017). *Indigenous Media and Political Imaginaries in Contemporary Bolivia*. Lincoln, Londres: University of Nebraska Press.
- ZAMORANO, GABRIELA y CHRISTIAN LEÓN (2012). «Video indígena, un diálogo sobre temáticas y lenguajes diversos». *Chasqui*, 120: 19-22.
- ZAPATA, CLAUDIA (2013). *Intelectuales indígenas en Ecuador, Bolivia y Chile. Diferencia, colonialismo y anticolonialismo*. Quito: Abya Yala.

De restos a imágenes hápticas: un itinerario del documental chileno de la postdictadura

ELIZABETH RAMÍREZ¹

SAN FRANCISCO STATE UNIVERSITY - ESTADOS UNIDOS

Resumen

Este texto busca divulgar los resultados de una investigación en la que se analizó el documental chileno de la postdictadura (1990-2011), reflexionando específicamente sobre el tratamiento audiovisual de las memorias sobre la dictadura militar y su legado. El argumento principal es que el documental chileno oscila entre dos tipos de cuerpos: el cuerpo de las víctimas y el cuerpo del cine. Propongo que la producción documental se embarca en una trayectoria de revelación de cuerpos que va desde lo que denomino un «cine de los afectados» («*cinema of the affected*») hacia un «cine de los afectos» («*cinema of affect*»), itinerario que está íntimamente relacionado con el proceso democrático chileno.

Palabras clave: documental postdictatorial, memoria cultural, afecto

Este artículo busca divulgar algunos de los aspectos centrales de una investigación que surgió a partir de mi tesis doctoral. En mi estudio analizo el documental chileno de la postdictadura producido entre 1990 y 2011, reflexionando específicamente sobre el tratamiento audiovisual de las memorias sobre la dictadura militar y su legado en Chile. Cuando comencé mi trabajo en el año 2009, la pregunta

1 Doctora en Estudios de Cine y Televisión por la Universidad de Warwick. Es profesora asistente en la Escuela de Cine de la Universidad de San Francisco State. Coeditora del volumen de ensayos *Nomadías: El cine de Marilú Mallet, Valeria Sarmiento y Angelina Vázquez* (2016). La investigación que nutre este texto fue publicada en extenso bajo el título *(Un)veiling Bodies: A Trajectory of Chilean Post-dictatorship Documentary* (2019).

que sustentaba mi proyecto era bastante general: ¿cómo se ha transformado, a lo largo de estas dos últimas décadas, el tratamiento audiovisual del pasado dictatorial en Chile? No era sencillo llegar a una hipótesis. El material que logré visionar y recopilar es numeroso —casi un centenar de documentales de diversos formatos y duración— y de difícil clasificación, dado que se trata de un *corpus* bastante heterogéneo. Sin embargo, a medida que avanzaba en mi trabajo, uno de los itinerarios más evidentes que surgieron fue el siguiente: la trayectoria del documental chileno de la postdictadura está fuertemente marcada por una *revelación de cuerpos*. Específicamente, planteo que entre 1990 y 2011 el documental chileno oscila entre dos tipos de cuerpos —el cuerpo de las víctimas y el cuerpo del cine—, los que a veces se intersectan. Propongo entonces una trayectoria que va *desde* la revelación de un cuerpo literal *hacia* la revelación del cuerpo fílmico, más precisamente, de lo que Laura U. Marks (2000) ha denominado «la piel del cine» («*the skin of the film*»).

Tras dividir en dos grandes etapas la producción de las décadas estudiadas, planteo que durante un primer periodo (entre 1990 y 2003) el documental enfatiza la revelación de cuerpos literales, es decir, se enfoca inicialmente en el develamiento de los restos de los desaparecidos y los rostros de sus familiares, incluyendo, más tarde, los testimonios de los sobrevivientes de la tortura. En tanto, en una segunda etapa (entre 2003 y 2011), el énfasis cambia para acentuar el cuerpo del cine, es decir, la textura de la imagen. De esa manera, es posible reconocer una trayectoria que va desde lo que denomino un «cine de los afectados» («*cinema of the affected*») hacia un «cine del afecto» («*cinema of affect*»). Ambos modos a veces se superponen y a veces se alejan entre ellos. Dicho itinerario está íntimamente ligado con las transformaciones históricas, políticas y culturales experimentadas por la sociedad chilena luego del término de la dictadura.

Brevemente (y de manera algo esquemática), cuando hablo de un «cine de los afectados», me refiero a documentales que, en su mayoría:

- Buscan revelar la verdad de lo que pasó.

- Se enfocan en los directamente afectados, es decir, adoptan una mirada restrictiva sobre las víctimas de la violencia política de Estado, centrándose en un primer momento en los desaparecidos, sus familiares (especialmente, mujeres) y, posteriormente, en los sobrevivientes de la tortura.
- Utilizan extensivamente el testimonio en la pantalla (lo que se llama «cabezas parlantes») y otras estrategias realistas.
- Evitan el uso de la narración en primera persona para enfatizar un sentido de objetividad.
- Circulan imágenes de la atrocidad que pueden producir un *shock* en la audiencia.

En tanto, cuando hablo de un «cine del afecto» me refiero principalmente a documentales que tienden a:

- Revelar la materialidad de la imagen más que una determinada verdad.
- Introducir otras voces que van más allá de las víctimas directas, incluyendo las de las generaciones más jóvenes que no vivieron la Unidad Popular o el golpe, e incluso, sumando voces perturbadoras (desde partidarios a colaboradores de Pinochet).
- Favorecer otras estrategias creativas no representacionales, yendo más allá de los testimonios en pantalla.
- Incluir narraciones en primera persona y/o enfatizar una mirada subjetiva.
- Abstenerse de exhibir imágenes de la atrocidad, con el objeto de generar reacciones más afectivas y sensoriales en la audiencia.

De esta manera, el giro vislumbrado en la producción documental chilena implica un desplazamiento desde un cine comprometido con la revelación de la verdad y de imágenes de la atrocidad, hacia un

cine menos interesado en la veracidad y más comprometido con la revelación de la subjetividad y la textura afectiva del pasado.

Recurro a diversos autores y autoras para desarrollar mi propuesta, pero aquí me parece importante destacar, al menos, dos de ellos: Laura U. Marks y Joshua Hirsch. El trabajo de Marks ha sido fundamental en mi investigación, especialmente para elaborar la noción de «cine del afecto». En su libro *The Skin of the Film*, la autora desarrolla el concepto de «visualidad háptica» («*haptic visuality*»), que es central para comprender el itinerario que percibo en el documental chileno. Dicha noción es movilizada por Marks como una metáfora para enfatizar, por una parte, el hecho de que la visión puede ser táctil y, por otra, los modos en que un filme puede significar a través de su materialidad (2000, xi). Al sugerir que la espectadora puede tocar las imágenes con la mirada, la autora busca comprender la experiencia cinematográfica no como algo meramente visual, sino como una experiencia corporal, capaz de involucrar todos los sentidos. De acuerdo con Marks, aunque se trate más bien de un tema de graduación, la diferencia entre la visión óptica y la háptica radica en que mientras la primera busca enfatizar el poder de representación de la imagen, la segunda busca privilegiar la materialidad misma de la imagen. Si en el primer caso los objetos en pantalla son fácilmente distinguibles, una imagen háptica es difícil de discernir, por lo que invita a permanecer en la superficie de la imagen, a contemplar la textura de aquello que está en pantalla (162-163). Se trata, en fin, de una visión a través de la cual «los ojos mismos funcionan como órganos del tacto» (162)². Para darle forma al pasado, muchos de los documentales estudiados experimentan con las diferentes texturas de las cintas de 16 mm o Super-8, o la yuxtaposición de formatos análogos y digitales, por ejemplo, por lo que la noción de imágenes táctiles ha sido muy útil para abordar muchas de estas películas.

En tanto, el trabajo de Joshua Hirsch, que examina la transformación histórica de la representación del Holocausto, fue muy útil para trazar en términos generales esta trayectoria de revelación de cuerpos. Según

2 «*The eyes themselves function like organs of touch*».

el autor, hay dos momentos que pueden distinguirse en una sociedad que ha experimentado un evento traumático (2004, 18-19). En la etapa inicial surge un «discurso del trauma» («*discourse of trauma*») caracterizado por la revelación de imágenes de la atrocidad, las cuales comienzan a circular a través de diversos medios (en películas, escritos, conversaciones, etc.) y que requieren de poca elaboración narrativa para provocar lo que se denomina «trauma vicario» («*vicarious trauma*») en la audiencia. Rápidamente, sin embargo, el interés público por este tipo de imágenes decae, limitándose al campo de los especialistas, en un proceso conocido como «insensibilidad colectiva» («*collective numbness*»). En una segunda etapa, cuando estas imágenes ya no son capaces de provocar un *shock* a la audiencia, el cine comienza a desarrollar otras estrategias para soslayar esta «insensibilidad colectiva». En ese momento, propone Hirsch, el cine comienza a estar menos definido por una imagen de la atrocidad (ya sea de carácter ficcional, documental o incluso, ausente) y comienza a ser más bien una exploración formal que busca imitar, cinematográficamente, las características del trauma.

Es en este punto donde me desmarco un poco de la elaboración de Hirsch, para plantear que, en el caso chileno, el documental no solo busca explorar formalmente las características de la memoria traumática, sino que se abre a incorporar diversos tipos de imágenes de carácter afectivo, para así superar la etapa de la «insensibilidad» de la sociedad chilena. Los documentales chilenos de esta segunda etapa no pueden reducirse a memorias de dolor y pérdida, sino que presentan imágenes que abarcan mucho más que un pasado traumático, incorporando imágenes más ampliamente sensoriales y afectivas, muchas de ellas referidas a la vida cotidiana durante la dictadura, ya sea en Chile o en el exilio.

Es preciso aclarar que la trayectoria que propongo no busca entregar una lectura teleológica del documental chileno, visualizando una suerte de desarrollo lineal de esta producción. Esto sería imposible, por varias razones. En primer lugar, porque el paradero de muchos desaparecidos continúa sin conocerse. Todavía hay cuerpos que no han sido encontrados y, en algunos casos, los familiares han sido

sometidos a una saga indignante de errores cometidos en el proceso de reconocimiento de los restos de sus seres queridos. Mientras tanto, siguen apareciendo otros cuerpos, o son exhumados y vueltos a enterrar, como los de Salvador Allende, Eduardo Frei Montalva o Víctor Jara. En segundo lugar, porque las verdades horribles de nuestro pasado siguen revelándose, como cuando en el contexto de las conmemoraciones de los cuarenta años del golpe militar se dio a conocer por la prensa que Pinochet poseía armas químicas capaces de matar a miles de personas. Tercero, ya en términos meramente audiovisuales, pensar en una evolución progresiva del documental no hace más que contribuir al desconocimiento de los sofisticados caminos que ha transitado históricamente, como argumenta Stella Bruzzi en su crítica a las perspectivas que abordan la no-ficción como si se tratase de un «árbol de familia» («*family tree*») (2006, 2-5). Sin duda que también, en este caso particular, comprender el documental chileno en términos teleológicos no hace más que dificultar su estudio, y contribuye a opacar las complejidades, continuidades y diferencias distinguibles en la producción nacional.

Por estas razones, y debido a que las revelaciones –tanto de cuerpos como de verdades irrefutables– no han cesado, cuando digo que el documental chileno realiza una trayectoria *desde* una revelación de cuerpos literales *hacia* el cuerpo del cine, espero que esto no genere confusión. No me refiero a una progresión, insisto, sino más bien a un cambio de énfasis en la abundante producción documental; énfasis estrechamente vinculado a las transformaciones experimentadas por la sociedad chilena en estas últimas décadas.

En este sentido, a pesar de que todavía falta mucho por hacer en el ámbito de los derechos humanos y de la memoria cultural, y de que existen continuidades evidentes entre el orden dictatorial y el post-dictatorial (sobre los cuales han teorizado ampliamente autores como Nelly Richard o Tomás Moulian, por ejemplo), no se puede ignorar que han existido avances en estos temas (Richard 2001; Moulian 2002). El historiador Steve Stern, en su trilogía fundamental sobre el proceso chileno de lidiar con el pasado dictatorial, propone dos nociones muy productivas: la de *unravelling impasse* y la de «círculo

simbólico» («*symbolic circle*») de víctimas (2010). Es decir, por una parte, propone ver a la memoria como una suerte de nudo que se desenreda de manera gradual, aunque esto sea a veces imperceptible, y por otra, sugiere visualizar un círculo de víctimas que va expandiéndose paulatinamente para incorporar diversas voces de la sociedad (que parte desde las víctimas inmediatas y se amplía hasta incluir otras voces de la ciudadanía, como las de las generaciones más jóvenes). A la luz de ambas figuras, puede decirse que el documental chileno refleja precisamente ambos movimientos, puesto que su itinerario está íntimamente ligado con la trayectoria misma del país.

Otro punto que me parece necesario aclarar es que mi estudio no es una historia del documental chileno contemporáneo ni tampoco intenta crear un canon de este. Lo que busca es desentrañar algunas de las características estéticas más relevantes, distinguiendo las principales estrategias audiovisuales utilizadas para referirse al pasado reciente, reconociendo tendencias, así como también continuidades y discontinuidades. Me interesa reflexionar sobre la dimensión estética de estos trabajos, intentando ir más allá del indudable valor histórico o testimonial que poseen. Sin duda, el énfasis en lo testimonial ha contribuido a opacar su condición de obras artísticas, dificultando la reflexión crítica sobre el tema.

Me centraré en los hallazgos que estimo más relevantes, mencionando solo algunas de las numerosas producciones analizadas. Se compararon dos casos, *Huellas de sal*, de Andrés Vargas (Grupo Proceso, 1990, 14 min, U-matic, color) y *Nostalgia de la luz*, de Patricio Guzmán (2010, 90 min, 35 mm, color), para explicar más claramente cómo el *impasse* que menciona Stern es emulado de alguna manera por el documental. Veinte años después de que lo hiciera el modesto y artesanal video del Grupo Proceso, Guzmán regresa al mismo paisaje, el desierto de Atacama, para registrar a las mismas mujeres, esposas y hermanas de las víctimas de la infame procesión de La Caravana de la Muerte. Mientras en *Huellas de sal* la ausencia de los cuerpos de los desaparecidos es radical –puesto que es realizado meses antes de que comenzaran a aparecer los restos en las fosas comunes a lo largo del país–, en *Nostalgia de la luz*, un documental profundamente

afectivo basado en el exceso visual, numerosos restos son descubiertos a través de imágenes hápticas. *Nostalgia de la luz* condensa tanto la tensión que puede verse en el documental postdictatorial como en la sociedad chilena; el deseo de avanzar, pero, al mismo tiempo, las enormes dificultades para hacerlo. Ambos documentales, realizados con dos décadas de diferencia, exponen claramente el carácter no lineal de la trayectoria del documental chileno postdictatorial y la intersección de ambos cines –tanto de los afectados como del afecto– a lo largo de dicha trayectoria.

Propongo además que si bien el documental chileno está dispuesto a hacer circular imágenes de la atrocidad –como las osamentas en las fosas comunes de Pisagua–, rehúye sostenidamente mostrar la tortura. Para referirse a esta práctica utiliza principalmente la recreación (*reenactment*), recurriendo a las posibilidades creativas de la ficción y evitando la ilustración gráfica de la tortura, como en *Estadio Nacional*, de Carmen Luz Parot (2001, 90 min, DvCam, 16 mm, color-b/n) y en *El lado oscuro de la Dama Blanca*, de Patricio Henríquez (2006, 102 min, color). Durante el primer periodo estudiado (1990-2003) se movilizan significativamente imágenes atroces, especialmente de restos de desaparecidos, desde *La verdadera historia de Johnny Good*, de Pablo Tupper y Patricia del Río, al alero del Grupo Proceso (1990, 30 min, U-matic, color) hasta *Fernando ha vuelto*, de Silvio Caiozzi (1998, 31 min, Betacam SP, color). Tímidamente se van incorporando los testimonios de los sobrevivientes de la tortura, extraordinariamente limitados a principios de los noventa, aunque presentes en películas como *Soy testigo*, de Hermann Mondaca en el Grupo Proceso (1990, 42 min, U-matic, color); *Chile en transición*, de Gastón Ancelovici y Frank Diamand (1991, 56 min, color) y la emblemática *La Flaca Alejandra*, de Carmen Castillo y Guy Girard (1994, 57 min, color).

El giro desde un «cine de los afectados» a un «cine del afecto» emerge más claramente después de las conmemoraciones de los treinta años del golpe militar, en 2003: nuevas voces entran con fuerza a la escena, y las respuestas documentales a la dictadura se expanden de forma notable, haciendo circular otros repertorios audiovisuales. Este repertorio está constituido principalmente por

historias más personales e imágenes de archivo tanto de carácter doméstico, como también de imágenes provenientes del extenso archivo audiovisual capturado por la lucha antidictatorial de los ochenta. Durante este segundo periodo (2003-2011), los hijos e hijas de las víctimas directas comienzan a entregar sus propios relatos de exilio y retorno, como también lo hace una «segunda generación» más amplia de realizadores y realizadoras. Dos de las tendencias más claras dentro de estas nuevas voces es la inclusión de la narración en primera persona y la creación de secuencias profundamente hápticas. En algunos casos se construye un cine intrínsecamente háptico o sensorial, como es el caso de *Remitente: una carta visual*, de Tiziana Panizza (2008, 18 min, Super-8 a Mini DV/Color); *La quemadura*, de René Ballesteros (2009, 65 min, HD, color), o *El eco de las canciones*, de Antonia Rossi (2010, HD, 71 min, color). Estos documentales son casos ejemplares de lo que considero «cine del afecto»: películas que tienden a ocultar imágenes de la atrocidad, trayendo al frente, en cambio, *la piel del cine* a través de diversas estrategias, como el uso del Super-8, la mezcla de videos de alta y baja resolución, y la incorporación de fotografías y películas caseras.

Mi estudio demuestra que estos y otros trabajos en primera persona tienen antecedentes clave en los retornos desde el exilio a principios de los ochenta —o lo que yo denomino, siguiendo a Mario Benedetti (1984, 9-10), viajes del «desexilio»—, como el retorno de Raúl Ruiz en su *Carta de un cineasta o el retorno de un amateur de bibliotecas* (1983, 15 min, Super-8, color), y el de Angelina Vázquez, en su *Fragmentos de un diario inacabado*, del mismo año (1983, 60 min, 16 mm, color). Analizando estos retornos junto a otros más recientes, como *Calle Santa Fe*, de Carmen Castillo (2006, 167 min, 35 mm, color), o de segundas generaciones como *En algún lugar del cielo*, de Alejandra Carmona (2003, DVCam, 60 min, color), o *El edificio de los chilenos*, de Macarena Aguiló y Susana Foxley (2010, 94 min, HD, 16 mm, color), demuestro que existen no solo divergencias, sino que también importantes continuidades que pueden establecerse entre diferentes generaciones y periodos del documental chileno.

Durante esta segunda etapa, analizo también el surgimiento de documentales que recuerdan, desde una mirada más bien nostálgica, la lucha antidictatorial de la década de los ochenta, marcada por el resurgimiento de la resistencia colectiva y el desarrollo de una vibrante escena cultural. Aquí destaco a *Actores secundarios*, de Jorge Leiva y Pachi Bustos (2004, 80 min, DVCam, color), y *Malditos: la historia de Fiskales Ad-Hok*, de Pablo Insunza (2004, 71 min, DVCam, color), entre otras producciones que ponen en circulación material de archivo de la resistencia de este periodo. Hasta ese momento –con algunas notables excepciones, como *Imágenes de una dictadura*, de Patricio Henríquez (1999, 55 min, video, color)– estos valiosos documentos permanecían en los estantes de los colectivos audiovisuales y de los camarógrafos independientes que registraron incesantemente esta época. Concluyo con el análisis de *El mocito*, de Marcela Said y Jean de Certeau (2010, 70 min, HD, color), y *La muerte de Pinochet*, de Bettina Perut e Iván Osnovikoff (2011, 80 min, HD, color), los cuales incluyen voces altamente perturbadoras que no encajan en las versiones polarizadas que dan cuenta del pasado reciente.

La investigación finaliza precisamente con estas dos películas que señalan la emergencia de nuevos actores en el documental contemporáneo. Dicha aparición apunta no a una simple expansión del círculo simbólico de las víctimas, sino a una redefinición de la noción de la víctima, que evidentemente plantea nuevos desafíos a las batallas por las memorias, como sostiene Michael Lazzara en su más reciente libro sobre el caso chileno (2018, 123). Civiles que apoyaron la dictadura, soldados conscriptos y colaboradores directos de los agentes de represión, son figuras que, si bien no han estado completamente ausentes de la producción audiovisual, hasta ahora habían tenido una presencia más bien marginal. *El mocito*, protagonizada por Jorgelino Vergara, un oscuro exfuncionario de la policía secreta que cumplía diversas funciones para la DINA –desde servir café hasta deshacerse de los restos de los cuerpos torturados en un centro de detención clandestino–, se transformaría en la punta de lanza de una de las transformaciones recientes más complejas del documental chileno contemporáneo: la aparición de la figura del perpetrador. Se

requiere mayor distancia para evaluar críticamente el impacto que el surgimiento de esta figura está teniendo en el documental chileno contemporáneo. Por esta razón, los desafíos éticos que despierta la presencia del perpetrador y el análisis de las estrategias audiovisuales llevadas a cabo por directores más jóvenes para abordarlos a través de narrativas de filiación elaboradas en primera persona, como en *El pacto de Adriana*, de Lissette Orozco (2017, 96 min, HD, color), han quedado fuera de los límites de este estudio.

Las numerosas y profundamente heterogéneas respuestas al golpe de Estado y a la dictadura que se han elaborado desde la no-ficción, evidencian que estudiar dichas realizaciones solamente bajo el prisma de la noción de trauma impide capturar las riquezas y matices del paisaje documental chileno. Las diversas transformaciones audiovisuales que pueden observarse en el documental nos obligan a ampliar la mirada sobre las producciones que abordan el pasado dictatorial. Este estudio demuestra que detenerse en los trabajos que tratan sobre los directamente afectados es insuficiente para comprender la extensión de la violencia política de Estado, así como su legado en el Chile contemporáneo. Si bien muchos de estos documentales han retornado insistentemente a las icónicas imágenes de La Moneda en llamas y a otras imágenes del horror y la represión –reproduciendo el estado de *shock* de la sociedad chilena–, también es cierto que muchas piezas audiovisuales han buscado ir más allá de este repertorio de la atrocidad, en un intento por abordar el pasado de una manera más afectiva. Sugiero entonces que, de alguna manera, el documental chileno, a través de esta trayectoria de revelación de cuerpos en la cual se embarca –cuerpos de las víctimas, cuerpo del cine– contribuye, metafóricamente hablando, a la restauración de los sentidos de una sociedad anestesiada después de años de represión dictatorial.

Bibliografía

- BENEDETTI, MARIO (1984). *El desexilio y otras conjeturas*. Madrid: Eds. El País.
- BRUZZI, STELLA (2006). *New Documentary: A Critical Introduction*. Londres: Routledge.

- HIRSCH, JOSHUA (2004). *Afterimage: Film, Trauma, and the Holocaust*. Filadelfia: Temple University Press.
- LAZZARA, MICHAEL (2018). *Civil Obedience: Complicity and Complacency in Chile since Pinochet*. Madison: University of Wisconsin Press.
- MARKS, LAURA U. (2000). *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press.
- MOULIAN, TOMÁS (2002). *Chile actual: Anatomía de un mito*. Santiago de Chile: Lom ediciones.
- RAMÍREZ, ELIZABETH (2019). *(Un)veiling Bodies: A Trajectory of Chilean Post-dictatorship Documentary*. Oxford: Legenda.
- RICHARD, NELLY (2001). *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición)*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- STERN, STEVE (2010). *Reckoning with Pinochet: The Memory Question in Democratic Chile, 1989-2006*. Tomo 3. Durham y Londres: Duke University Press.

Encuentros Internacionales de Investigación sobre Cine Chileno y Latinoamericano

Publicaciones y autores 2013-2018

Enfoques al cine chileno en dos siglos (2013): Mónica Villarroel (coordinadora), Pablo Corro, Wolfgang Bongers, Iván Pinto, Jorge Iturriaga, Javiera Lorenzini, Solène Bergot, Paola Lagos, Isabel Mardones, Tomás Cornejo, Alfredo Barría, José Miguel Palacios, Claudia Bossay, Vania Barraza, Carolina Larraín, Claudia Barril, Bernardita Llanos, Milena Grass, Carl Fischer, Natalia Möller, Catalina Donoso.

Travesías por el cine chileno y latinoamericano (2014): Mónica Villarroel (coordinadora), Solène Bergot, Marina Cavalcanti, Maricruz Castro, Eugenia Guevara, Andrea Cuarterolo, Catalina Donoso, Carmen Luz Maturana, Silvana Flores, Ximena Vergara, Antonia Girardi, Víctor Fajnzylber, Roberto Reveco, Iván Pinto, Alejandro Kelly, Paulina Alfaro, Tania García, Jéssica Toledo, Claudia Bossay, Ana Laura Lusnich, Wolfgang Bongers, Paola Margulis, Bernardita Llanos.

Nuevas travesías por el cine chileno y latinoamericano (2015): Mónica Villarroel (coordinadora), Udo Jacobsen, Felipe Briceño, Claudio Salinas, Eduardo Santa Cruz, Hans Stange, Daniela Gillone, Edgard Doll, Anna Karinne Ballalai, Ignacio del Valle, Carolina Amaral, Luis Omar Dufuur, Ximena Vergara, Luis Valenzuela, Luís Villaçã, Florencia Varela, Laura Rocha, Paola Lagos, Sergio Navarro, Roberto Reveco, Roque González, Patricia Méndez, Lucía Rud.

Memorias y representaciones en el cine chileno y latinoamericano (2016): Mónica Villarroel (coordinadora), Mariano Mestman, Elizabeth Ramírez, Carolina Amaral de Aguiar, Luis Dufuur, Mariel Balás, Luís Rocha Melo, Mariné Nicola, Ana Laura Lusnich, Natalia Christofolletti Barrenha, Darcie Doll, Estevão de Pinho Garcia, Anna Karinne Martins Ballalai, Ignacio del Valle, Letizia Osorio Nicoli, Laura Lattanzi, Alicia Aisenberg, Georgina Torello, Ximena Vergara, Antonia Krebs.

De Ruiz a la utopía contemporánea en el cine chileno y latinoamericano (2017): Mónica Villarroel (coordinadora), Gonzalo Aguilar, Iván Pinto, Pablo Alvira, Luis Valenzuela, Daniella C. Carvalho, Ximena Vergara, Antonia Krebs, Luís Rocha Melo, Alejandro Kelly, Cira Inés Mora, Silvana Flores, Anna Dodier, Natalia Möller, Valeria de los Ríos, Verónica Cortínez, Sergio Navarro, Óscar A. Cabezas, Adolfo Vera, Fernando Pérez, Udo Jacobsen.

Imaginarios del cine chileno y latinoamericano (2018): Mónica Villarroel (coordinadora), Ángel Miquel, Carolina Amaral de Aguiar, Dana Zylberman, Ana Laura Lusnich, Roberto Reveco, Jorge Sala, Sebastián González, María Paz Peirano, Cecilia Gil Mariño, Paola Margullis, Paz Escobar, Guillermo Jarpa, Cristian Ahumada, Álvaro García, Pablo Lanza, Carolina Soria, Alejandra Rodríguez, Cecilia Elizondo, Andrea Cuarterolo, Georgina Torello, Ximena Vergara, Antonia Krebs, Marcelo Morales, Ricardo Bedoya.

CENTRO CULTURAL LA MONEDA
CINETECA NACIONAL DE CHILE
info@cinetecanacional.cl

DIRECTORA EJECUTIVA
CENTRO CULTURAL LA MONEDA
Beatriz Bustos Oyanedel

CINETECA NACIONAL DE CHILE
DIRECTORA
Mónica Villarroel Márquez

COORDINADORA DE DIFUSIÓN Y FORMACIÓN
Macarena Bello Martínez

ENCARGADO DE PUBLICACIONES Y EXTENSIÓN
Juan Pedro Astaburuaga Sandoval

ENCARGADO DE ARCHIVO DIGITAL Y DOCUMENTACIÓN
Marcelo Morales Cortés

PROFESIONAL DE ARCHIVO Y DIFUSIÓN
Francisco Venegas Paiva

COORDINADOR DE CONSERVACIÓN Y PLATAFORMA DIGITAL
Pablo Insunza Rodríguez

ENCARGADO DE ARCHIVO FÍLMICO Y VIDEO
Sebastián Úbeda Reyes

LABORATORIO DIGITAL
Marcelo Vega Vega
Alejandro Chávez Solís

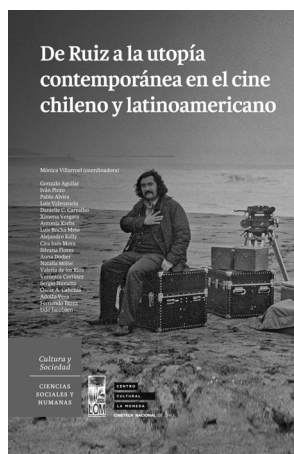
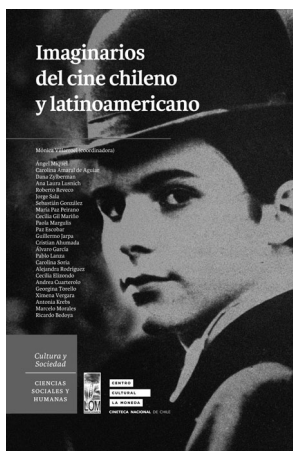
Cine chileno y latinoamericano
Antología de un Encuentro

Coordinadora: Mónica Villarroel
Editora general: Patricia Poblete

Comité editorial:

Wolfgang Bongers (Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Letras),
Catalina Donoso (Universidad de Chile, ICEI), Claudio Salinas (Universidad de
Chile, ICEI), Carolina Urrutia (Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de
Comunicaciones), Mónica Villarroel (Cineteca Nacional de Chile).

Colección Ciencias Sociales y Humanas



ESTE LIBRO HA SIDO POSIBLE POR EL TRABAJO DE

COMITÉ EDITORIAL Silvia Aguilera, Michel Bonnefoy, Ramón Díaz Eterovic, Mario Garcés, Jorge Guzmán, Tomás Moulán, Naín Nómez, Julio Pinto, Santiago Santa Cruz, Paulo Slachevsky, María Emilia Tijoux, José Leandro Urbina, Ximena Valdés, Verónica Zondek, **SECRETARIA EDITORIAL** Marcela Vergara **PRODUCCIÓN EDITORIAL** Guillermo Bustamante **PROYECTOS** Ignacio Aguilera **DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN EDITORIAL** Leonardo Flores **CORRECCIÓN DE PRUEBAS** Raúl Cáceres **COMUNIDAD DE LECTORES** Francisco Miranda **VENTAS** Elba Blamey, Olga Herrera, Ilva Calderón **BODEGA** Francisco Cerda, Paola Estévez, Hugo Jiménez, Juan Huenuman, Carlos Rodríguez, Henry Martínez **LIBRERÍA LOM** Ernesto Córdova **COMERCIAL GRÁFICA LOM** Elizardo Aguilera, Eduardo Yáñez **SERVICIO AL CLIENTE** Ingrid Rivas **DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN** Luis Ugalde, Karla Morales, Marjorie Dotte **PRODUCCIÓN IMPRENTA** Carlos Aguilera, Gabriel Muñoz **SECRETARIA IMPRENTA** Jasmín Alfaro **PREPrensa** Mariela Valdez **IMPRESIÓN DIGITAL** William Tobar **IMPRESIÓN OFFSET** Rodrigo Véliz, Francisco Villaseca **ENCUADERNACIÓN** Rosa Abarca, Andrés Rivera, Edith Zapata, Pedro Villagra, Romina Salamanca, Fernanda Acuña, Iván Peralta **MENSAJERÍA** Cristóbal Ferrada **MANTENCIÓN** Jaime Arel **ADMINISTRACIÓN** Mirtha Ávila, César Delgado, María Paz Hernández.

L O M E D I C I O N E S