



Cine mudo latinoamericano

Inicios, nación, vanguardias y transición

Coordinadores

Aurelio de los Reyes García-Rojas

David M.J. Wood

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

CINE MUDO LATINOAMERICANO:
INICIOS, NACIÓN, VANGUARDIAS Y TRANSICIÓN

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

Director

Renato González Mello

Secretaria Académica

Geneviève Lucet

Coordinador de Publicaciones

Jaime Soler Frost

CINE MUDO LATINOAMERICANO: INICIOS, NACIÓN, VANGUARDIAS Y TRANSICIÓN

Coordinadores

AURELIO DE LOS REYES Y DAVID M. J. WOOD



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
México 2015

Catalogación en la fuente Dirección General de Bibliotecas, UNAM

PN1995.75

.C55

2015

Cine mudo latinoamericano: inicios, nación, vanguardias y transición / Aurelio de los Reyes (Aurelio de los Reyes García-Rojas) y David M.J. Wood (coordinadores). Primera edición, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2015, 268 p., ils.

ISBN 978-607-02-7463-3

I. Cine mudo — América Latina. I. Reyes, Aurelio de los, editor. II. Wood, David M.J., editor.

Diseño de portada: Fabiola Wong Gutiérrez

Ilustración de portada: Catedral Metropolitana, fragmento de filme no identificado, finales del siglo XIX principios del XX.

Foto: Filmoteca UNAM. Conaculta-INAH-Méx. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia

Primera edición: 6 de noviembre de 2015

D.R. © 2015 Universidad Nacional Autónoma de México

Avenida Universidad 3000

Ciudad Universitaria, Coyoacán, 04510, México

Instituto de Investigaciones Estéticas

Tel: (55) 5622 7250 ext. 85026

libroest@unam.mx

www.esteticas.unam.mx

ISBN 978-607-02-7463-3

Esta obra está licenciada por el Instituto de Investigaciones Estéticas. Usted es libre de utilizarla con fines académicos, no lucrativos, ni comerciales. Al hacer uso de este material, usted se compromete en todo momento a respetar los derechos de autor y citar de manera correcta dando los créditos respectivos. Lo invitamos a leer el texto íntegro de la licencia http://www.ebooks.esteticas.unam.mx/derechos_autor

ÍNDICE

Introducción 9
Aurelio de los Reyes y David M.J. Wood

Memoria e historia del cine en América Latina 21
Paulo Antonio Paranaguá

I. INICIOS DEL CINE Y VISUALIDAD

Picturing Mexico in Still and Moving Images, ca. 1870-1925:
Strategies for Articulating Space, and Spectatorship in Early
Mexican Film 35
John Fullerton

Vistas del camino de La Oroya hacia la montaña de Chanchamayo 57
Violeta Núñez Gorriti

II. NARRACIONES DE NACIÓN

Documentales de la revolución maderista 67
Ángel Miquel

Revolución, compilación, conmemoración: Salvador Toscano
y la construcción de caminos en el México posrevolucionario 87
David M.J. Wood

El documental de la posrevolución. 1915-1942 109
Aurelio de los Reyes

Filmando a los héroes nacionales: el homenaje a Antonio Maceo
en *La última jornada del Titán de Bronce* (Max Tosquella, 1930) 133
Emmanuel Vincenot

| | |
|--|-----|
| Nación y ficción: <i>Mariano Moreno y la Revolución de Mayo</i> en el contexto previo al Centenario de la Independencia <i>Lucio Mafud</i> | 153 |
|--|-----|

III. LITERATURA, MODERNIDAD Y VANGUARDIAS

| | |
|--|-----|
| Figuraciones del pasado, contradicciones del presente. En torno a <i>El último malón</i> (1918) de Alcides Greca <i>Miriam V. Gárate</i> | 177 |
| Modernidad, escritura nueva y cine mudo en el Perú <i>Maria Chiara D'Argenio</i> | 191 |
| La primera vanguardia del cine latinoamericano <i>Paul A. Schroeder Rodríguez</i> | 209 |

IV. HACIA EL CINE SONORO

| | |
|--|-----|
| La transición del “mudo” al “sonoro” en México y el caso de <i>Zítari</i> (Miguel Contreras Torres, 1931) <i>Eduardo de la Vega Alfaro</i> | 235 |
| Cine mudo y cine silenciado: la obra de Velasco Maidana y de otros cineastas <i>Alfonso Gumucio Dagron</i> | 251 |
| Datos biográficos | 265 |

INTRODUCCIÓN

AURELIO DE LOS REYES Y DAVID M.J. WOOD

En abril de 2010 se celebró el primer coloquio internacional sobre cine del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM con el nombre Cine Mudo en Iberoamérica: Naciones, Narraciones, Centenarios. Decidimos reunir a un grupo de estudiosos de las primeras décadas del cine, ubicados en diversas latitudes del mundo y que trabajan desde distintos campos de estudio, para empezar a perfilar el estado actual de las investigaciones sobre una época del cine frecuentemente olvidada en esta región.

Por razones puramente organizativas, “Iberoamérica” se convirtió, en la práctica, en “América Latina”, y aunque no tuvimos el propósito de catalogar todos los países de la región, tratamos de presentar una muestra de la diversidad geográfica, además de temática y disciplinaria, en los estudios del cine de los primeros tiempos. El presente libro contiene la mayoría de las ponencias presentadas en el coloquio –aunque no todas– e invitamos a dos autores ausentes del evento, John Fullerton y Lucio Mañud, a participar en esta publicación.

Uno de los grandes desafíos de estudiar el cine del periodo silente, en América Latina todavía más que en Europa o en los Estados Unidos, es la poca supervivencia de los filmes rodados en la región entre finales del siglo XIX y los años treinta del siglo XX, y la mala condición física y dificultad de acceso y consulta de mucho de lo que todavía existe. Según una encuesta encabezada por Maria Rita Galvão en 2005, apenas 15% del cine filmado en Iberoamérica aún sobrevivía; aunque esta cifra representaba una mejora considerable respecto a su encuesta anterior de 1988, cuando los archivos fílmicos conservaban tan sólo 7% de la producción total.¹ Si el material que ha llegado a nuestros días se conoce escasamente en sus países de producción, menos posibilidades todavía han tenido los especialistas o los públicos dentro o fuera de América Latina de conocer los filmes realizados en otros países del continente –aunque, como señala

¹ Maria Rita Galvão, “La situación del patrimonio fílmico en Iberoamérica”, *Journal of Film Preservation*, Bruselas, núm. 71, 2006, pp. 42-62.

Paulo Antonio Paranaguá en el ensayo que abre el presente volumen, las tecnologías digitales están empezando, poco a poco, a mejorar esta situación.

A falta de un sólido interés en el tema de parte de las pocas editoriales que tienen una red de distribución eficaz en la región, la misma falta de circulación aflige a los estudios académicos sobre el cine mudo latinoamericano, que algo se conocen entre los especialistas de sus respectivos países pero que, con muy contadas excepciones, prácticamente no se leen en el exterior.² Nuestro interés por juntar investigadores que trabajan el tema, provenientes tanto de dentro como de fuera de América Latina, respondía, pues, a un deseo de tender puentes entre las diversas y a veces dispersas investigaciones existentes y en proceso. Sin ser exhaustivo ni en lo geográfico, lo temático o lo metodológico, creemos que este proyecto ha logrado hallar puntos de encuentro que pueden dar algunas pautas para investigaciones futuras.

Uno de los resultados más importantes del coloquio fue la realización del segundo coloquio internacional sobre cine en junio de 2011, organizado por los suscritos y Violeta Núñez, titulado *Las Rutas del Cine en América, 1895-1910*. Dicha reunión cubrió un tema poco discutido en el primero, el de la exhibición itinerante en los primeros años del cine, y abarcó países ausentes en el encuentro inicial, entre ellos Colombia, Venezuela, Panamá y Guatemala.

La alusión al marco nacional en el título del proyecto del cual surge el presente libro, responde al contexto dominante en el cual el cine fue exhibido, distribuido y producido en América Latina desde finales del siglo XIX hasta los años treinta, y en el cual dicho cine posteriormente ha sido preservado, difundido y estudiado. Este enfoque, sin embargo, no pretendía excluir las investigaciones que se salen de tal marco. El tema suscitó polémica durante el coloquio entre investigadores tales como Aurelio de los Reyes y Alfonso Gumucio-Dagron, quienes defendieron la continuada vigencia de lo nacional como ubicación que delimita el objeto de estudio, y aquellos, particularmente Paulo Antonio Paranaguá (cuya presencia física fue lamentablemente impedida por la erupción del volcán Eyjafjallajökull unos pocos días antes del encuentro), quienes promovían una transición hacia un enfoque transnacional.

² Desde que se llevó a cabo el coloquio en 2010, los estudios de cine silente en la región se han acelerado, por ejemplo con la publicación en octubre de 2013 del *dossier* titulado “Cine silente latinoamericano” en la revista *Imagofobia*, núm. 8, coordinado por Andrea Cuarterolo, y el próximo lanzamiento del primer número de la revista en línea, dictaminada, *Vivomatografías. Revista de Estudios sobre Precine y Cine Silente en Lationamérica*, dirigida por Andrea Cuarterolo y Georgina Torello. Nos entusiasma este reciente crecimiento del campo.

La gran mayoría de la historiografía del cine latinoamericano de los primeros tiempos, efectivamente, se ha realizado desde una perspectiva nacional. Entre los estudios enfocados (casi) exclusivamente sobre el periodo mudo de determinados países, se cuentan, por ejemplo (en orden cronológico), el trabajo pionero del mexicano José María Sánchez García³ y, en décadas posteriores, los libros de Aurelio de los Reyes sobre diversos aspectos del cine del periodo en cuestión en México,⁴ de Jurandy Noronha sobre Brasil,⁵ de Pedro Susz sobre Bolivia,⁶ de Raúl Rodríguez sobre Cuba,⁷ de Wilma Granda Noboa sobre Ecuador⁸ y de Guillermo Caneto *et al.* sobre Argentina.⁹ De las historias nacionales del cine en general, algunas tratan las primeras décadas como un mero preludeo a la historia “real” que llega con el sonido sincrónico (en la *Historia del cine argentino* de Domingo di Núbila, por ejemplo, el periodo silente se denomina “Pre-historia”, mientras que el cine sonoro, tratado con mucho mayor detalle, se denomina “Historia”).¹⁰ En cambio, en obras tales como la de Martínez Pardo sobre Colombia, la de Salles Gomes sobre Brasil, la de Gumucio Dagron sobre Bolivia, la de Mora sobre México o la de Acosta *et al.* sobre Venezuela,¹¹ el periodo silente forma una parte integral de la historia del cine nacional, y estos autores suelen buscar temas y continuidades que enlazan esta primera época con los periodos mejor conocidos y documentados de sus respectivos cines nacionales.

³ José María Sánchez García, “Bosquejo histórico y gráfico de nuestra producción cinematográfica durante la era muda”, en Ricardo Rangel y Rafael E. Portas (eds.), *Enciclopedia Cinematográfica Mexicana, 1897-1955*, México, Publicaciones Cinematográficas, 1955, pp. 36-103.

⁴ Por ejemplo, Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México, 1896-1930. Vol. 1, 1896-1920. Vivir de sueños*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas/Cineteca Nacional, 1981; *Vol. 2 1920-1924. Bajo el cielo de México*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993.

⁵ Jurandy Noronha, *No tempo da manivela*, Río de Janeiro, Ebal/Kinart/Embrafilme, 1987.

⁶ Pedro Susz K., *La campaña del Chaco: el ocaso del cine silente boliviano*, La Paz, Universidad Mayor de San Andrés, 1990. Susz afirma que la primera “memoria” del cine mudo boliviano la escribió Raúl Salomón en las páginas del periódico *La Nación* en 1953.

⁷ Raúl Rodríguez, *El cine silente en Cuba*, La Habana, Letras Cubanas, 1992.

⁸ Wilma Granda Noboa, *El cine silente en Ecuador (1895-1935)*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana/Cinemateca Nacional/Unesco, 1995.

⁹ Guillermo Caneto *et al.*, *Historia de los primeros años del cine en la Argentina (1895-1910)*, Buenos Aires, Fundación Cinemateca Argentina, 1996.

¹⁰ Domingo di Núbila, *Historia del cine argentino*, Buenos Aires, Edición Cruz de Malta, 1959.

¹¹ Hernando Martínez Pardo, *Historia del cine colombiano*, Bogotá, Librería y Editorial América Latina, 1978; Paulo Emilio Salles Gomes, *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, Río de Janeiro, Editorial Paz e Terra, 1980; Alfonso Gumucio Dagron, *Historia del cine boliviano*, México, FilMOTECA UNAM, 1983; Carl J. Mora, *Mexican Cinema: Reflections of a Society, 1896-1988*, Berkeley/Los Ángeles, University of California Press, 1982; José Miguel Acosta *et al.*, *Panorama histórico del cine en Venezuela, 1896-1993*, Caracas, Fundación Cinemateca Nacional, 1997.

Muchas de estas historias, tras narrar la llegada del cine y las primeras exhibiciones y filmaciones en el territorio en cuestión, se enfocan casi exclusivamente en la escasa *producción* cinematográfica de la nación bajo estudio, frecuentemente identificando y centrándose en alguna “época de oro” caracterizada por un pequeño auge en la producción de largometrajes de ficción, usualmente durante los años veinte. El trabajo de De los Reyes es atípico en este sentido al ubicar una época de oro en México durante la Revolución en la década de 1910, basándose en la producción de actualidades y no de ficción, otros autores como De los Reyes, Granda, Nieto y Rojas,¹² ponen un énfasis considerable en los espacios de exhibición y en la experiencia de ver cine —enfoque que da cuenta no sólo de los propios cines “nacionales” de cada país, sino también de cómo los públicos veían, asimilaban e interactuaban con películas traídas desde fuera. Otros estudios se enfocan en determinados críticos de cine,¹³ realizadores,¹⁴ actores¹⁵ u otros trabajadores y partícipes del cine,¹⁶ quienes transitan de distintas maneras entre los ámbitos de exhibición local y las metrópolis cosmopolitas de Europa y los Estados Unidos. La labor de los archivos fílmicos ha repercutido directamente en otra tendencia más reciente, constituida por las investigaciones que se centran en el hallazgo, rescate y restauración de películas anteriormente consideradas perdidas.¹⁷

Sin abandonar su centro de gravedad en torno al marco nacional, lo que reconocen prácticamente todos estos estudios es la naturaleza cosmopolita del cine, traído desde Europa y desde los Estados Unidos por rutas transcontinentales; frecuentemente distribuido, exhibido y realizado por

¹² Jorge Nieto y Diego Rojas, *Tiempos del Olympia*, Bogotá, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 1992.

¹³ Manuel González Casanova, *El cine que vio Fósforo: Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

¹⁴ Ángel Miquel, *Salvador Toscano*, Guadalajara/Puebla, Universidad de Guadalajara/Gobierno del Estado de Puebla, 1997.

¹⁵ Esperanza Vázquez Bernal y Federico Dávalos Orozco, *Carlos Villatoro: pasajes en la vida de un hombre de cine*, México, UNAM, 1999; Eduardo de la Vega y Patricia Torres San Martín, *Adela Sequeyro*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara/Universidad Veracruzana, 1997.

¹⁶ Giancarlo Carbone (coord.), *El cine en el Perú, 1897-1950: testimonios*, Lima, Universidad de Lima, 1991.

¹⁷ Edgar Barillas, *Sobrevivir al desastre: rescate de tres filmes de la Cinemateca Universitaria Enrique Torres de Guatemala*, Guatemala, Universidad de San Carlos de Guatemala/Escuela de Historia/Instituto de Investigaciones Históricas, Antropológicas y Arqueológicas, 1999; Juana Suárez, Ramiro Arbeláez y Laura A. Chesak, “*Garras de Oro (The Dawn of Justice—Alborada de Justicia): the Intriguing Orphan of Colombian Silent Films*”, *The Moving Image*, Mineápolis, vol. 9, núm. 1, 2009, pp. 54-82; Fernando Vargas Villazón, *Wara Wara: la reconstrucción de una película perdida*, La Paz, Cinemateca Boliviana/CAF/Plural, 2010; David M.J. Wood, “Recuperar lo efímero: restauración del cine mudo en México”, en Louise Noelle (ed.), *15o. Coloquio del Seminario de Estudio y Conservación del Patrimonio Cultural. El patrimonio de los siglos XX y XXI*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2011, pp. 125-157.

extranjeros trashumantes; e incluso cuando fue realizado por directores y equipos locales, fuertemente influido, con muy contadas excepciones, por los patrones narrativos y formales de los varios cines extranjeros que dominaban los mercados del continente. El primer trabajo en reunir las experiencias nacionales de prácticamente todos los países de América Latina y el Caribe fue el exhaustivo *Les cinémas d'Amérique Latine* coordinado por Guy Hennebelle y Alfonso Gumucio Dagron, publicado en 1981,¹⁸ en el cual el periodo silente es protagonista, marginal o ausente dependiendo del país. Otros proyectos tuvieron propósitos similares de reunir una serie de visiones nacionales individuales y separadas sobre la historia de los distintos cines latinoamericanos: el congreso anual de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF) en Oaxtepec, México, en 1982, titulado *El Cine Olvidado de América Latina*,¹⁹ y el libro *Cine latinoamericano (1896-1930)*, editado por la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano en 1992.²⁰ El capítulo sobre el periodo silente en el estudio monográfico de John King sobre el cine latinoamericano sigue una estructura parecida.²¹ En cambio, algunas investigaciones más recientes sobre el cine mudo del continente han buscado trascender lo nacional como principio organizador, enfocándose más bien en los flujos culturales, estéticos, simbólicos, económicos y políticos transnacionales del cine —más notablemente el libro de Paranaguá, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*.²² El IV Congreso Internacional La Mujer y el Cine Mudo, llevado a cabo en Guadalajara, México, en junio de 2006, también tuvo un acercamiento transnacional que trataba de establecer nexos entre el cine latinoamericano y el de otras regiones del mundo, concretamente centrado en un enfoque de género.

A excepción de los textos de Paranaguá, que trata la historiografía del cine latinoamericano en general, y de Schroeder Rodríguez, que busca conexiones entre las distintas películas que para él constituyen “la primera vanguardia del cine latinoamericano”, las investigaciones que conforman este volumen están ubicadas en marcos principalmente

¹⁸ Guy Hennebelle y Alfonso Gumucio Dagron (dirs.), *Les cinémas d'Amérique Latine*, París, Nouvelles Éditions Pierre Lherminier, 1981.

¹⁹ II Seminario Latinoamericano y del Caribe de Archivos de Imágenes en Movimiento, Oaxtepec, Morelos (del 31 de mayo al 4 de junio de 1982), informe de actividades, México, Filmoteca UNAM, 1982.

²⁰ Héctor García Mesa (coord.), *Cine latinoamericano (1896-1930)*, Caracas, Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano/Consejo Nacional de la Cultura/Fondo de Fomento Cinematográfico/Fundación para el Fomento de la Cultura Cinematográfica de la Universidad de Carabobo, 1992.

²¹ John King, *Magical Reels: a History of Cinema in Latin America*, Londres, Verso, 1990.

²² Paulo Antonio Paranaguá, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2003; véase también Ana M. López, “Early Cinema and Modernity in Latin America”, *Cinema Journal*, Austin, vol. 40, núm. 1, 2000, pp. 48-78.

nacionales –aunque no por eso pecan de chovinismo. Como bien ha señalado Paul Willemen, no debemos confundir los discursos nacionalistas con una conciencia de y un afán por comprender las especificidades de la formación cultural (y política, institucional, etcétera) que genera tales discursos.²³ Así, varios trabajos presentados aquí analizan las maneras en las que el cine articula y monumentaliza los mitos e identidades nacionales generados alrededor de la Revolución mexicana (Miquel, Wood, De los Reyes) y las independencias e historias nacionales de Argentina (Mafud y Gárate) y Cuba (Vincenot) y su conmemoración, pero también señalan las lagunas y contradicciones en tales discursos que el estudio de estos cines puede delatar. Consideramos que este tema es particularmente relevante en la coyuntura actual de América Latina, donde las celebraciones de los bicentenarios de las independencias nacionales han suscitado pasiones nacionalistas pero también una conciencia de lo fraudulento que éstas frecuentemente resultan ser.

Más aún, muchos de los autores presentes estudian las formas en que el cine y sus contextos de circulación y de exhibición expresaban y a veces socavaban los valores, también contradictorios, de las burguesías nacionales que trataban de asimilar los cambios económicos, sociales y culturales que traía la modernización, aun mientras defendían su moralidad tradicionalista y se atrincheraban en sus propias posiciones de privilegio (Fullerton, Núñez, Wood, Mafud, Gárate, D'Argenio, Schroeder Rodríguez y Gumucio Dagron). Pero, al mismo tiempo, casi todas estas investigaciones tienen un ojo en los aspectos cosmopolitas y transnacionales que caracterizan el fenómeno cinematográfico, ya sea en términos de la circulación continental y global de dispositivos tecnológicos y de productos cinematográficos; de la importación y adaptación local de concepciones en torno a las maneras y modalidades de hacer cine; de patrones estéticos, formales, artísticos y de modalidades de visualidad; de las vivencias que compartieron los públicos latinoamericanos con los europeos o norteamericanos; o de la recepción y articulación local de ideas y procesos sociales, políticos y culturales tales como el tradicionalismo, el nacionalismo (lo cual, a veces, sobre todo en el Cono Sur, suponía una relación compleja con el fenómeno de la migración europea) y la modernización.

El gran interés por el cine documental (o protodocumental) que comparten varias investigaciones presentadas aquí (Fullerton, Núñez, Miquel, Wood, De los Reyes, Vincenot) contribuye a poner en el centro de atención un cine que, a pesar de constituir la inmensa mayoría de lo producido en América Latina desde finales del siglo XIX hasta los años treinta,

²³ Paul Willemen, "The National Revisited", en Valentina Vitali y Paul Willemen (eds.), *Theorising National Cinema*, Londres, British Film Institute, 2006, pp. 29-43.

ha sido una ausencia estructural en una gran parte de esta historia.²⁴ Varios estudios presentados aquí comparten un interés en las distintas modalidades mediante las cuales el cine se dirigía a sus públicos en su intento de suscitar la identificación con las causas que promovía: la propaganda, el sentido didáctico, el reportaje, el cine científico y etnográfico, y el entretenimiento frecuentemente tenían agendas ideológicas en común. Por otro lado, los textos de Fullerton, D'Argenio y Schroeder abordan los modos de espacialidad, temporalidad y visualidad que establecen unas películas que retoman o se retroalimentan con pautas visuales y dinámicas de la pintura y la literatura y, más ampliamente, de la experiencia de la modernidad: discusiones que tienen tanto que ver con las prácticas de visualización y de lectura que suscitaban o producían las películas entre sus públicos como con la propia construcción textual de ellas. Al basarse en parte en lecturas formales, estas investigaciones (a excepción de la de D'Argenio, basada principalmente en fuentes literarias y no cinematográficas) dependen directamente de la labor de preservación de los archivos fílmicos, algo que comparten con los trabajos de Vincenot, Mafud, Gárate y De la Vega. Mientras tanto, Miquel, Wood y Gumucio Dagron enfrentan materiales que sobreviven únicamente de manera parcial, o que fueron rescatados muy recientemente.

Finalmente, cabe aclarar nuestros propósitos al referirnos al periodo mudo (o silente) en América Latina. Aunque éste no sea el lugar para discutir las complejidades de la definición del cine de las primeras décadas como mudo o silente, ni la transición entre el cine mudo y el cine sonoro (tema que De la Vega trata aquí en su ensayo), queda muy claro que la cronología de nuestras investigaciones está lejos de terminar en 1927, fecha comúnmente invocada como el final de la época silente y el principio de la sonora, con el estreno de *The Jazz Singer* (Alan Crosland, Estados Unidos, 1927).²⁵ En sus respectivas investigaciones, Wood rastrea exhibiciones silentes hasta 1936, y De los Reyes hasta 1942 —fecha hasta la cual este último autor encuentra que sobrevive en México el “lenguaje de las vistas”. A su vez, De la Vega, basándose en el trabajo de Luis Reyes de la Maza, ubica el primer antecedente del cine sonoro en México en 1912 con la introducción del *Chronophone*. Sin duda, hace falta investigar mucho más para empezar a comprender las dinámicas de este largo periodo en el cual

²⁴ Véase al respecto Paulo Antonio Paranaguá, *Cine documental en América Latina*, Madrid, Cátedra, 2003.

²⁵ Para un análisis profundo de la presencia del sonido en el cine “mudo” norteamericano —tema que apenas se ha tocado para el cine de América Latina—, véase Rick Altman, *Silent Film Sound*, Nueva York, Columbia University Press, 2004. Cabe mencionar que para el coloquio Naciones, Narraciones, Centenarios que dio lugar a este libro, el músico José María Serralde junto con su Ensamble Cine Mudo realizó una investigación histórica y musicológica para producir una nueva musicalización en vivo de *Limite* (Mario Peixoto, Brasil, 1929).

las técnicas sonoras coexistieron con las prácticas de exhibición sin sonido sincrónico. El periodo silente, o mudo, se extiende al menos por una buena parte de la década de 1930 en prácticamente toda América Latina, debido a la paulatina y dispareja expansión de las tecnologías tanto de producción como de exhibición del sonido sincrónico en el continente. La época silente, pues, no se refiere a una cronología rígida sino que es una categoría flexible que las nuevas investigaciones van revisando y alterando.

Si bien estos y otros temas vinculan de muchas maneras los distintos ensayos que conforman el volumen, el libro está estructurado de manera más o menos cronológica para facilitar la lectura y para destacar el desarrollo de la narrativa cinematográfica. La primera sección trata sobre lo que vieron los espectadores de las primeras vistas cinematográficas: Fullerton vincula la articulación del espacio en las vistas precinematográficas con las experiencias del espectador de los primeros años de cine, mientras el texto de Núñez Gorriti analiza las primeras películas tomadas en el Perú. La segunda sección considera las vistas de la Revolución mexicana (Miquel), las antologías o compilaciones de esas imágenes (Wood) y las distintas modalidades expresivas que asumió el cine documental en la época posrevolucionaria (De los Reyes): pasos sucesivos en el desarrollo del lenguaje de las vistas. Si bien los trabajos de Mafud, sobre el filme patriótico argentino *Mariano Moreno y la Revolución de Mayo* (1915), y de Vincenot, sobre el documental conmemorativo cubano *La última jornada del Titán de Bronce* (1930), salen parcialmente de este esquema, sus reflexiones sobre el papel del cine en la narración y monumentalización de la nación crean un diálogo fructífero con los textos anteriormente mencionados.

Posteriormente se entra a un grado mayor de complejidad en la narrativa y en las metodologías de análisis, con trabajos que examinan los intercambios temáticos y formales entre el cine y la literatura (Gárate y D'Argenio) y las películas de vanguardia estudiadas por Schroeder Rodríguez, un cine que, en común con las vanguardias europeas de los años veinte, buscaba un medio de expresión autónomo con sus propios recursos narrativos. Los textos de De la Vega, sobre el momento complejo de transición entre el silente y el sonoro, y de Gumucio Dagron, sobre, entre otras películas, *Wara Wara* (José María Velasco Maidana, Bolivia, 1930), superproducción silente boliviana sabotada por las novedosas tecnologías del sonido, conforman la última sección del libro, que denominamos "Hacia el cine sonoro". Esperamos que los debates sostenidos en esta colección de ensayos, así como los temas que aún queda por tratar, alienten investigaciones futuras que sigan enriqueciendo el campo.

No nos queda más que agradecer al doctor Arturo Pascual Soto, director del Instituto de Investigaciones Estéticas cuando se celebró el coloquio de 2010, y a su sucesor, el doctor Renato González Mello, el entusiasmo y

el apoyo que siempre mostraron con la iniciativa, así como al personal del Instituto que hizo posible la realización del encuentro (particularmente Jesús Torres Peralta, Anel Pérez y Guadalupe Arrona y la edición de este libro (Jaime Soler Frost y el Departamento de Publicaciones). También damos las gracias a la Fundación Televisa por su generoso patrocinio, así como a la Embajada de Francia en México, la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, la Filmoteca UNAM, el Museo Universitario Arte Contemporáneo y la Fundación Carmen Toscano por los diversos apoyos que brindaron. A Claudia Ferrer y a Érika Arroyo les agradecemos la revisión y corrección de los manuscritos.

Bibliografía

- II Seminario Latinoamericano y del Caribe de Archivos de Imágenes en Movimiento, Oaxtepec, Morelos (31 de mayo al 4 de junio de 1982), informe de actividades, México, Filmoteca UNAM, 1982.
- ACOSTA, José Miguel *et al.*, *Panorama histórico del cine en Venezuela, 1896-1993*, Caracas, Fundación Cinemateca Nacional, 1997.
- ALTMAN, Rick, *Silent Film Sound*, Nueva York, Columbia University Press, 2004.
- BARILLAS, Edgar, *Sobrevivir al desastre: rescate de tres filmes de la Cinemateca Universitaria Enrique Torres de Guatemala*, Guatemala, Universidad de San Carlos de Guatemala/Escuela de Historia/Instituto de Investigaciones Históricas, Antropológicas y Arqueológicas, 1999.
- CANETO, Guillermo *et al.*, *Historia de los primeros años del cine en la Argentina (1895-1910)*, Buenos Aires, Fundación Cinemateca Argentina, 1996.
- CARBONE, Giancarlo (coord.), *El cine en el Perú, 1897-1950: testimonios*, Lima, Universidad de Lima, 1991.
- GALVÃO, Maria Rita, “La situación del patrimonio fílmico en Iberoamérica”, *Journal of Film Preservation*, Bruselas, núm. 71, 2006, pp. 42-62.
- GARCÍA MESA, Héctor (coord.), *Cine latinoamericano (1896-1930)*, Caracas, Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano/Consejo Nacional de la Cultura/Fondo de Fomento Cinematográfico/Fundación para el Fomento de la Cultura Cinematográfica de la Universidad de Carabobo, 1992.
- GONZÁLEZ CASANOVA, Manuel, *El cine que vio Fósforo: Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- GRANDA NOBOA, Wilma, *El cine silente en Ecuador (1895-1935)*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana/Cinemateca Nacional/Unesco, 1995.
- GUMUCIO DAGRON, Alfonso, *Historia del cine boliviano*, México, Filmoteca UNAM, 1983.

- HENNEBELLE, Guy y Alfonso Gumucio Dagron (dirs.), *Les cinémas d'Amérique Latine*, París, Nouvelles Éditions Pierre Lherminier, 1981.
- KING, John, *Magical Reels: a History of Cinema in Latin America*, Londres, Verso, 1990.
- LÓPEZ, Ana M., "Early Cinema and Modernity in Latin America", *Cinema Journal*, Austin, vol. 40, núm. 1, 2000, pp. 48-78.
- MARTÍNEZ PARDO, Hernando, *Historia del cine colombiano*, Bogotá, Librería y Editorial América Latina, 1978.
- MIQUEL, Ángel, *Salvador Toscano*, Guadalajara/Puebla, Universidad de Guadalajara/Gobierno del Estado de Puebla, 1997.
- MORA, Carl J., *Mexican Cinema: Reflections of a Society, 1896-1988*, Berkeley/Los Ángeles, University of California Press, 1982.
- NIETO, Jorge y Diego Rojas, *Tiempos del Olympia*, Bogotá, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 1992.
- NORONHA, Jurandy, *No tempo da manivela*, Río de Janeiro, Ebal/Kinart/Embrafilme, 1987.
- NÚBILA, Domingo di, *Historia del cine argentino*, Buenos Aires, Edición Cruz de Malta, 1959.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio, *Cine documental en América Latina*, Madrid, Cátedra, 2003.
- , *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- RODRÍGUEZ, Raúl, *El cine silente en Cuba*, La Habana, Letras Cubanas, 1992.
- REYES, Aurelio de los, *Cine y sociedad en México, 1896-1930. Vol. 1, 1896-1920. Vivir de sueños*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas/Cineteca Nacional, 1981.
- , *Cine y sociedad en México, 1896-1930. Vol. 2, 1920-1924. Bajo el cielo de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993.
- SALLES GOMES, Paulo Emilio, *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, Río de Janeiro, Editorial Paz e Terra, 1980.
- SÁNCHEZ GARCÍA, José María, "Bosquejo histórico y gráfico de nuestra producción cinematográfica durante la era muda", en Ricardo Rangel y Rafael E. Portas (eds.), *Enciclopedia Cinematográfica Mexicana, 1897-1955*, México, Publicaciones Cinematográficas, 1955, pp. 36-103.
- SUÁREZ, Juana, Ramiro Arbeláez y Laura A. Chesak, "Garras de Oro (*The Dawn of Justice – Alborada de Justicia*): the Intriguing Orphan of Colombian Silent Films", *The Moving Image*, Mineápolis, vol. 9, núm. 1, 2009, pp. 54-82.
- SUSZ K., Pedro, *La campaña del Chaco: el ocaso del cine silente boliviano*, La Paz, Universidad Mayor de San Andrés, 1990.
- VARGAS VILLAZÓN, Fernando, *Wara Wara: la reconstrucción de una película perdida*, La Paz, Cinemateca Boliviana/CAF/Plural, 2010.

- VÁZQUEZ BERNAL, Esperanza y Federico Dávalos Orozco, *Carlos Villatoro: pasajes en la vida de un hombre de cine*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.
- VEGA, Eduardo de la y Patricia Torres San Martín, *Adela Sequeyro*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara/Universidad Veracruzana, 1997.
- WILLEMEN, Paul, "The National Revisited", en Valentina Vitali y Paul Willemen (eds.), *Theorising National Cinema*, Londres, British Film Institute, 2006, pp. 29-43.
- WOOD, David M.J., "Recuperar lo efímero: restauración del cine mudo en México", en Louise Noelle (ed.), *150. Coloquio del Seminario de Estudio y Conservación del Patrimonio Cultural. El patrimonio de los siglos xx y xxi*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2011, pp. 125-157.

MEMORIA E HISTORIA DEL CINE EN AMÉRICA LATINA

PAULO ANTONIO PARANAGUÁ

La historiografía del cine en América Latina está cumpliendo 50 años, medio siglo de desarrollo muy desigual. La investigación no ha acompañado la evolución en otras partes del mundo. Para Europa y América del Norte, el coloquio organizado por la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF) en Brighton (Gran Bretaña), en 1978, representa un giro. Desde entonces, el cine mudo ha ocupado el centro de las investigaciones históricas. En 1982, el mismo año en que la FIAF publica las actas del coloquio de Brighton, surgen en Pordenone (Italia) las Jornadas del Cine Mudo, el primer festival dedicado a revisar obras del cine silente. Pordenone ha estimulado muchas publicaciones y restauraciones de películas de diverso origen. En 1985, como parte de ese mismo impulso, surgió la asociación internacional Domitor, que ha favorecido el intercambio entre investigadores del periodo silente.

El coloquio internacional Cine Mudo en Iberoamérica: Naciones, Narraciones, Centenarios organizado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (IIE-UNAM), el 21 y 22 de abril de 2010, no es el primero realizado en América Latina. Paralelamente a un congreso anual de la FIAF en Oaxtepec (estado de Morelos, México), se realizó un coloquio con el título El Cine Olvidado de América Latina, con la participación de especialistas de siete países latinoamericanos y proyecciones, del 7 al 11 de junio de 1982.

Sin embargo, este coloquio de 2010 es el primero que rebasa el marco continental y tiende un puente entre los investigadores de las cinematografías y aquellos de las universidades. Puede representar un marco para la historiografía de nuestra región. Tenemos mucho tiempo perdido que recuperar. Gracias a las nuevas tecnologías, este coloquio puede prolongarse en el tiempo y en el espacio. Nuestro trabajo debe ser el punto de partida para un creciente intercambio y cooperación entre las instituciones y los investigadores. Disponemos hoy de tecnologías que pueden estimular la investigación y dar visibilidad al cine mudo de América Latina.

* * *

El cine, como el espectáculo en vivo, nació sin historia ni memoria. Las películas, como el teatro de variedades o el género chico, así como los programas radiofónicos, nacieron efímeras, destinadas a una explotación o difusión limitada en el tiempo y a menudo restringida en el espacio. Luego, la industrialización y el *star system* esbozaron una primera memoria con fines promocionales y comerciales. Pero, aun así, el objetivo era el lanzamiento de los nuevos estrenos, no había casi sobrevida para los productos de la industria cultural, salvo en el caso de algunos contados éxitos o de obras que respondían bien a ciertas necesidades periódicas. Así, por ejemplo, en algunos países, la Cuaresma y la Semana Santa eran reservadas a la presentación de películas religiosas, que volvían una y otra vez a la cartelera, aun cuando se filmaran nuevas versiones.

Recordemos que la noción de filmoteca surgió en los años treinta, después de la revolución del sonido. Entonces se temía que la producción silente desapareciera físicamente en su conjunto, por considerarse técnicamente obsoleta y desvalorizada desde el punto de vista comercial. La historia del cine nace como disciplina en ese contexto de emergencia patrimonial. El interés por el pasado del cine fue favorecido por el intenso debate acerca del lenguaje universal del cine silente, contrapuesto a la estandarización genérica acentuada por los *talkies*. Sin disponer en sus orígenes de legitimación o estímulo académico, la historia del cine no reniega sus vínculos con la industria ni rehúye los debates de la prensa especializada y de los nuevos foros constituidos por el movimiento de los cineclubs.

Podríamos decir que memoria e historia nacen entonces en un mismo ámbito. Son incluso las dos caras de la misma moneda, o una Clío que tendría los rasgos de Jano. Los primeros historiadores, los críticos y los animadores de cineclubs coinciden a menudo, son las mismas personas, aunque no todos ejerzan las tres funciones.

Puede parecer artificial la pretensión de deslindar desde esa época remota memoria e historia. Sin embargo, me atrevo a decir que los ámbitos de recepción compartida y reflexiva, como las filmotecas y cineclubs, encarnan y transmiten una memoria del cine más selectiva y sofisticada que la transmitida por los medios masivos de comunicación, donde gravita el *star system* y actúan los promotores de la industria. La memoria cinéfila no se confunde con la memoria del *mainstream*. La historia del cine surge en círculos más restringidos aún, el de los lectores de ciertos libros pioneros, a la espera de que la honorable academia admitiera su entrada en las aulas. Memoria cinéfila e historia actúan en cierta medida como vasos comunicantes, lo que es menos cierto en el caso de la memoria del *mainstream*. Sin embargo, ese deslinde no debe ocultar la armonía y la solidaridad entre memoria e historia, que ha perdurado durante más de

medio siglo (a partir del surgimiento de las primeras filmotecas en los años treinta). Por supuesto, no hay una memoria, hay memorias, individuales y colectivas, pero siempre en plural.

La separación o el divorcio entre memoria e historia remiten a un doble origen. El primero tiene que ver con la asimilación de la historia al ámbito universitario, mientras su principal caja de resonancia, los cine-clubs, desaparecían o quedaban reducidos a su mínima expresión. El segundo, mucho más importante, es el auge de la televisión, que ofrece una nueva opción de difusión, trastoca completamente la economía del cine y modifica las formas de recepción. Diría que la “memoria realmente existente” del cine la van formando imperceptiblemente los programadores de la pantalla chica que mantienen en vigencia, presentes, determinados títulos en detrimento de otros.

Una cosa son las valoraciones de los historiadores y los críticos, con escaso impacto en el público; otra son las decisiones de los programadores, aunque éstos a veces tomen en cuenta o utilicen los instrumentos aportados por la historia y la crítica. Cuando a los programadores televisivos se suman los editores de videocasetes y luego de DVD, la formación de un “repertorio virtual” se vuelve algo palpable, concreto. El repertorio es una noción importada del ámbito teatral, al que recurren las compañías estables. Desde el punto de vista del programador individual, doméstico, en que se ha transformado el espectador en el círculo privado, podemos hablar, por analogía, de un repertorio de obras disponibles. Tenemos así una privatización de la tradición y de la memoria del cine, enteramente dependientes de las leyes del mercado.

Recurriendo a otra analogía, la que distinguía el “socialismo realmente existente” de los ideales del marxismo, podríamos decir que la memoria configurada por el mercado representa la “historiografía del cine realmente existente”. Si bien los historiadores colaboran a veces en programaciones televisivas, festivales, retrospectivas y otras manifestaciones, todas ellas escapan a criterios puramente historiográficos y responden a lógicas distintas, a las leyes del mercado, aunque se trate de bienes culturales.

No pretendo reducir a esa dicotomía el desafío que enfrentan hoy los investigadores. Gracias a su incorporación al ámbito académico, la historia se ha replanteado su metodología, sus enfoques y sus propios objetos de estudio. Pero sería una ilusión investigar, trabajar y escribir en función de la historiografía publicada y legitimada por la academia, como si los nuevos circuitos de difusión del cine, el cine del pasado y el cine del presente, no tuvieran impacto alguno en nuestro trabajo. Aun cuando optamos por la historia a sabiendas de que trabajamos contra la corriente, contra el *mainstream* de la memoria, apenas modificamos la memoria realmente existente. A lo sumo apuntalamos un aspecto en forma pasajera, enseguida sumergido por fuerzas incontenibles. Las especulaciones

académicas no pueden contrarrestar en lo más mínimo los mitos generados por la industria cultural.

La dicotomía entre memoria e historia, entre celebración e investigación, no es propia ni exclusiva del cine. Pero en nuestro ámbito, los “lugares de memoria” donde operan los historiadores, como las filmotecas o museos, evolucionan en esferas radicalmente distintas de la difusión comercial. Y las dimensiones de esos dos universos son incomparables.

* * *

América Latina confirma que la investigación sobre la historia del cine depende de dos tipos de institución, la filmoteca y la universidad. Ambas instituciones tienen misiones y prioridades diferentes e incluso a veces conflictivas. Cada una de esas instituciones está asimismo atravesada por una tensión, a veces una contradicción entre distintas misiones. En la universidad, la investigación está subordinada a la enseñanza y por eso sobrevive a duras penas. En la filmoteca, la contradicción entre conservación y presentación de las obras ha caracterizado a casi toda la membresía de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF). Algunos de los principales avances historiográficos de la región han tenido como focos la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), la Universidad de Guadalajara y la Universidad de São Paulo (USP).¹ Resulta significativo que la UNAM disponga de su propia Filmoteca y que la USP tenga vínculos históricos con la Cinemateca Brasileira, desde la actuación de Paulo Emilio Salles Gomes (1916-1977) en ambas instituciones.

El nacionalismo vigente en América Latina en los años sesenta, la intimidad con la nueva crítica y el impacto de la renovación del cine evitaron que los universitarios latinoamericanos cayeran en la abstracción teórica. Sin embargo, ese mismo nacionalismo privilegió la investigación sobre la producción local, sin integrar las dimensiones fundamentales de la distribución y exhibición, dominadas por las películas importadas. Tampoco favoreció el estudio de la recepción de la producción extranjera y nacional. El público sigue siendo el gran ausente de la historiografía latinoamericana.

La investigación se ha desarrollado casi enteramente dentro de un marco nacional. En parte porque copia los modelos dominantes importados de Europa. Los historiadores europeos parecían antaño empeñados en compensar en el nivel simbólico la derrota sufrida frente a la competencia norteamericana. Ya entonces la idea de que el cine mudo favoreció el florecimiento de distintas “escuelas nacionales” tenía una fuerte connotación

¹ Creo haberlo mostrado en mi tesis. Cf. Paulo Antonio Paranaguá, *Le cinéma en Amérique latine: le miroir éclaté, historiographie et comparatisme*, París, L'Harmattan, 2000.

ideológica. En el caso de América Latina, la historia del cine empieza a adquirir la autonomía de una disciplina a partir de 1959, cuando el populismo y el desarrollismo culminan en una fase de radicalización nacionalista.

El cine latinoamericano no existe como plataforma de producción: el espacio donde se generan la casi totalidad de los proyectos es puramente nacional, a veces incluso local. No obstante, hay corrientes transnacionales y estrategias continentales por lo menos desde el advenimiento del cine sonoro, sin hablar de antecedentes aislados aún más remotos. América Latina sólo adquiere sentido en una perspectiva comparatista, sin que el marco continental implique una homogeneización forzada o una subestimación de las diferencias nacionales. Sin embargo, el carácter nacional o incluso local de las principales instituciones (filmotecas, universidades, organismos de apoyo a la investigación) no ha facilitado el comparatismo, que encuentra en su camino fronteras entre países o disciplinas y la defensa de territorios rígidamente compartimentados.

En América Latina, no hay expresión autárquica, desvinculada de la evolución en los centros hegemónicos. Aun en las expresiones más nacionalistas y renovadoras, existe un diálogo, explícito o implícito, respetuoso o conflictivo, con los modelos dominantes. El nacionalismo ha provocado una subestimación de las relaciones triangulares entre América Latina, Europa y los Estados Unidos, a lo largo de toda la historia del cine. El enfoque puramente nacional de los historiadores ha impedido una perspectiva comparatista. Y eso a pesar de que el cine, producto y vector de la mundialización, exige una historia comparada. La historia del cine en un solo país es una ilusión tan disparatada como el “socialismo en un solo país” del estalinismo.

Una historia comparada favorece articulaciones novedosas y fértiles, aparte de evitar las trampas del nacionalismo. Paulo Emilio Salles Gomes, mentor de los estudios sobre el cine brasileño, esbozó una historia comparada en un notable texto de 1973, “Trayectoria en el subdesarrollo”.² Antes de emprender una interpretación de la evolución del cine en Brasil, empezaba recordando sus características en los Estados Unidos, Europa, Japón, India y en los países árabes. Articulaba la historia local y la historia global, el cine de las metrópolis y la situación de países periféricos o dependientes. Paulo Emilio superaba así el marco exclusivamente nacional de la historiografía mediante el comparatismo. Cuestionaba además el concepto de nacionalidad, como una entidad cerrada sobre sí misma, justo en momentos en que la identidad nacional surgía como nuevo imperativo categórico. Y lo planteó diez años antes que

² Paulo Emilio Salles Gomes, *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, Río de Janeiro, Paz e Terra/Embrafilme, 1980. Originalmente fue publicado en la revista *Argumento*, Río de Janeiro, núm. 1, octubre de 1973; hay varias ediciones posteriores, así como traducciones al castellano, francés e inglés.

Benedict Anderson,³ veinte años antes que Homi Bhabha,⁴ cuyos libros modificaron el enfoque de los estudios culturales.

Desconfío del concepto de identidad nacional, destinado a justificar políticas públicas o cosas mucho peores. Así como la naturaleza de la imagen es polisémica, el cine es esencialmente cosmopolita.

* * *

La universidad es una institución que exige el constante despliegue de rituales, muchos de ellos con incidencia directa en la evolución de la carrera de sus participantes. Rito de iniciación o rito de paso, renovación del pacto académico o mero cumplimiento de exigencias burocráticas, poco importa: en un coloquio cada uno de nosotros representa un papel, sin que ello disminuya el interés del intercambio y el diálogo entablado con los colegas. Aquí las rupturas o transgresiones terminan renovando y actualizando la institución, en su doble vertiente: la de transmitir una tradición y la de estimular la investigación y la innovación, la búsqueda de nuevos campos y avances del conocimiento. Si respetamos los ritos de pueblos lejanos, ¿por qué no respetar también los ritos que nos son propios, sobre todo aquellos que estimulan la tolerancia y la convivencia?

No dispongo ni de los recursos ni de la capacidad para hacer un balance de la situación universitaria en la región. Pero creo que la masificación de la enseñanza superior se está haciendo en general a costa de la inversión en investigación, sobre todo en el terreno de las ciencias humanas. Los departamentos de cine privilegian la formación profesional, técnica, en detrimento de la historia del cine. Por su lado, los departamentos de historia subestiman a menudo la importancia del cine para el estudio de las mentalidades y representaciones.

Aparte de las carencias institucionales, una buena cantidad de las investigaciones no tiene el aliento necesario para una reformulación de la historia del cine. El nacionalismo aún predominante y la moda de la microhistoria impiden mayores vuelos. Terminan alimentando una forma minoritaria de memoria local que sirve de compensación a las frustraciones generadas por nuestra inserción subordinada al universo audiovisual globalizado. Los historiadores del cine no hemos sido capaces de dialogar con otras disciplinas y campos del conocimiento. Salvo contadas excepciones, la historia del cine no ha logrado insertarse en la historia general de nuestras sociedades. No cabe culpar a nadie sino a los mismos estudios

³ Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres/Nueva York, Verso, 1983.

⁴ Homi Bhabha, *The Location of Culture*, Londres/Nueva York, Routledge, 1994.

filmicos, demasiado endógenos y autosuficientes: el cine es un asunto demasiado serio como para dejarlo en manos de los cinéfilos.

* * *

Desde luego, no nos situamos al margen del mercado, sino que estamos sometidos a las leyes económicas de las sociedades en que vivimos. Y no me refiero sólo a la existencia de un mercado global de la enseñanza superior, donde el sector privado coexiste en mayor o menor medida con un sector público o estatal. Quisiera apuntar asimismo la incidencia de nuestras disquisiciones personales sobre el mercado de bienes culturales. Aunque la elección del tema de una tesis doctoral o el establecimiento de un corpus de obras adecuado a un determinado enfoque parece obedecer a criterios científicos o académicos, ni lo uno ni lo otro son ajenos a las leyes del mercado, aunque sea un mercado cultural en expansión y creciente sofisticación.

Apartemos un instante los ojos de los centros de documentación y de las estanterías de las bibliotecas y miremos hacia lo que nos están ofreciendo las tiendas y las programaciones de determinados canales especializados. Películas del periodo silente, antes reservadas a un número ínfimo de aficionados en las filмотecas, ahora están en los escaparates de DVD o en la programación televisiva. A veces, en ciertos festivales, las películas mudas son proyectadas en la plaza pública, con música en vivo, en una curiosa reminiscencia de las exhibiciones de los primeros años del siglo xx. Claro que apuntan a un público minoritario, pero esas minorías representan un número de espectadores mucho mayor que el escaso público de las filмотecas o cineclubs de antaño.

El viernes 12 de febrero de 2010, el festival de Berlín presentó una nueva versión de *Metrópolis*, de Fritz Lang, acompañada por la música original de la época, ejecutada en vivo en la sala de proyección. Tuve el privilegio, compartido por miles de telespectadores, de asistir a esa función desde mi casa, en París, gracias a la transmisión simultánea realizada por el canal cultural franco-alemán Arte. Así, una película silente, larga, mucho más larga que las versiones anteriormente restauradas, fue presentada en *prime time*, a las 20 horas y 45 minutos, en un canal abierto de acceso gratuito. Ese acontecimiento, sin duda inédito en la historia del patrimonio fílmico, fue en buena medida posible gracias al hallazgo de una copia en 16 milímetros de *Metrópolis*, que se encontraba hacía muchísimos años olvidada en el Museo del Cine de Buenos Aires.

El surgimiento de nuevos vectores y soportes de difusión está cambiando la relación entre el espectador y el cine. El espectáculo público por excelencia del siglo xx, el siglo del cine, pasa por un proceso de creciente privatización, en el sentido de que su consumo se produce en el ámbito

doméstico, privado, y ya no tanto o no solamente en locales públicos. La recepción ha cambiado radicalmente, tanto en la esfera subjetiva como en un sentido objetivo. No se trata sólo de un desarrollo natural de la interdependencia entre la pantalla chica y la pantalla grande. El flujo creciente de imágenes consumidas, que nos llegan por el televisor y la pantalla del computador, no debe ocultarnos la novedad que representa el DVD.

La edición DVD no aporta solamente una envidiable mejoría técnica respecto al videocasete VHS, sino algo radicalmente distinto. Los suplementos o *bonus* no representan sólo un paratexto, un embalaje atractivo para el espectador que compra o alquila el DVD. Reintroducen en la presentación y en la apreciación de las películas un aparato crítico, de sofisticación variable, antes reservado a ciertas sesiones culturales o disponible en forma separada en las revistas especializadas. En su afán de legitimación y valorización de determinado patrimonio fílmico, la edición DVD contribuye a abrir nuevas posibilidades de recepción y relación del espectador con la obra. El DVD puede superar o replantear la vieja contradicción de las filmotecas, divididas entre sus misiones de preservación y presentación de las obras. La tecnología digital ofrece nuevas posibilidades de restauración, reproducción y difusión de las películas. Los investigadores encuentran en el DVD un instrumento para que su trabajo llegue a un nuevo público.

Como suele ocurrir con las nuevas tecnologías, el DVD favorece la concentración alrededor del *mainstream* de la producción internacional. Pero también ha sacado de las bóvedas y del olvido películas del cine mudo que nunca llegaron a figurar en los programas de filmotecas y cineclubs. En ese sentido, el DVD representa una nueva oportunidad para la producción silente, hoy a menudo libre de derechos patrimoniales. El cine mudo puede encontrar un nuevo público, con el aparato crítico antes reservado a la literatura especializada.

Algunas cinematecas de América Latina han entendido la importancia de este nuevo soporte para la revalorización y la difusión de sus colecciones. El Museo del Cine de Buenos Aires ha editado un magnífico paquete de tres DVD y un libro: *Mosaico criollo. Primera antología del cine mudo argentino*.⁵ La directora del museo, Paula Félix-Didier, ha tenido la feliz idea de incluir en su selección películas de ficción y noticieros. El cine documental representa el grueso de la producción de América Latina. Noticieros y documentales merecen mayor atención de parte de los investigadores.⁶ La Cineteca Nacional de Chile ha editado un DVD con documentales, que demuestran la importancia de esas cintas para la historia del país. La Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano ha publicado una colección de

⁵ Paula Félix-Didier y Fernando Martín Peña (coords.), *Mosaico criollo. Primera antología del cine mudo argentino*, Buenos Aires, Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, 2009.

⁶ Paulo Antonio Paranaguá, *Cine documental en América Latina*, Madrid, Cátedra, 2003.

cine silente colombiano con diez DVD, sobre todo películas de ficción, pero también algunos noticieros. La Cinemateca Brasileira ha editado una caja de cinco DVD con 27 películas de ficción o documentales y un librito, resultado de su programa “Rescate del cine silente brasileño”.

Para los investigadores y para las filmotecas de América Latina, las nuevas tecnologías son un desafío y una oportunidad que no podemos desdeñar. La investigación sobre el cine mudo pasa por recuperar visibilidad, para ensanchar nuestros horizontes y confrontarnos al público. Las filmotecas necesitan ampliar su credibilidad y legitimidad para obtener los recursos necesarios a la restauración y preservación del patrimonio filmico. Los historiadores deberíamos aprovechar las posibilidades abiertas por Internet para establecer redes de diálogo, intercambio, cooperación y divulgación. Los coloquios virtuales favorecen con pasos concretos. Las investigaciones sobre nuestro cine atraen hoy especialistas de América Latina, los Estados Unidos y Europa, como ocurre en este coloquio sobre el periodo silente, en la UNAM. El diálogo entre esos tres focos regionales empeñados en los estudios latinoamericanos es una manera de mantener la originalidad de una relación cultural compleja y evitar las confrontaciones binarias, propensas a polarizaciones maniqueas. Mientras el anti-comunismo primario ha perdido virulencia después de la Guerra Fría, el antiamericanismo pavloviano sigue pataleando.

El acceso a las obras ya no puede limitarse a los investigadores y estudiantes, tenemos que aprovechar el DVD para poner en circulación esas películas y brindarles así una segunda vida. El cine mudo es demasiado importante para que lo conozcan y disfruten solamente los archivistas y especialistas. Por supuesto, habría que matizar, puesto que las desigualdades culturales, lejos de reducirse, encuentran un nuevo terreno con estos adelantos. Las normas técnicas son obstáculos a la circulación de los DVD, pero las diferencias sociales y culturales son obstáculos aún mayores, que no se resuelven con modificar algún mecanismo del lector de DVD.

Con el auge de la televisión y de la copia privada en VHS o DVD, el patrimonio fílmico ha dejado de ser una cuestión cultural y se ha vuelto también una cuestión de mercado. El limbo legal en que han operado durante setenta años las filmotecas está en crisis. El problema aún no resuelto de los derechos de los propietarios o productores de las películas representa una amenaza a la continuidad de la labor de las filmotecas. Y desde luego, sin acceso adecuado al patrimonio fílmico, no puede haber investigación histórica digna de ese nombre que pueda contraponerse a la memoria predominante. El acceso a las películas sigue siendo percibido a la vez por los especialistas y por los simples espectadores como el medio privilegiado de conocimiento, por más que la nueva historia integre otros aspectos del fenómeno cinematográfico. Sin embargo, la situación del patrimonio fílmico latinoamericano es sumamente precaria.

* * *

La inestabilidad es “una de las características básicas que, en mayor o menor grado, siguen compartiendo muchas cinematecas iberoamericanas”, apuntaba una encuesta presentada al congreso de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF), realizado en São Paulo, en 2006. “Si bien la mayoría, bien o mal, logró encontrar su punto de equilibrio, para otras, la extinción es una amenaza, o por lo menos una posibilidad permanente”.⁷ La encuesta mostraba que 85% de la producción del periodo mudo ha desaparecido. La proporción de las pérdidas del periodo sonoro hasta el final del nitrato es casi de 60%. Para el periodo posterior a 1950, la era del acetato, la proporción de pérdidas gira alrededor de 40%. Si examinamos la situación de las tres principales cinematografías de América Latina, el porcentaje de largometrajes desaparecidos alcanza casi 40% en México, mientras en la Argentina y en Brasil supera 50 por ciento.

Las 32 filmotecas o archivos que contestaron a la encuesta de la FIAF no disponen de recursos suficientes para conservar, restaurar y reproducir los 870 000 rollos de producción latinoamericana catalogados o inventariados. Más de la mitad de ese patrimonio está concentrado en cuatro archivos: la Cinemateca Brasileira (São Paulo), la Filmoteca de la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México), la Cineteca Nacional (México) y la Cinemateca Uruguaya (Montevideo). El presupuesto anual de Cinemateca Brasileira era entonces de 168 000 dólares, el de Cinemateca Uruguaya era de 75 800 dólares: aunque se trate de recursos elevados respecto a las demás filmotecas, se ubicaban entre los más bajos en relación con el volumen conservado (210 000 rollos y 100 000 rollos respectivamente). Sólo cuatro filmotecas de la región contaban con laboratorio propio. De las 3 300 películas latinoamericanas restauradas hasta entonces, la Cinemateca Brasileira se encargó de restaurar 1 330 de ese total.

* * *

No siempre resulta fácil deslindar memoria e historia en nuestra propia actividad. Cuando trabajé para instituciones museográficas como el Centro Georges Pompidou, para festivales, canales de televisión o revistas especializadas, mi trabajo reconfiguraba la memoria de una minoría de aficionados, más o menos amplia según el caso. Aunque no me situara en el *mainstream*, seguía trabajando en el terreno de la memoria. Sin embargo, el apoyo de algunas de esas instituciones o manifestaciones culturales

⁷ Maria Rita Galvão, “La situación del patrimonio fílmico en Iberoamérica”, *Journal of Film Preservation*, Bruselas, núm. 71, julio de 2006, pp. 42-61.

permitió llevar a cabo, al mismo tiempo, proyectos editoriales que respondían a exigencias menos efímeras y que contribuyeron en cierta medida, modestamente, a reescribir la historia de nuestro cine.

Quisiera proponer una nueva forma de compromiso con nuestro objeto de estudio. Un compromiso con la historia, contra el *mainstream* de la memoria. Hasta ahora, el compromiso implícito de muchos estudios era con la modernidad —una herencia de la crítica, que ha migrado hacia la universidad. Cada vez que tomamos una iniciativa o emprendemos una investigación, creo que debemos preguntarnos cómo se inserta en el campo existente y qué transmite a los que nos seguirán. No hay conocimiento sin diálogo. Somos parte de un proceso. Investigación, preservación y difusión suponen un pacto de solidaridad mutua, que priorice el cine mudo. Ese pacto debería ser extensivo a la enseñanza, que no puede dejar de lado este periodo crucial de la historia del cine.

El interés por la ficción no debe hacernos olvidar que en la producción latinoamericana predominan los noticieros y el documental. Trabajar sobre los noticieros es sin duda arduo y exige un decidido apoyo institucional. Pero son documentos fundamentales para la historia, que están amenazados de desaparición física.

Creo que no podemos trabajar sobre el cine de América Latina sin asumir un compromiso en favor de la recuperación y la transmisión del patrimonio fílmico latinoamericano. Un compromiso que no contraponga tradición y modernidad, sino que comprenda que ambos términos necesitan del otro como referencia. El binomio tradición-modernidad se caracteriza por la fluidez e interacción entre ambos polos. La modernidad tiene un sentido distinto a principios del siglo xx y en la década de los sesenta, cuando era sinónimo de renovación formal. En el periodo mudo, el cine en su conjunto era uno de los rasgos de la modernidad. Hoy, la renovación dialoga con la tradición de los años sesenta, que tiende a ser vista como una tradición moderna. No pueden tener el mismo significado las nociones de tradición y modernidad, clasicismo y renovación, en países latinoamericanos con tantas diferencias en cuanto al volumen, continuidad y recepción de la producción local. La novedad en ciertos casos radica en el mismo hecho de producir en un marco desprovisto de tradición. Dime qué has hecho para preservar la tradición y te diré qué tan renovador eres.

La transmisión no significa reproducción o mera repetición, sino que supone interpretaciones y perspectivas adaptadas a las nuevas exigencias, las del observador de hoy. Dime qué has hecho para renovar la tradición y te diré qué tan buen transmisor eres.

Bibliografía

- ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres/Nueva York, Verso, 1983.
- BHABHA, Homi, *The Location of Culture*, Londres/Nueva York, Routledge, 1994.
- FÉLIX-DIDIER, Paula y Fernando Martín Peña (coords.), *Mosaico criollo. Primera antología del cine mudo argentino*, Buenos Aires, Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, 2009.
- GALVÃO, Maria Rita, “La situación del patrimonio fílmico en Iberoamérica”, *Journal of Film Preservation*, Bruselas, núm. 71, julio de 2006, pp. 42-61.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio, *Le cinéma en Amérique latine: le miroir éclaté, historiographie et comparatisme*, París, L'Harmattan, 2000.
- , *Cine documental en América Latina*, Madrid, Cátedra, 2003.
- SALLES GOMES, Paulo Emilio, *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, Río de Janeiro, Paz e Terra/Embrafilme, 1980. Originalmente publicado en la revista *Argumento*, Río de Janeiro, núm. 1, octubre de 1973.

I. INICIOS DEL CINE Y VISUALIDAD

PICTURING MEXICO IN STILL AND MOVING IMAGES, CA. 1870-1925: STRATEGIES FOR ARTICULATING SPACE, AND SPECTATORSHIP IN EARLY MEXICAN FILM

JOHN FULLERTON

Department of Cinema Studies, Stockholm University

In 1823, William Bullock, the proprietor of the Egyptian Hall in London, travelled to Mexico with his son to assess the country's trade and development potential for British investors, and to stimulate public interest in the country through a series of exhibitions on the theme of ancient and modern Mexico presented in the Egyptian Hall between 1824 and 1826.¹ On their return to England, Bullock published an account of their travels, where he described the panoramic view of Mexico City from the azotea of the hotel in which they lodged:

The roofs are all nearly flat, and bricked, and many of them are covered with flowers, affording a pleasant place of resort in a fine evening, as the prospect is delightful, and the air refreshing and uncontaminated by smoke. Owing to this species of ornament, the city, seen from an elevation, presents a far more beautiful appearance than those of Europe, where the red-tiled and deformed roofs, and shapeless stacks of chimnies [sic], are the principal features in the prospect. Indeed, no place I ever saw affords so many interesting points for a panoramic view, independently of its own intrinsic beauty [...]²

Compared with the pitched roofs and chimneys typical of the European city skyline, the clean air and uncluttered prospect which Mexico City presented was one that Bullock found particularly attractive. Bullock's response, we may propose, delighted in that mastery of space which Mary

¹ William Bullock, *A Description of the Unique Exhibition, called Ancient Mexico*, London, Printed for the Proprietor, 1824. For a reproduction of the Frontispiece by Augustine Aglio (*Exhibition of Antient [sic] Mexico at the Egyptian-Hall Piccadilly*) and a further lithograph of the exhibition by Aglio, see Richard D. Altick, *The Shows of London*, Cambridge/London, The Belknap Press of Harvard University Press, 1978, p. 247.

² William Bullock, *Six Months' Residence and Travels in Mexico*, London, John Murray, 1824, p. 128.

Louise Pratt has characterised as a relation between seer and scene summed up in the trope, the ‘monarch-of-all-I-survey’,³ but we may also propose, given the more reflective language in which Bullock couched his description, that he took delight in the ‘all-embracing’ view that was presented to him from the azotea of the hotel.⁴ In this essay, I will demonstrate that Pratt’s formulation can be placed in a broader historical context with regard to still and moving images in Mexico during the nineteenth century. In particular, I will negotiate the dynamics of mastery and contemplation which these two responses reflect. My discussion centres on representations of the cityscape of Mexico City and, to a lesser extent, the effects of modernisation portrayed in images of the Mexican landscape between 1876 and 1911 when, excepting a break of four years, Mexico was governed by Porfirio Díaz. My concerns relate primarily to the articulation of space in photographs and early actuality film, but they also include a consideration of spatial orientation and virtual movement through space. In this latter context, I will elaborate a concern which Anne Friedberg identified in her discussion of the ‘mobilised’ virtual gaze associated with the flâneur in mid-nineteenth-century Europe.⁵ I will also demonstrate that the principal distinction which underwrites our current understanding of spectatorship in early film—one which distinguishes between exhibitionist display in the cinema of attractions in the period up to around 1906, and narrative absorption typical of classical cinema—does not adequately recognise the strategies that were developed in nineteenth-century visual media for articulating volume, and the diversity of response that early film promoted.⁶

³ Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, London/New York, Routledge, 1993, pp. 205-206.

⁴ The term ‘panorama’ (rendered as ‘all-embracing’ view by Ralph Hyde) first appeared in an advertisement in *The Times* (London, 10 January 1792) for a panorama of the cities of London and Westminster by Robert Barker, Hubert J. Pragnell, *The London Panoramas of Robert Barker and Thomas Girton circa 1800*, London, Topographical Society, 1968, p.10; cited in Stephan Ottermann, *The Panorama: History of a Mass Medium*, trans. by Deborah Lucas Schneider, New York, Zone Books, 1997, p. 101. See also Ralph Hyde, *Panoromania! The Art and Entertainment of the ‘All-Embracing’ View*, exhibition catalogue, London, Trefoil Publications in association with Barbican Art Gallery, 1988. I am grateful to Aurelio de los Reyes for informing me that large-scale, 360-degree, painted panoramas, exhibited in purpose-built rotundas, were unknown in nineteenth-century Mexico.

⁵ Anne Friedberg, *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*, Berkeley/Los Angeles/Oxford, University of California Press, 1993, Introduction, 1-3 in particular and Chapter I, pp. 37-38 in particular.

⁶ For discussion of these concepts, see Tom Gunning, “The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde,” in Thomas Elsaesser with Adam Barker (eds.), *Early Cinema: Space-Frame-Narrative*, London, BFI Publications, 1990, pp. 56-62, and Kristin Thompson, “The Formulation of the Classical Style, 1909-28,” in David Bordwell, Janet Staiger and Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, London/Melbourne/Henley, Routledge & Kegan Paul, 1985, pp. 155-240.

One observation is in order. Well aware that still photographs are open to an array of interpretation, in selecting material for discussion, I have, wherever possible, privileged examples where the range of meanings of a given image are secured by means of an accompanying text. Where such a support is lacking, discussion privileges images that are juxtaposed either by virtue of being bound in albums or in printed volumes (where meaning is constrained contextually), or were printed (or could be sold) as part of a series of photographs, a factor which also constrained interpretation. On occasion I consider images that depart from such constraints, but these examples are kept to a minimum.

The panoramic gaze meets its other

In the period following the gaining of independence in 1821, Mexico, in common with many former colonial countries, possessed few facilities for printing on a mass scale. As Bullock observed, “The literary establishments at present in Mexico are very few, and no libraries of any extent are open to the public. The productions of the press are not numerous, nor is there any thing that supplies the place of our magazines, or other periodical publications.”⁷ Although the Italian artist, Claudio Linati, printed the earliest-known lithographs in Mexico City in 1826, and the Academia de San Carlos appointed its first lithographer in October 1830, it was not until 1836 that a commercial lithographic business was established in the capital. José Decaen who, in association with Agustín Massé, was to prove to be one of the most influential lithographic companies in Mexico City, established a printing concern in 1840,⁸ and published a panorama of the city by the Italian artist Pedro Gualdi in the following year, which was printed as a series of four lithographs from sketches made from the tower of the convent church of San Agustín.⁹ The lithographs probably represent the earliest surviving panorama of the city, and may be characterised, albeit in attenuated form, in the tradition of the ‘all-embracing’ view.¹⁰ By the early 1860s, the publication of photographic panoramas reached a wider audi-

⁷ Bullock, *Six Months’ Residence...*, p. 233.

⁸ José N. Iturriaga de la Fuente, *Litografía y grabado en el México del XIX*, Mexico City, Cálamo Currente, 1993, pp. 14-16; Arturo Aguilar Ochoa, “Nota introductoria,” in Julio Michaud y Thomas, *Álbum pintoresco de la República Mexicana*, facsimile edition, Mexico City, Centro de Estudios de Historia de México Condumex, 2000, pp. 13, 16.

⁹ Pedro Gualdi, *Monumentos de Méjico*, Mexico City, Imprenta Litografía de Massé y Decaen, 1841.

¹⁰ Gualdi’s four-print panorama was subsequently transcribed by Urbano López, and published in Julio Michaud y Thomas, *Álbum pintoresco de la República Mexicana* (Mexico City, n.d., ca. 1848-1851), pp. 61, 63, 65, 67.

ence as may be instanced by the work of the French photographer and antiquary, Désiré Charnay, who in about 1860 took a five-plate photographic panorama of the northern half of the city viewed from San Agustín. The flat-roofed architecture of the capital affords, as Bullock observed, an unrivalled panorama of the city as far as the mountains and volcanoes on the eastern perimeter of the Valle de México, and the Villa de Guadalupe can be clearly seen to the north of the city. We may propose that the lithographs by Gualdi and the panorama by Charnay, along with other such publications, responded to a number of initiatives: to provide images of Mexico City for the moneyed classes (for whom lithographic and photographic panoramas would have had a novelty value, conferring status on the purchaser), or, as in the case of Charnay's panorama, to sell as reduced-format prints to soldiers returning to France after military service during the period of the French Intervention, as personal albums compiled by Petitjean attest.¹¹ The publication of panoramic photographs continued throughout the century reaching a new market towards the end of the century with the development of the illustrated press. Photographic panoramas were occasionally included in journals such as *El Mundo Ilustrado*, a typical example being the 1898 Christmas issue which promoted the recently-completed Centro Mercantil, and published a photographic panorama taken from the roof of the building overlooking the Plaza Mayor.¹²

The introduction of lithography in Mexico City, in tandem with European interest in developing new markets for the dissemination of images, also witnessed an increase in the publication of illustrated books promoting trade and investment in Mexico in the period following independence.¹³ During the 1840s, travel accounts began to be published accompanied with lithographs in the picturesque manner.¹⁴ By the time Porfirio Díaz came to power, the notion of the picturesque had undergone substantial redefinition in Mexico. On the one hand, publications drawing

¹¹ Two albums of albumen prints compiled by Petitjean, a French soldier, are held in Special Collections, Getty Research Library; see *Mexique, 1865-1866, 1867*, vol. I, leaf 14, for a copy of the reduced-format photographic panorama by Charnay.

¹² "Vista panorámica de la Plaza de la Constitución desde el Centro Mercantil," *El Mundo Ilustrado*, year 5, vol. 2, no. 26, Sunday, 25 December 1898, p. 476.

¹³ For example, Captain G.F. Lyon, *Journal of a Residence and Tour in the Republic of Mexico in the Year 1826* (2 vols., London, 1828); Henry George Ward, *Mexico in 1827* (2 vols., London, 1828); Emily Elizabeth Ward, *Six Views of the Most Important Towns and Mining Districts upon the Table Land of Mexico* (London, 1829), and Robert William Hale Hardy, *Travels in the Interior of Mexico in 1825, 1826, 1827, and 1828* (London, 1829).

¹⁴ For example, Carl Nebel, *Voyage pittoresque et archéologique, dans la partie la plus intéressante du Mexique* (Paris, 1836; Mexico City, 1840); Daniel Thomas Egerton, *Egerton's Views in Mexico* (London, 1840); John Phillips, *Mexico Illustrated in Twenty-Six Drawings* (London, 1848), and Carl Christian Sartorius, *Mexiko. Landschaftsbilder und Skizzen aus dem Volksleben von C. Sartorius* (Darmstadt, 1859).

on the tradition of the picturesque frequently demonstrated a concern for historical commentary and narrative anecdote evident in books written and illustrated by British artists such as Daniel Thomas Egerton and John Phillips. On the other hand, the positivist concerns which promoted the rapid modernisation of the country during the Porfiriato, were also reflected in works that included chromolithographic illustration in the picturesque manner based on photographic prints. This latter development can be seen in the series of photographs Alfred Saint-Ange Briquet made of the railway from Mexico City to Veracruz inaugurated in 1873. Briquet's print, "Estado de Veracruz – Puentes de Chiquihuite," for example, contrasts a rural scene and colonial bridge with a modern railway bridge in a visual trope that celebrates the 'old and the new.' This view was transformed when it was published as a chromolithograph in Antonio García Cubas' *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos de México* (1886).¹⁵ The addition of a young family entering a cottage in the foreground with a cross on the wall outside their home, the removal of horses drawing what appear to be two heavy carriages, and the removal of a hut on the far side of the railway in the upper left part of the chromolithograph, constitute substantial changes to the Briquet photograph. Such changes rendered the image picturesque, and were in keeping with the readership envisaged for the *Atlas* which, as Raymond B. Craib has observed, was "designed for bourgeois consumption rather than bureaucratic consultation, and while they inspired the imagination, they did not move the investor."¹⁶ Even more striking a comparison may be made with regard to an albumen print by Briquet,¹⁷ which was reworked by García Cubas in *Atlas pintoresco*,¹⁸ and in an earlier publication by Casimiro Castro, *Álbum del ferrocarril mexicano*,¹⁹ where a steep railway embankment in Infiernillo was rendered highly picturesque in the chromolithograph and in the text García Cubas wrote for the publication:

¹⁵ Antonio García Cubas, *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos de México*, Mexico City, Debray Sucesores, 1886, see "IV. Vías de comunicación y movimiento marítimo."

¹⁶ Raymond B. Craib, *Cartographic Mexico: a History of State Fixations and Fugitive Landscapes*, Durham/London, Duke University Press, 2004, p. 183.

¹⁷ Alfred Saint-Ange Briquet, *El Infiernillo*, albumen print, Michaud Collection, Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

¹⁸ *Ferrocarril Mexicano – El Infiernillo*, chromolithograph, García Cubas, *Atlas pintoresco...*, see "IV. Vías de comunicación y movimiento marítimo."

¹⁹ Casimiro Castro and Antonio García Cubas, *Álbum del ferrocarril mexicano*, "Infiernillo, Lámina XVII," chromolithograph, Mexico City, Víctor Debray y Ca., 1877. The publication date, embossed in gilt on the front of the book, is given as 1878.

Antes de internarse la vía en las gargantas del Infiernillo, recorre el primer viaducto de este nombre, atrevidamente sustentado en la horrenda cuesta de un desfiladero (véase la lámina XVII). [...] en fin, todo aquel conjunto, á pesar de la grandiosidad del espectáculo, infunde en el ánimo del viajero el mayor pavor y sobresalto al mirarse, como las águilas, recorriendo el espacio en virtud de un leve apoyo, remontándose sobre los valles y las selvas, y salvando barrancas y precipicios. [...] Al salir del túnel 10, la perspectiva de una hondonada conocida con el nombre de la “Joya” causa una nueva y agradable sensación. “Ni en Suiza he contemplado, dice un viajero, un sitio más bello y pintoresco que el que presenta esta porción del camino que se llama la Joya. A un lado de la montaña, que desaparece bajo un manto de musgo y de césped bordado de mil flores silvestres, coronala á manera de diadema una selva de árboles seculares. Al otro lado un valle verde oscuro, atravesado en toda su longitud por un apacible riachuelo que corre murmurando sobre un lecho de arena. Una aldehuela, cuyas casas aseadas se ocultan á manera de nidos entre bosquecillos de arbustos y de plantas trepadoras, aumentan la ilusión, asemejando mucho más aquel paisaje á los de Suiza. Seguro estoy que nadie ha pasado por allí sin desear, siquiera por un momento, vivir en aquel lugar, en donde todo respira paz y felicidad.”²⁰

The transformation of the gorge as photographed by Briquet to its representation by Castro is even more marked if Castro’s chromolithograph is compared with the North American painting to which the print alludes: Asher Brown Durand’s *Kindred Spirits* (1849), where the painter, Thomas Cole, and the poet, William Cullen Bryant, are represented, as Barbara Novak has proposed, “in dialogue not only with each other as kindred spirits, but with each other *through* the equally kindred spirit of nature itself.”²¹ In Durand’s painting, the transcendental consonance depicted between artist and nature is a far cry from the historical reality that

²⁰ Castro and García Cubas, op. cit., pp. 41-42. “Before the railway penetrates the gorges of the Infiernillo it passes along the first viaduct of this name, boldly sustained on the fearful slopes of this defile (see Plate XVII). [...] the whole of this spot, notwithstanding the grandeur of the spectacle, infuse in the mind of the traveller, a sudden fear and terror; at finding himself moving through space, with but slight defence and like eagles, soaring over villages and forests and crossing ravines and precipices. [...] On leaving tunnel No. 10, the perspective of a deep glade known by the name of ‘La Joya’ causes a new and agreeable sensation. ‘Not even in Switzerland—says a traveller—have I contemplated any spot more lovely or picturesque than that presented by this section of the railway, called La Joya. On one side of the mountain, which disappears under a mantle of moss and green sward, adorned with thousands of wild flowers, a forest of secular trees, crowns the spot, like a diadem. On the other side, a dark green valley, watered in its entire length by a meandering rivulet that glides murmuringly over a bed of sand. A little village whose neat cottages are hidden like nests among the woodland shrubs and climbing plants, increases the illusion and causes these views closely to resemble those of Switzerland. I am certain that no one has ever passed by here without feeling the desire, even for a moment, of fixing their residences, in that spot where every thing breathes peace and happiness.’ (Translation in Castro and García Cubas modified.)

²¹ Barbara Novak, *Nature and Culture: American Landscape and Painting, 1825-1875*, revised edition with a new preface, Oxford/New York, Oxford University Press, 2007, p. 161; see Plate 4 for colour reproduction of Durand’s painting, Walton Family Foundation, Bentonville, Arkansas.

would have been experienced by indigenous agrarian communities where a profound sense of dislocation often accompanied the transferral of land ownership. This process wherein property rights and boundaries, traditionally experienced as fluid and ambiguous were transformed from a social relation into a commodity highlights the reification of experience that attended the process of modernisation for many indigenous people in nineteenth century Mexico.²² Such a process stands in opposite relation to the sense of power that the painted panorama traditionally evoked, or the positivist sense of achievement that photographs and lithographs documented in albums celebrating the modernisation of Mexico. Here, we may propose that the ‘mastery of space’ associated with the panoramic gaze, far from being an ‘*all-embracing*’ view, meets an excluded and deracinated other.

Pictorial organisation and the photo series

Consider the articulation of a reverse view in two views by Briquet taken in Jalapa, the state capital of Veracruz. In one photograph, the viewer looks out over the formal gardens of a square in the direction of Hotel México.²³ This image was taken from the roof of the Palacio de Gobierno, a source which is revealed in the reverse view where the Palacio, photographed from a first-floor balcony of one of the buildings seen near the hotel in the previous image, occupies the south side of the square.²⁴ This strategy for taking views from both sides of a square can be seen in the work of photographers working for the Sonora News Company, and in picture postcard views variously taken by Luis A. Marín and Juan D. Vasallo in the first decade of the twentieth century.²⁵ By the early twentieth century, such an articulation had become commonplace.

²² An argument which Craib develops in *op. cit.*, pp. 65, 123.

²³ Alfred Saint-Ange Briquet, *Jalapa. Jardín del Palacio/Garden of the Palace, Estado de Vera-cruz*, no. 44 (bis), gelatin silver print, deposited 20 March 1901, Fondo de la Propiedad Artística y Literaria, Archivo General de la Nación.

²⁴ Briquet, *Jalapa, del Palacio/Palace, Estado de Vera-Cruz*, no. 145 (bis), gelatin silver print, deposited 20 March 1901, Fondo de la Propiedad Artística y Literaria, Archivo General de la Nación.

²⁵ See Sonora News Company, 640. *Municipio y Mercado, Tonalá, Chis.* (Chiapas) and 641. *Plaza. Tonalá, Chis.* (Chiapas), photographs deposited 11 September 1906, Fondo de la Propiedad Artística y Literaria, Archivo General de la Nación; Luis A. Marín, *Calle Juárez San Blas, Tep. Fot. L.A. Marín* (1211) and *Calle Juárez San Blas, Tep.* (1212), black and white picture postcards deposited 14 February 1911, Fondo de la Propiedad Artística y Literaria, Archivo General de la Nación, and Juan D. Vasallo, C48. *Iglesia Sta. Gertrudis y Panteon. – Orizaba – Méx.* and C49. *Iglesia Sta. Gertrudis y Panteón. – Orizaba – Méx.*, black and white picture postcards deposited 16 February 1909, Fondo de la Propiedad Artística y Literaria, Archivo General de la Nación.

The work of a French photographer at the time of the French Intervention is particularly interesting in this context, since an album of his work documenting a journey from the north of Mexico to Veracruz (presumably as the French forces withdrew) includes an example of the articulation of a reverse-field view taken from an adjacent point in space.²⁶ In an albumen print of the Casa Municipal at Tepeji del Río, a cross at foreground left secures the relation of this view to the following photograph of the facade of a church, where the cross, now seen at foreground right, and the designation of the location in the album define the view of the church as being the reverse field to that presented of the Casa Municipal. Given that the views are mounted on successive leaves in the album, it seems likely that their spatial relation was one the viewer was expected to note. The articulation of such a relation is unusual in the 1860s, being the earliest example of this practice I have observed in photographs of Mexico.

A more elaborate sequence of views can be seen in photographs taken by Henry Greenwood Peabody for the publication of Sylvester Baxter's *Spanish Colonial Architecture in Mexico* (1901).²⁷ One series of four prints taken, to quote the text that appears on the rear of the first print in the series, in "the extraordinarily picturesque old mining town of Tasco," comprises an overview of the town with the church of San Sebastián y Santa Prisca dominating the skyline,²⁸ followed by three views of the church which present, in order of succession, the south façade of the church framed perpendicular to camera (revealing the elaborate Churriguesque façade of the building),²⁹ one of the towers of the church seen from the roof,³⁰ and, again from the roof, a reverse-field view that shows a detail of the drum, cupola and lantern of the church with an inscription in polychrome tiles towards the top of the drum: "Gloria/a Dios,/en las Alturas."³¹ By the turn of the century, the church and town were frequently photographed, as a series of views taken by the North American photographer C.

²⁶ Each print in the album is signed 'E.L.' It is thought that the photographs were probably made by Ernst Louet, paymaster to the French military. I am grateful to Beth Guynn, the cataloguer in Special Collections, Getty Research Institute, for this identification.

²⁷ The copy consulted in Fondo Reservado, Biblioteca Nacional, UNAM, is a limited edition of the Gómez de Mora edition of Sylvester Baxter, *Spanish Colonial Architecture in Mexico*, Boston, Art Library Publishing Company/J.B. Millet, 1902, originally published in Boston by J. B. Millet in 1901. The limited edition comprises 150 prints, copy no. 41 being consulted at UNAM-Biblioteca Nacional.

²⁸ Henry Greenwood Peabody, plate 120: *Tasco with Church of San Sebastian y Santa Prisca, State of Guerrero*, gelatin silver print, in Baxter, op. cit.

²⁹ Henry Greenwood Peabody: *Church of San Sebastian y Santa Prisca: Facade*, gelatin silver print, plate 121, in *ibidem*.

³⁰ Henry Greenwood Peabody: *Tasco with Church of San Sebastian y Santa Prisca: North Tower*, gelatin silver print, plate 122, in *ibidem*.

³¹ Henry Greenwood Peabody: *Tasco with Church of San Sebastian y Santa Prisca: Dome*, gelatin silver print, plate 123, in *ibidem*.

B. Waite demonstrates, where a view of the approach to the town from the east³² was followed with a view overlooking the church and town from the southwest.³³ By the time Waite took these photographs, Taxco was fast becoming known as a picturesque location; Manuel Rivera Cambas devoted an entry and view of the church in the third volume of *México Pintoresco, Artístico y Monumental* (1880-1883), and Waite's photograph of the church from the southwest was later published in the 7 December 1902 issue of *El Mundo Ilustrado*. This journal regularly published prints by photographers from North America or of European extraction such as Guillermo Kahlo. When the Churrigueresque church of La Enseñanza in Mexico City was threatened with demolition, *El Mundo Ilustrado* included two articles on the church with photographs by Kahlo which were initially taken as part of a government-sponsored project documenting the nation's colonial architecture. Two of these images present a reverse-field view of the nave and choir,³⁴ and were in some cases later used to illustrate a study of Spanish colonial architecture. We may propose, therefore, that by the turn of the century, reverse views and reverse-field views had become a regular feature of photographs appearing in the illustrated press and picture postcard views, and were also a feature of publications that included high quality photographic reproduction showcasing Mexico's colonial heritage.³⁵ Such images, articulating space so that the viewer is inscribed in the represented space may be termed a form of 'situated' viewing, a process which shares certain strategies with those later institutionalised in classical cinema.³⁶

Movement through space and Friedberg's 'mobilised' virtual gaze

The introduction of the photo series also raises the related issue of what Anne Friedberg has characterised as a 'mobilised' virtual view. Consider a series of views taken on a boating trip on the Canal de la Viga on what was

³² C.B. Waite, 1020. *Taxco Guerrero. The First View. Waite. Foto*, deposited 14 August 1901, Fondo de la Propiedad Artística y Literaria, Archivo General de la Nación.

³³ C.B. Waite, 1022. *Taxco Guerrero. View of Church and Town Waite*, deposited 14 August 1901, Fondo de la Propiedad Artística y Literaria, Archivo General de la Nación.

³⁴ Guillermo Kahlo, *Joyas del arte cristiano – Interior del Templo [sic] de la Enseñanza (México)*, *El Mundo Ilustrado*, year 8, no. 11, 11 March 1906, unnumbered page 13 (excluding 8-page advertisement section bound into volume); *ibidem*, unnumbered page 15 (excluding 8-page advertisement section bound into volume).

³⁵ See Dr. Atl, *Iglesias de México*, Mexico City, Publicaciones de la Secretaría de Hacienda, 1924-1927; vol. III. *Tipos ultra-barrocos-Valle de México*, p. 49: La Enseñanza; p. 51, La Enseñanza-Remate de la Portada.

³⁶ Although reverse views and reverse-field views were used to inscribe spatial coherence in a given locale, they do not employ the additional schemata typical of classical cinema; see David Bordwell's discussion of space in classical cinema in Bordwell et al., *op. cit.*, pp. 50-59, 58 in particular.

then the outskirts of Mexico City. In this instance, four prints are mounted on one leaf in an album of photographs owned by Benjamin F. Freeman of Somerville, Mass., who travelled in Mexico on a winter tour organised by the Boston-based company, Raymond and Whitcomb, in 1895.³⁷ The print mounted upper left establishes a view of the canal from the prow of a trajinera seen in soft focus in the lower centre and lower right of the photograph. Ripples in front of the trajinera indicate that the boat was in motion when the photograph was taken. The print mounted upper right presents a slightly later view taken from the rear of the trajinera. The building seen on the left of the canal in the previous print is now visible at mid-frame right with a tree (seen in the previous photograph on the far side of the building) at extreme upper frame right, articulating a reverse-field view to that seen in the first print. The print mounted lower left represents a view from the prow of the boat (visible once again in soft focus), taken at a later moment than the previous two photographs, and shows the wall seen initially on the far side of the building now at mid-frame left. A boat loaded with produce approaches; in the distance, left of centre, two tall chimneys and a shorter chimney can be seen amongst tall trees. In the print mounted lower right, taken from the prow of the trajinera, the view shows an adobe wall, on the far side of which, a low chimney and a tall chimney are visible. The features seen from the trajinera in this *mise en page* articulate moments in the passage of the boat along the canal and, in one case, instance a reverse-field view. Important in this context is that the photo series provides visual cues (soft focus and ripples on the surface of the water) which register the proximity of the viewer to the motion of the trajinera as it advances along the canal, so implying a series of mobilised virtual views.

Anne Friedman has argued that a mobilised virtual gaze, coinciding with the rise of *flânerie* in Europe observed by writers such as Baudelaire, came into prominence in the mid-nineteenth century as a consequence of the development of modern life. A delight in motion, however, predates the period considered by Friedman.³⁸ Indeed, a delight in a mobilised gaze

³⁷ C.B. Waite (attributed), *Mexico 1895*, privately-owned album of 217 photographic prints, Raymond and Whitcomb Company, four prints on collodion printing out paper, leaf 50, Special Collections, Getty Research Institute. Charles Burlingame Waite worked as a photographer for Raymond and Whitcomb, a company which, in 1885, began organising annual winter and spring tours of Mexico by train for North American tourists. The Getty Research Institute has proposed that Waite took these prints of a boating trip on the canal as it departed from the embarkation point for Santa Anita and Ixtacalco on the Paseo de la Viga. Two series of prints shot from the rear of a moving tram in Guanajuato also appear in Freeman's album. Each photograph (reproduced on printing-out paper) has an identification number, presumably for the purpose of ordering prints.

³⁸ In eighteenth-century France, for example, rouleaux transparents—rear-illuminated, moving transparency scrolls by Louis Carrogis (also known as Louis de Carmontelle)—simulated the experience of moving through landscape and parkland for guests attending gatherings at the French Royal court.

may be observed in much of the writing on the picturesque in the latter part of the eighteenth century, as one of its most widely-read proponents, William Gilpin, demonstrates when he described crossing Derwent Water in the English Lake District in the following terms:

On passing this river [the Derwent], and turning the first great promontory on our left, we found ourselves in a vast recess of mountains. We had seen them at a distance, from the northern extremity of the lake. They were then objects of grandeur. But now they had assumed their full majestic form; surrounding us on every side with their lofty barriers; and shutting out, in appearance, every idea of an escape. [...]

As we doubled one promontory, another unfolded; and we found ourselves, not in, what appeared at first, a recess of mountains; but in a narrow, winding valley; the scenes of which, by quick transitions, were continually shifting.³⁹

Many such examples can be instanced from writers on the picturesque as, both literally and metaphorically, they were transported before an *ever-changing* series of views. Although, clearly, the photo series is not spatially and temporally continuous (as would be the case for a tourist visiting a picturesque location), we may nonetheless propose that the pleasurable sense of motion which the viewer experienced as he or she looked through Freeman's album of photographs aspired to a similar condition.

A number of photographic images published in an album of photographs by Guillermo Kahlo, *México 1904*,⁴⁰ adopt a similar strategy. In the initial sequence of nine plates, a series of photographs were taken of the Plaza de la Constitución from no fewer than eight locations. In concert with compass directions provided in a list of plates at the end of the album, the viewer is provided with spatial orientation as well as an indication of where the photographic view was taken. After this opening sequence, the viewer 'descends' to street level for a series of views which, with 'digressions' in the commercial area of the city and in the Alameda, proceed in a westerly direction towards the outskirts of the city centre. Thereafter, the viewer progresses down the Paseo de la Reforma to the presidential residence of Chapultepec on the southwest periphery of the city. Kahlo's views present a series of prospects as the viewer progresses through the city. In so doing, our gaze is not only mobilised virtually, but also modulated through the effects that are generated as we proceed from one plate to another, from the response orchestrated in the initial series of panoramic images of the Zó-

³⁹ William Gilpin, *Observations, Relative Chiefly to Picturesque Beauty, Made in the Year 1772*, London, R. Blamire, 1786, pp.193-194.

⁴⁰ Guillermo Kahlo, *México 1904*, facsimile edition, Mexico City, Universidad Iberoamericana, 2002. See, in particular, the two-plate panorama and the seven successive plates which open the album.

calo to the photo series that ‘transports’ the viewer through an array of continually shifting scenes. Earlier we observed that Pratt’s panoramic gaze encountered its ‘picturesque’ other in images that reified historical social relations. Here we encounter a mobilised virtual gaze that does not inscribe the contingent relation with the world that characterises Friedberg’s flâneur or flâneuse; rather, Kahlo supervises an itinerary that transports the viewer, in pre-determined fashion, through Mexico City. Both types of visual experience portray a world that is strikingly modern, but we may also propose that they drew inspiration from conventions that predate the nineteenth century, conventions which attest to a delight in movement through space that may, at the very least, be dated back to publications that championed the picturesque.

Pictorial organisation and the impact of optical registration in early actuality film

In the final part of this essay, I turn to matters relating to pictorial organisation and the impact of optical registration in early actuality film. Jacques Aumont has proposed that the introduction of film and the development of amateur photography at the end of the nineteenth century consolidated a distinction that had been introduced in painting at the beginning of the century between the *ébauche* and the *étude*. The primary characteristic of the former, Aumont argues, resides in its capacity ‘to register a reality predetermined by the project of a future painting’, to draw a picture that will be subject to further elaboration, whereas the primary function of the *étude* is to ‘register reality “just as it is” and for no other reason’.⁴¹ What was new about this way of sketching was its rapid execution: ‘Never to be retouched, the *étude* remains a work destined to capture a first impression that it fixes in a record of artistic directness.’⁴² Drawing on Peter Galassi, Aumont observes, ‘at issue is a conception of the world as an uninterrupted field of potential tableaux, scanned by the gaze of the artist who, exploring as he travels through the world, will suddenly stop in order to cut it up and “frame” it.’⁴³

The distinction which Aumont and Galassi consider—between *ébauche* and *étude*, between organisation of the pictorial field and contingency—is

⁴¹ Jacques Aumont, “The Variable Eye, or the Mobilization of the Gaze,” trans. by Charles O’Brien and Sally Shafto, in Dudley Andrew (ed.), *The Image in Dispute: Art and Cinema in the Age of Photography*, Austin, University of Texas Press, 1997, p. 232.

⁴² Idem.

⁴³ Idem. The publication to which Aumont refers is Peter Galassi, “Before Photography,” preface to *Before Photography: Painting and the Invention of Photography*, New York, Museum of Modern Art/New York Graphic Society, 1981, pp. 11-31.

elaborated by James Lastra in an essay discussing the turn to narrative in early film. Lastra is concerned to assess the impact of the introduction of the Kodak hand camera and the cinematograph had on the metapsychology of the spectator. To this end, Lastra draws on the distinction between the *ébauche* and the *étude*, between picture-making that presupposes a pictorial dramaturgy and a style that emphasises the ‘singular and contingent rather than the universal and stable’.⁴⁴ Such a distinction, Lastra argues, was not only common in photography in the nineteenth century, but became far more widespread among amateur photographers with the introduction of the Kodak hand camera in 1889. Central to the innovations that attended this development was the fact that photography privileged inscription rather than staging, a process wherein ‘unbalanced figures, ungainly poses and compositions, previously thought to disunify an image, were increasingly read as signifiers of immediacy, rapidity, instantaneity’.⁴⁵ In the case of film, Lastra proposes, such features began to draw attention to the filmic as the primary site of representational activity rather than the pro-filmic.⁴⁶

The arguments variously proposed by Aumont and Lastra help us understand the changes that attended the viewing of film for turn-of-the-century spectators, and help us recognise the formal continuities and discontinuities that were common to painting, photography, and film. Accordingly, the observations which follow provide an overview of some of the stylistic concerns that arise from examining early actuality film in Mexico and its relation to the visual arts in the late nineteenth and early twentieth centuries. In particular, three aspects are considered: mobilised views, aerial views, and framed views. As with other national industries, only a small percentage of Mexican film production before the 1920s has survived, and production details for many surviving film fragments are missing.

Mobilised views and aerial views

The most extended instance of a mobilised view in a Mexican film of the 1920s occurs in *Ciudad de México Años 20*,⁴⁷ a film produced by Germán Camus y Compañía which currently can only be viewed as a negative print.⁴⁸

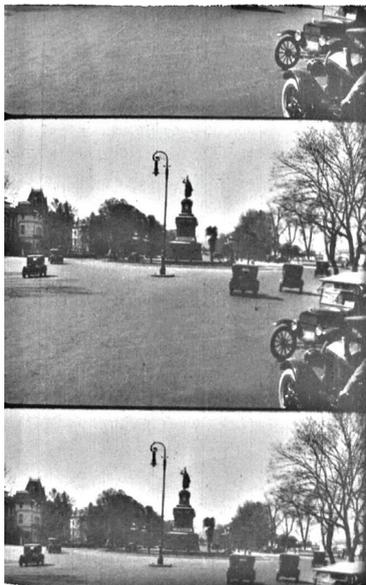
⁴⁴ James Lastra, “From the Captured Moment to the Cinematic Image: a Transformation in Pictorial Order,” in Andrew (ed.), op. cit., p. 274.

⁴⁵ Peter Galassi quoted in Lastra, op. cit., p. 276. There are, of course, antecedents to this trend in nineteenth-century painting as the example of Edgar Degas demonstrates.

⁴⁶ Lastra, op. cit., p. 277.

⁴⁷ Identification number on outside of can: A-22538/S-79, Filmoteca UNAM.

⁴⁸ Frame enlargements photographed from the 35mm negative copy of the film preserved at Filmoteca UNAM have been digitally reversed. I am grateful to Ángel Martínez Juárez of Filmoteca



1. Frame enlargement (reversed from 35 mm negative copy), *Ciudad de México años 20*, Germán Camus y Compañía, 1920. Filmoteca UNAM.

Although the film is incomplete, extant footage opens with a mobile view taken from the front of a vehicle as it negotiates the junction of two major thoroughfares in Mexico City: Avenida Juárez and Paseo de la Reforma. As the vehicle approaches the Lotería Nacional building on the northwest corner of the junction, various vehicles enter the shot from off-frame right, while the moving vehicle from which the film is shot, threads its way through the intersection. The unfinished Palacio Legislativo (the present-day Monumento a la Revolución, a few blocks to the west of the junction) can be seen momentarily across the rear of the shot as the camera turns into the imposing boulevard, Paseo de la Reforma. A jump in the print advances the viewer down the boulevard to a point where the vehicle approaches the *glorieta* of the Monumento a Cuauhtémoc. Cars pass on the inside of the vehicle on which the camera is mounted, and a car entering the shot at frame right from an off-frame street (fig. 1), forces another vehicle overtaking on the inside to halt as the vehicle entering from the side street crosses the foreground of the shot before exiting front left. Picking up speed, the viewer advances towards the Monumento a Cuauhtémoc whereupon the vehicle begins to take a left turn (towards the southwest) at the junction of Reforma with Avenida Insurgentes Sur and, in the next part of the film, proceeds to

UNAM for identifying this and other films included in this essay. It should be noted that no film with this title appears in the standard filmography of the period, Aurelio de los Reyes, *Filmografía del cine mudo mexicano. Volumen II, 1920-1924*, Mexico City, UNAM-Dirección General de Actividades Cinematográficas, 1994, or in Moisés Viñas, *Índice general del cine mexicano*, Mexico City, Arte e Imagen, CONACULTA/IMCINE, 2005.

the Hipódromo de la Condesa, a relatively new housing development in the 1920s at what was then the southwest outskirts of the city.

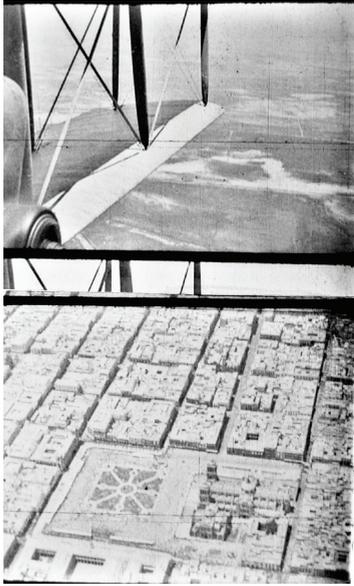
The movement of one vehicle relative to another, or the sudden appearance of a car from a side street, renders the edge of the frame dynamic since the cinematographic frame restricts the peripheral vision the viewer would have exercised had he or she been in the vehicle.⁴⁹ Thus what is off-frame remains unseen (and hence, in a very real sense, unforeseen) since such events remain outside the visual field until the very moment when a car (or later, a tram) enters the shot. The unexpected eruption of these moments returns us to the argument variously advanced by Aumont and Lastra where interest in the contingent framing of space promotes the filmic event as the primary site of representational activity. On the evidence of this film, Aumont and Lastra's argument concerning the contingency of the cinematographic view compared with earlier systems of visual or optical representation is confirmed.

Revista México, produced by Producciones Saénz de Sicilia in 1923/1924,⁵⁰ opens with an intertitle ('La ciudad de México desde un avión'),⁵¹ before the film cuts to a shot of a biplane, one wing of which dominates the foreground of the shot. The film then cuts to an aerial view of Mexico City with the Zócalo at lower left and the Catedral Metropolitana in the lower right section of the frame (fig. 2). After a further cut, the Zócalo is framed at the lower right with the Catedral Metropolitana at lower left, after which the camera again reframes the view of the Zócalo so that the cathedral is now seen in the upper part of the frame. Some moments later, an extremely high aerial view is presented with the Zócalo mid-frame and the cathedral in the lower right part of the square. These views are quite brief, and most draw attention to the movement of the plane as it turns, circles locations, or wavers in the air. What is clear from the frame enlargements is that aerial views, as European photographers in the 1920s recognised, flatten perspective, converting the familiar space of the city as a physically negotiated environment into an unfamiliar world that appears

⁴⁹ David Bordwell notes that the standard 50mm lens in the silent era provided a field of view of approximately 28 degrees compared with the 200-degree field of view (including peripheral vision) that is normally available in human binocular vision, see Bordwell, *On the History of Film Style*, Cambridge, Massachusetts/London, Harvard University Press, 1997, pp. 181-183. In the film *Un paseo en tranvía en la ciudad de México*, (1920) Adriana Elhers and Dolores Elhers, presents a similarly restricted prospect of traffic in a crowded street in Mexico City, from the rear of a moving tram. A 35 mm viewing copy of this fragment is held at Filmoteca UNAM.

⁵⁰ Filmoteca UNAM proposes 1923/24 as the date of production, and confirms that the film was produced by Producciones Saénz de Sicilia. A film with this title does not appear in De los Reyes, op. cit., although a film of this title, with a production date of 1926, is identified in Viñas, op. cit., p. 434. The topics listed in Viñas' description of the film, however, are not included in the short film considered here which, except for wear and tear in the viewing copy, is a complete print.

⁵¹ 'Mexico City from a plane.'



2. Frame enlargement
(35 mm viewing copy), *Revista
México*, Producciones Sáenz
de Sicilia, 1923/1924.
Filmoteca UNAM.



3. Frame enlargement
(35 mm, tinted, viewing copy),
México ante los ojos del mundo,
Miguel Chejada, 1925.
Filmoteca UNAM.

relatively abstract. As a contemporary observer noted: ‘Ese pájaro de acero *descubrió otro mundo*.’⁵² By radically compressing three-dimensional space, such views counter our haptical exploration of space with a quasi-ichnographic representation. Since the scale of the city also exceeds what the lens includes at any given moment, the viewer’s vision is restricted by the limits of the camera’s optical lens system and its framing of space. We may propose, then, that aerial views not only admit contingency and flatten perspective, but demonstrate that the lens system of the cinematographic camera only partly replicates binocular human vision.

Framed views

If the filmic images we have considered so far speak of modernity vis-à-vis a more contemplative mode of viewing typical of nineteenth-century

⁵² P.F. Healy, “En la región de las nubes,” *Revista de Revistas*, 27 June 1920, p. 19, cited in Alejandrina Escudero, “En la región de las nubes,” *Alquimia*, 18, May-August 2003, pp. 43-45, 44. “This bird of steel *reveals another world*,” emphasis in the original.

absorption, surviving Mexican actuality films also evidence this latter concern in deploying a motif that draws on nineteenth-century pictorial conventions. This concern can be seen in *México ante los ojos del mundo/Mexico Before the Eyes of the World*, a dual-language film, with intertitles in English and Spanish, produced by Ferrocarriles Nacionales de México in 1925, and directed by Miguel Chejada.⁵³ In framing space in Jardín Borda, an ornamental garden in Cuernavaca, *México ante los ojos del mundo* shares compositional features with photographs by C.B. Waite at the turn of the century, and by the German émigré photographer, Hugo Brehme, who, famous for the publication of *México pintoresco* in 1923,⁵⁴ took photographs of the garden contemporary with the period in which the film was produced.

Compare the framing of a view of a belvedere which appears in the film (fig. 3) with a photograph taken by Brehme which was published as a black and white picture postcard view (fig. 4).⁵⁵ Although the view of the belvedere (taken from the bottom of a gentle incline to the east of the belvedere) is different to the location Chejada selected (since the camera in the film is placed at the bottom of a corresponding incline to the south of the belvedere), both Brehme and Chejada frame their views in similar fashion with the branches of a tree defining the upper part of the image. Waite, photographing the belvedere a quarter of a century earlier, not only adopted a similar framing,⁵⁶ but anticipated the response the viewer was expected to make through the title he gave the photograph: *1973. Carlota's favorite corner in Borda Garden*, a title that alludes to the wife of one of the illustrious former owners of the garden: Empress Carlota, the wife of Emperor Maximilian.

The concern with affect through pictorial means is also evident in the surviving unidentified actuality fragment with which I close.⁵⁷ Unlike conventional photographs of the Catedral Metropolitana which, at the turn of the century, typically framed the façade of the cathedral obliquely, we

⁵³ De los Reyes, *Filmografía del cine mudo mexicano. Volumen III, 1924-1931*, Mexico City, UNAM-Dirección General de Actividades Cinematográficas, 2000, p. 22; Viñas, op. cit., p. 318.

⁵⁴ Brehme's album of photographs was also published in Germany as *Mexiko. Baukunst. Landschaft. Volksleben* (1925) and in the USA as *Picturesque Mexico* (1925). Considerable variation in the number and sequencing of prints occurs between the albums published in Mexico and Germany. I have not consulted the album published in the USA.

⁵⁵ Deposited 15 February 1924, Fondo de la Propiedad Artística y Literaria, Archivo General de la Nación.

⁵⁶ See C.B. Waite, *973. Carlota's Favorite Corner in Borda Garden*, gelatin silver print, deposited no later than 1904, Fondo de la Propiedad Artística y Literaria, Archivo General de la Nación. The title on the photograph, after the first two words, is very difficult to read, but almost certainly includes 'corner'; it seems likely, given other photographs of Jardín Borda by Waite, that the title would have read: 'Carlota's Favorite Corner in Borda Garden.'

⁵⁷ A print of this unidentified film fragment is held at Filmoteca UNAM.



4. Hugo Brehme, 1076. *Cuernavaca, Jardín Borda*, black and white picture postcard view, 8.8 × 13.7 cm, deposited 15 February 1924. Archivo General de la Nación.

view the façade through the decorative pillars of the Casa Municipal on the opposite side of the square (fig. 5). While the unidentified filmmaker selects a framing which departs from photographic views that circulated at the turn of the century, such a motif can be traced back some seventy-five years to a lithograph of the cloister of the Convento de La Merced that appeared in *Álbum pintoresco de la República Mexicana*.⁵⁸ The view of the cathedral in the film thus adopts an earlier convention for framing space through the device of an arch. However, since the framing in the film crops the top of the arches of the Casa Municipal, presumably because the camera could not be placed at sufficient distance from the pillars, the composition also compromises the nineteenth-century convention. In so doing, the cinematographic view inscribes contingency. We may propose, therefore, that Mexican actuality films of the 1920s demonstrate distinct registers of affect in their inscribing of contingency and their evocation of nineteenth-century pictorial convention. While it remains to be established whether the discourse of the picturesque admitted local interpretation in the Mexican context, if the introduction of film at the turn of the century was accompanied by a

⁵⁸ See Julio Michaud y Thomas, *Álbum pintoresco de la República Mexicana*, Mexico City, Julio Michaud y Thomas, n.d. (ca. 1849-1852), reprinted in facsimile edition, Mexico City, Centro de Estudios de Historia de México Condumex, 2000, p. 83.



5. Frame enlargement, unidentified film fragment (reversed from 35 mm negative copy). Courtesy, Filmoteca UNAM.

perceptual revolution, as some writers have maintained, our discussion of Mexican actuality films of the 1920s demonstrates a degree of ambivalence. On the one hand, mobilised views and aerial views inscribe contingency so drawing attention to the filmic as the primary site of representational activity. On the other hand, surviving Mexican actuality films of the 1920s also evoke nineteenth-century conventions and, on occasion, compromise them. Whether this dichotomy is more widespread in actuality films produced in other national cinemas during the 1920s cannot at this point be assessed. What we may, however, propose is that this dichotomy not only subtends representation in optical media, but may also have been instrumental in redefining earlier pictorial conventions. In this respect, some of the views considered here attest to deep-rooted conventions that originated in historically distant scenes; many views, however, also declare their modernity, while some —perhaps the most intriguing case— embrace both registers in one and the same image.

What is also striking is that the actuality films discussed here share a concern with a ‘mobilised’ virtual gaze demonstrated in Kahlo’s progression through space in *México 1904* or the North American tourist’s passage on the Canal de la Viga, an interest which can be traced back to features observed in the eighteenth-century picturesque. Thus, a concern with modernity and contingency on the one hand, but also, on the other hand, a

more contemplative mode of viewing. Such a dichotomy suggests that the picturesque aesthetic was still a deeply felt condition in the period we have been examining, a pleasurable, perhaps even sensual experience,⁵⁹ a response common to viewing both still *and* moving images at a time when the discontinuous style of narration was not yet the dominant paradigm in classical cinema. From the discussion presented here, we may conclude that a plurality of experience attended film spectatorship in the viewing of early Mexican actuality film which coexisted into the period when the classical mode of film-making was becoming dominant. In short, the ‘all-embracing’ views considered in this essay may have drawn attention to the contingent nature of filmic representation or, on occasion, promoted a more contemplative response, but they also situated the viewer spatially through strategies which, in picturing Mexico in still and moving images, can be traced back to the 1860s.

Acknowledgements

I am deeply grateful to Elaine King who has supported the project in every way imaginable over the years. I am also very grateful to Aurelio de los Reyes who has provided unstinting support since I first proposed the project. Thanks also to Dr. Arturo Pascual Soto, Director, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, and Vetenskapsrådet who supported research towards the writing of this essay in 2008.

Documentary Source

Archivo General de la Nación

Fondo de la Propiedad Artística y Literaria, no. 49 and no. 145.

Bibliography

- AGUILAR OCHOA, Arturo, “Nota introductoria,” in Julio Michaud Thomas, *Álbum pintoresco de la República Mexicana*, facsimile edition, Mexico City, Centro de Estudios de Historia de México Condumex, 2000.
- ALTICK, Richard D., *The Shows of London*, Cambridge/London, The Belknap Press of Harvard University Press, 1978.

⁵⁹ In this latter context, I am reminded of Metz’s notion that when viewing a film, I am at every moment ‘in the film by my look’s caress,’ Christian Metz, “The Imaginary Signifier,” in *Psychoanalysis and Cinema: the Imaginary Signifier*, trans. by Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster, Alfred Guzzetti, London, Macmillan Press, 1982, pp. 3-87, 54.

- ANDREW, Dudley (ed.), *The Image in Dispute: Art and Cinema in the Age of Photography*, Austin, University of Texas Press, 1997.
- ATL, Dr. (Gerardo Murillo), *Iglesias de México*, Mexico City, Publicaciones de la Secretaría de Hacienda, 1924-1927.
- , *Tipos ultra-barrocos del Valle de México in Iglesias de México*, Mexico City, Publicaciones de la Secretaría de Hacienda, 1925, vol. III.
- AUMONT, Jacques, “The Variable Eye, or the Mobilization of the Gaze”, trans. by Charles O’Brien and Sally Shafto, ed. Dudley Andrew, *The Image in Dispute: Art and Cinema in the Age of Photography*, Austin, University of Texas Press 1997.
- BAXTER, Sylvester, *Spanish Colonial Architecture in Mexico, with Photographic Plates by Henry Greenwood Peabody and Plans by Bertram Grosvenor Goodhue* (originally published in Boston, J.B. Millet, 1901), Boston, Art Library Publishing Company/J. B. Millet, 1902.
- BORDWELL, David, *On the History of Film Style*, Cambridge/London, Harvard University Press, 1997.
- BORDWELL, David, Janet Staiger and Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, London/Melbourne/Helyey, Routledge & Kegan Paul, 1985.
- BRIQUET, Alfred Saint-Ange, *El Infiernillo*, Michaud Collection, Universidad Nacional Autónoma de México-Fototeca.
- BULLOCK, William, *A Description of the Unique Exhibition, Called Ancient Mexico; Collected on the Spot in 1823, by the Assistance of the Mexican Government, and Now Open for Public Inspection at the Egyptian Hall, Piccadilly. By W. Bullock, F.L.S. &c. &c.*, London, Printed for the Proprietor, 1824.
- , *Six Months’ Residence and Travels in Mexico; Containing Remarks on the Present State of New Spain, its Natural Productions, State of Society, Manufactures, Trade, Agriculture, and Antiquities, &c. With Plates and Maps. By W. Bullock, F.L.S. Proprietor of the late London Museum*, London, John Murray, 1824.
- CASTRO, Casimiro and Antonio García Cubas, *Álbum del Ferrocarril Mexicano. Colección de vistas pintadas del natural por Casimiro Castro, y ejecutadas en cromo-litografía por A. Sigogne, C. Castro, etc. Con una descripción del camino y las regiones que recorre por Antonio García Cubas*, Mexico City, Víctor Debray y Ca., 1877.
- CRAIB, Raymond B., *Cartographic Mexico: a History of State Fixations and Fugitive Landscapes*, Durham, Duke University Press, 2004.
- ELSAESSER, Thomas and Adam Baker (eds.), *Early Cinema: Space-Frame-Narrative*, London, BFI Publishing, 1990.
- ESCODERO, Alejandrina, “En la región de las nubes,” *Alquimia*, Mexico City, 18, May-August 2003, pp. 43-45.
- FRIEDBERG, Anne, *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*, Berkeley/Los Angeles/Oxford, University of California Press, 1993.

- GARCÍA CUBAS, Antonio, *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos de México*, Mexico City, Debray Sucesores, 1886.
- GILPIN, William, *Observations, Relative Chiefly to Picturesque Beauty, Made in the Year 1772; On several Parts of England; Particularly the Mountains, and Lakes of Cumberland, and Westmoreland. By William Gilpin, M. A. Prebendary of Salisbury; and Vicar of Boldre, in New-Forest, near Lymington*, London, R. Blamire, 1786.
- GUALDI, Pedro, *Monumentos de Mejico. Tomados del natural y litografiados por Pedro Gualdi pintor de perspectiva obsequio a los señores abonados*, Mexico City, Imprenta Litográfica de Massé y Decaen, 1841.
- HYDE, Ralph, *Panoramania! The Art and Entertainment of the 'All-Embracing' View*, exhibition catalogue, Barbican Art Gallery, 3 November 1988 to 15 January 1989, London, Trefoil Publications in association with Barbican Art Gallery, 1988.
- ITURRIAGA DE LA FUENTE, José N., *Litografía y grabado en el México del XIX*, Mexico City, Cálamo Corrente, 1993.
- KAHLO, Guillermo, *México 1904*, facsimile edition, Mexico City, Universidad Iberoamericana, 2002.
- METZ, Christian, "The Imaginary Signifier," in *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*, trans. by Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster and Alfred Guzzetti, London, Macmillan Press, 1982, pp. 3-87.
- MICHAUD Y THOMAS, Julio, *Álbum pintoresco de la República Mexicana* (Mexico City, n.d. ca. 1849-1852).
- , *Álbum pintoresco de la República Mexicana*, facsimile edition, Mexico City, Centro de Estudios de Historia de México Condumex, 2000.
- NOVAK, Barbara, *Nature and Culture: American Landscape and Painting, 1825-1875*, revised edition with a new preface, Oxford/New York, Oxford University Press, 2007 [1980].
- OETTERMANN, Stephan, *The Panorama: History of a Mass Medium*, trans. by Deborah Lucas Schneider, New York, Zone Books, 1997.
- PRATT, Mary Louise, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, London/New York, Routledge, 1993.
- REYES, Aurelio de los, *Filmografía del cine mudo mexicano. Volumen II, 1920-1924*, Mexico City, Universidad Nacional Autónoma de México-Dirección General de Actividades Cinematográficas, 1994.
- , *Filmografía del cine mudo mexicano. Volumen III, 1924-1931*, Mexico City, Universidad Nacional Autónoma de México-Dirección General de Actividades Cinematográficas, 2000.
- VIÑAS, Moisés, *Índice general del cine mexicano*, Mexico City, Arte e Imagen/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Mexicano de Cinematografía, 2005.

VISTAS DEL CAMINO DE LA OROYA HACIA LA MONTAÑA DE CHANCHAMAYO

VIOLETA NÚÑEZ GORRITTI
Socióloga e historiadora de cine

En la separata preparada por Ichi Terukina para el Festival de Cine promovido por la Asociación de Cineastas del Perú (ACDP), en 1983, tuve por primera vez conocimiento de que las primeras imágenes filmadas en el Perú se hicieron en 1899 y que fueron exhibidas el 23 de abril de aquel año, con el estereokinematógrafo en el teatro Politeama, siendo presidente de la República don Nicolás de Piérola, el mismo que asistió a la primera exhibición pública del Vitascopio Edison en el Jardín Estrasburgo en 1897. Los títulos de las películas eran *La Catedral de Lima*, *Camino de La Oroya* y *Chanchamayo*. Luego, al iniciar mi trabajo como historiadora del cine en el Perú, recurrí a la fuente a la que la mayoría de los peruanos acudimos cuando queremos iniciar un trabajo de investigación: Jorge Basadre. Efectivamente, Basadre consigna esta información. Al rastrear periódicos, diarios y revistas de la época, constaté que se hacía referencia a esas películas. Me formulaba muchas preguntas, que me sigo haciendo desde entonces: ¿qué tipo de aparato de proyección era el estereokinematógrafo?, ¿por qué dos de las primeras vistas de las que tenemos conocimiento hacían referencias a lugares tan distantes de la capital como La Oroya y Chanchamayo, cuando en otros lugares de América los difusores de los distintos proyectores filmaban escenas cotidianas de los lugares que visitaban en sus rutas, para luego exhibirlas al público de la localidad, resaltando con ello la novedad e importancia del invento?, ¿quiénes fueron los camarógrafos que se arriesgaron a viajar a zonas tan alejadas de la capital con el propósito de registrar estas imágenes? Frente a estas preguntas, no tenía ningún documento que me ayudara a esclarecerlas. Han debido de pasar más de dos décadas y media para empezar a tener una idea de sus posibles respuestas.

En estos más de veinte años transcurridos han sido publicados libros y artículos que dan cuenta de la historia del cine en el Perú, tanto de la producción nacional como del desarrollo del espectáculo cinematográfico,

llenando poco a poco parte de nuestra historia. Sin embargo, pese al esfuerzo de los historiadores involucrados, aún quedan varios cabos sueltos. Uno de ellos, por ejemplo, es determinar el origen de las primeras vistas filmadas en el Perú de las cuales tenemos noticia. El presente ensayo intenta llenar ese vacío.

Vayamos, pues, a responder poco a poco nuestras interrogantes.

Uno

La proyección de imágenes en movimiento llegó a Lima en enero de 1897. El primer proyector en arribar a suelo peruano fue el Vitascopio Edison, traído por Charles Joy Vifquain (hijo del embajador norteamericano en Colón, Panamá) y William Harvey Alexander. La presentación del Vitascopio ocurrió en el Jardín Estrasburgo el 2 de enero con la presencia de don Nicolás de Piérola, presidente de la República, un ministro de Estado y personajes notables de la ciudad. El cinematógrafo Lumière se hizo presente el 30 de enero, también en el Estrasburgo. A la función asistieron el alcalde de Lima, don Antero Aspíllaga, el intendente de policía y el inspector de espectáculos; el proyector llegó en las manos de A. Jobler y Jorge de Nizzols. No hemos encontrado evidencia de que los difusores de ambos proyectores realizaran filmaciones en Lima o alguna otra localidad peruana. La explicación para ello podría radicar en el hecho de que, en ambos casos, sólo se tratara de proyectores y no de aquellos proyectores-cámara que ambas empresas ofrecían en el mercado.¹ La filmación de las primeras imágenes en el Perú debió esperar hasta 1899.

Efectivamente, por información del diario *El Comercio* sabemos que el día 23 de abril de 1899 fueron instalados un kinetoscopio y un cinematógrafo en el teatro Politeama. La función ofrecida contó con la exhibición de 20 “vistas”, entre las cuales se mencionan *La Catedral de Lima*, *Camino de La Oroya* y *Chanchamayo*.

Podría suponerse que estas primeras vistas fueron fotografías esteoscópicas, como las ofrecidas por el Diorama Parisiense del señor Martrou a fines de febrero de 1897 en la “calle de las Mantas, las interesantes vistas de las regiones orientales del Perú, proporcionadas por la Sociedad Geográfica de esta capital, y las que ha facilitado también la casa Courret”.² Sin embargo, las crónicas de la época señalan claramente la diferencia cuando se trata de la proyección de fotos, la presentación del kinetoscopio (aparato que permitía la exhibición de películas de forma individual) y cuando se proyectan imágenes en movimiento. En nuestra

¹ Información proporcionada por Jean-Marc Lamotte del Institut Lumière.

² *El Comercio*, Lima, 1 de marzo de 1897.

opinión, el estereokinematógrafo —al cual hace referencia la crónica periodística— fue el encargado de proyectar las primeras vistas filmadas en el Perú, y debió de ser un proyector de películas, no de fotografías ni un kinetoscopio. El nombre del proyector sugiere la idea de paisajes en movimiento. Por otro lado, nos inclinamos a suponer que éstas fueron captadas por un equipo marca Edison, al que denominaron estereokinematógrafo por motivos publicitarios, puesto que en la función en la cual fueron mostradas encontramos la presencia de un Kinetoscopio Edison. El empresario responsable de la función pudo haber invertido en los dos aparatos de la misma empresa, la Edison (un proyector y un kinetoscopio), y recorrer los distintos países de América filmando “vistas” y exhibiendo ambas novedades.

Dos

La “inmigración productiva”, aquella que contribuiría al desarrollo del país, fue alentada por los sucesivos gobiernos tras la independencia y una vez finalizada la guerra entre caudillos. El tipo europeo, el cual podría introducir los avances tecnológicos del viejo continente, fue el anhelado; las leyes emitidas pusieron énfasis en dar preferencia a todos aquellos potenciales colonos que tuvieran calificaciones y recursos que permitieran desarrollar el país.

Desde 1845 hubo un interés particular en promover la colonización de los territorios central y nordeste del Perú: zonas ricas en terrenos de cultivo y minerales. Parte de este programa fue la construcción de “caminos” y la modernización de los ya existentes.

El tan ansiado sueño de inmigración europea no fluyó en los términos deseados, como sí ocurrió en otros países de la región. Dada la necesidad de mano de obra, principalmente en las labores agrícolas, se procedió a la importación de trabajadores asiáticos a partir de 1849. Pese al enorme negocio que esta mano de obra barata significó para los contratistas importadores y la contribución que realizaron a la economía y la cultura peruanas, su modo de vida y su cultura milenaria no fueron vistos con agrado por la elite dominante que adujo, en más de una oportunidad, que la población asiática contribuía a profundizar muchos de los males nacionales. Los funcionarios peruanos consideraban que la inmigración de asiáticos no había rendido frutos porque los tenían por individuos de una raza inferior y veían en la inmigración europea la forma de “mejorar la raza” y de que las aptitudes para el trabajo de los inmigrantes y sus “buenas costumbres” influyeran en la población nativa.

Una primera experiencia de colonización europea de la zona oriental del país ocurrió en la región del Pozuzo, ubicada en la provincia de

Oxapampa, departamento de Cerro de Pasco. En 1859 llegó un grupo de aproximadamente 280 colonos austriacos (tirolese) y alemanes (renanos y bávaros). La experiencia del Pozuzo fracasó porque el gobierno actuó en forma improvisada dejando a los inmigrantes libres a sus propios esfuerzos; si la colonia prosperó finalmente fue debido a su tenacidad y esfuerzo y a la de sus descendientes. Pese a las dificultades a las que se enfrentaron, los colonos del Pozuzo trasladaron sus costumbres a la selva peruana construyendo pujantes poblados al estilo europeo, donde vistieron sus tradicionales trajes tirolese y crearon un pintoresco *modus vivendi*.

La derrota ante Chile de la guerra del Pacífico (1879-1884) y la subsecuente reconstrucción del país trajeron, nuevamente, en las ideas de intelectuales y políticos locales, la reelaboración del tipo de peruano que era necesario para llevar a cabo la reconstrucción y consolidación de una patria unida y próspera. El ideal europeo se hizo nuevamente presente.

Pese a los errores cometidos, la experiencia del Pozuzo influyó positivamente en las ideas de políticos e intelectuales de la época. Es así como en 1897 se discutió en el Congreso un proyecto para regular la adjudicación de terrenos a particulares. En esa ley también se estableció la forma de incluir un fondo destinado a la construcción de caminos, la formación de catastro y otros trabajos. La ley fue promulgada en noviembre de 1898; el decreto de mayo de 1899 reglamentó la ley de terrenos de montaña.

Las ciudades de La Oroya y Chanchamayo están ubicadas en el departamento de Junín, en la sierra central al este, camino hacia la selva. La Oroya es la ciudad más alta del país, erigida a casi 3 712 msnm y a unos 206 kilómetros de Lima. Chanchamayo es una ciudad situada en lo que se denomina “ceja de selva”. La distancia entre ambas ciudades es de aproximadamente 150 kilómetros. Ambas son ricas en asientos mineros, cultivos y forman el eje económico La Oroya-Tarma-Chanchamayo.

Tres

En la Robert Young Research Library de la Universidad de California en Los Ángeles (UCLA), hemos encontrado dos documentos sumamente interesantes que nos ayudan a entender el origen de las primeras vistas filmadas en el Perú.

El primer documento lo encontramos en la sección de Colecciones Especiales. Se trata de un álbum fotográfico que lleva, curiosamente, un título similar: *Vistas del camino de La Oroya a la montaña de Chanchamayo*³ impreso por Colville y Cía. Las fotografías muestran paisajes de la región,

³ YRL Special Collections Stacks 094/267. Desconocemos el año de su publicación.

además de diversas obras públicas ejecutadas: puentes, caminos, escuelas.⁴ Lamentablemente, no hemos podido establecer el año de publicación.

Colville & Cía. era una empresa, fundada en 1855, dedicada al ramo de librería e imprenta. Ofrecía útiles de escritorio y librería, era centro de suscripción a periódicos y figurines en todos los idiomas, y también contaba con talleres de imprenta, rayado y encuadernación, además de promocionar las nuevas y modernas máquinas de escribir Remington. La compañía no sólo se limitaba a este tipo de actividades comerciales sino también abastecía a las empresas constructoras de las nuevas carreteras de materiales necesarios para ello.⁵

El segundo documento fue publicado en 1902 bajo el auspicio del Ministerio de Fomento en versiones en español, italiano y francés con el título *Guía del inmigrante en el Perú: la vía central, zona del Pichis*.

Esta guía pretendía, de una manera sucinta, dar a conocer las condiciones para la inmigración y colonización, así como una visión general del país a los futuros inmigrantes. Incluye fotografías y mapas de la zona que no es otra que la de la selva central. Las ciudades de La Oroya y Chanchamayo, que formaban parte del eje de promoción de la futura inmigración, son citadas en el texto.

Un elemento más que señalar es que el mapa del Perú presentado en la guía data de 1890 cuando aún no se habían cedido territorios de la zona oriental del país, situación que ocurrirá en la década de los años veinte. En este sentido, nos presenta un país “inmenso”, rico, con una naturaleza desbordante y de gran potencial para la agricultura y ganadería, además de la minería: el sueño de El Dorado, apetecido por siglos en el imaginario europeo, hecho realidad.

Conclusión

No hemos podido establecer, aún, el origen de las vistas, tema del presente ensayo. No sabemos el nombre del autor ni las motivaciones que lo llevaron a emprender el viaje al interior del país para retratar aquellos

⁴ La relación de fotografías del álbum es la siguiente: 1) Hotel Huacapistana, 2) Puente de Herrería, 3) Árbol llevado por la corriente del río Chanchamayo, 4) Una tarde de domingo en La Merced, 5) El cepo en La Merced, 6) Hacienda Café, río Chanchamayo, 7) Hacienda de Cana, San Carlos, 8) Pueblo San Luis de Shuaro, 9) Convento de los Descalzos, San Luis de Shuaro, 10) Árbol en el camino a San Luis y río Paucartambo, 11) Huánuco, 12) Cholos en viaje, 13) Cascada de Pulperiyoc, 14) Túnel en el camino del Perené, 15) Árbol de Monte Real, San Luis Río Paucartambo.

⁵ Véase *Memoria sobre el camino de Chanchamayo*, 1891, 1893, 1899, Lima, Imprenta de la Escuela de Ingenieros, 1899. La empresa aparece en la página 50 del libro, *Vista del camino de La Oroya en la montaña de Chanchamayo*, Lima, Factura de Colville & Cía., s/f, cinta metálica, 8.50.

“exóticos” parajes. Tampoco creemos que la filmación de estas primeras vistas fuera un hecho casual. Los paisajes del camino de La Oroya y Chanchamayo no sólo son las primeras imágenes de la geografía peruana retratadas por el nuevo invento. Creemos que surgen motivadas por el deseo de atraer la inmigración mostrando el idílico panorama a los futuros colonos. No es casual que la ley que promovía la adjudicación de las tierras de montaña haya sido aprobada en noviembre de 1898 y que las vistas sean exhibidas en abril de 1899; además, tampoco creemos que sea casual el haber encontrado en los documentos mencionados (el álbum y la *Guía del inmigrante*) referencias a la misma zona del país. Las fotografías presentadas por el Diorama Parisiense en febrero de 1897, las cuales muestran también la región oriental debieron tener el mismo sentido. Anotamos que la exhibición de estas fotografías tuvo el respaldo de la Sociedad Geográfica, tal como lo señala la nota periodística, entidad que agremiaba a los principales intelectuales y políticos de la época. Pensamos que hay una fuerte conexión entre todos estos documentos encontrados y la política de apertura a la inmigración europea, así como entre la organización formal de ésta mediante leyes y el uso de las nuevas tecnologías (la fotografía y el cine).

Es posible que las imágenes filmadas en las vistas del camino de La Oroya y Chanchamayo fueran similares a las fotografías incluidas en el álbum y en la *Guía del inmigrante*. Una simple comparación entre las fotografías de ambos documentos muestra una evidente similitud: una estética naturalista e idílica de los paisajes y de los pobladores de la zona. No podemos asegurar la completa influencia dada la ausencia física de las vistas filmadas en 1899, pero no dudamos del influjo de unas sobre otras por la corta distancia de tiempo que dista entre ellas y que debe ser considerada.

La filmación de esas primeras imágenes, por lo tanto, no estuvo dirigida a mostrar de manera inocente lejanos y exóticos parajes de la geografía peruana. Creemos que inaugura una nueva forma de *propaganda* orientada a respaldar, utilizando la tecnología naciente, el cine, la política del gobierno peruano de incorporar, mediante la inmigración de individuos europeos, un factor de desarrollo del país. Suponemos que el autor de las tomas debió de tener conocimiento y relación con el gobierno pierolista, entusiasta y decisivo impulsor de la inmigración europea al Perú. Debió de formar parte de una comitiva que inspeccionaba los trabajos de infraestructura efectuados por el gobierno.

La utilización del cine como forma de propaganda será una modalidad constante en los gobiernos sucesivos. En 1908, tras la creación de la empresa del Cinemateatro Pathé, y con el advenimiento de la Compañía Internacional Cinematográfica, en 1911, las vistas de los principales acontecimientos ciudadanos (desfiles militares, inauguración de obras públicas, arribo de buques y submarinos adquiridos por el gobierno,

arribo de inmigrantes, etcétera) se harán presentes en la incipiente cartelera cinematográfica limeña. Anotamos, nuevamente, que los accionistas de dichas empresas eran miembros de la elite limeña ligada al gobierno y, en algunos casos, miembros del gabinete o burócratas gubernamentales. En 1915, tras fundirse las dos empresas en la Empresa de Teatros y Cine-mas Limitada, ésta seguirá el camino trazado por las primeras. En el llamado oncenio, 1919-1930, el gobierno de Augusto B. Leguía no sólo utilizará los carnavales para acercarse al pueblo, sino que estos festejos, así como las obras públicas ejecutadas e inauguradas durante su gobierno, serán registrados por los noticieros locales y proyectados en las salas de todo el país. El objetivo no fue otro que consolidar y legitimar la dictadura.

Bibliohemerografía

BASADRE, Jorge, *Historia de la República del Perú*, Lima, Ediciones Historia, tomo VII, 1963.

CÁRDENAS, Fortunato, *Tarma, Acobamba, Muruhuay*, Tarma, La Voz de Tarma, 1941.

El Comercio, Lima, 1 de marzo de 1897.

Guía del inmigrante en el Perú: la vía central, zona del Pichis, Lima, Imprenta del Estado, 1902.

Memoria sobre el camino de Chanchamayo, 1891, 1893, 1899, Lima, Imprenta de la Escuela de Ingenieros, 1899.

Vistas del camino de La Oroya a la montaña de Chanchamayo, Lima, Colville & Cía., s/f.

II. NARRACIONES DE NACIÓN

DOCUMENTALES DE LA REVOLUCIÓN MADERISTA*

ÁNGEL MIQUEL

Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Iniciada en noviembre de 1910, la revolución de Francisco I. Madero y sus seguidores cobró gran interés noticioso a principios de 1911. En pocos meses, los brotes de violencia crecieron en intensidad y número de tal forma que el gobierno de Porfirio Díaz no tuvo más remedio que negociar la paz con los rebeldes. Las negociaciones iniciaron en abril de 1911 en un lugar intermedio entre Ciudad Juárez y el campamento de Madero próximo al río Bravo, en la frontera de México y los Estados Unidos, y atrajeron a periodistas y fotógrafos que escribían notas y tomaban imágenes para publicaciones de los dos países. El propio Madero constató indirectamente el interés noticioso que para entonces había cobrado su causa al decir: “yo, que no tengo nada que ocultar, permito que anden cerca de mí los repórteres de todos los periódicos, quienes muchas veces no comprenden bien [...] palabras u órdenes aisladas y las interpretan de diversas maneras”.¹ Entre otros, estaba en Ciudad Juárez Antonio Ocañas, al parecer el primer camarógrafo mexicano de cine que llegó al lugar.² Sólo que éste no iba movido por un afán estrictamente informativo, pues desde tiempo atrás se había convertido al maderismo, como consta en una carta de 1909 en

* “El presente texto, que fue leído en el coloquio de Cine Mudo en Iberoamérica: Narraciones, Centenarios, en abril de 2010, formaba parte de una investigación más amplia, entonces en curso, que dio lugar a la elaboración del libro *En tiempos de Revolución. El cine en la ciudad de México (1910-1916)*. La Filmoteca de la UNAM publicó este libro en 2012. Por esta razón mucho de lo que aquí se dice aparezca también en una de las secciones del libro.

¹ “Manifiesto de Madero explicando el ataque a Ciudad Juárez”, en Antonio P. González (*Kanta-Klaro*) y J. Figueroa Domenech, *La Revolución y sus héroes. Crónica de los sucesos políticos ocurridos en México desde octubre de 1910 a mayo de 1911*, México, Herrero Hermanos, 1911, p. 236.

² Para los fotógrafos de prensa asentados en la zona véase Miguel Ángel Berumen, *1911. La batalla de Ciudad Juárez en imágenes*, México, Océano/Cuadro por Cuadro, 2009, pp. 47 y ss. Herrerías, primo del fotógrafo Agustín Víctor Casasola, fue filmado entrevistando a Madero y a Pascual Orozco; el periodista murió en 1912, al ser atacado el tren en el que iba por los zapatistas. Véase John Mraz, *Looking for Mexico. Modern Visual Culture and National Identity*, Durham/Londres, Duke University Press, 2009, p. 67.

la que escribió: “Soy antirreeleccionista de corazón y a muerte. Veremos un día si podemos quitar del poder a tanto sinvergüenza que sin razón [y] sin derecho se ha apropiado [de él] sólo para mal del pueblo. Se necesitaría una toma de la Bastilla y guillotinar sin piedad a tanto asesino”.³ Hasta entonces los cineastas mexicanos habían hecho fundamentalmente documentales en los que registraban, con interés periodístico, viajes presidenciales, fiestas y consecuencias de catástrofes.⁴ Ocañas ya no estaba interesado sólo en registrar noticias: había encontrado en el cine un vehículo para hacer propaganda del grupo en el que creía, y de esa forma expresar y difundir sus convicciones políticas.

Antonio trabajaba en el cine La Metrópoli de la ciudad de México, propiedad del empresario Salvador Toscano, y partió hacia la frontera a fines de abril de 1911. En una carta, Toscano contó que su empleado se había empeinado en ir a Ciudad Juárez “y viendo que yo no entraba a ese negocio le habló a Moulinié, quien se entusiasmó sobremanera y le dio dinero, películas y cámara [...]. Me pidió luego permiso para ir y no se lo pude negar en vista de su entusiasmo. No quiso hacerme caso por más que le dije que podía tocarle una bala”.⁵ El arreglo de Antonio con el empresario Enrique Moulinié era que en pago por su trabajo le sería proporcionada una copia positiva de los materiales que filmara, para explotarla en los estados de Puebla, Veracruz, Jalisco y Guanajuato.⁶

Ocañas filmó durante unos cuantos días las actividades de jefes y soldados en el campamento rebelde, y estuvo ahí durante la toma de la ciudad por los maderistas encabezados por Pascual Orozco y Francisco Villa, acción militar iniciada el 8 de mayo que terminó dos días después. No pudo filmar imágenes de la batalla, que fue un ataque sorpresivo incluso para Madero, pero sí registró sus consecuencias. Después de eso, tomó el tren para regresar a México a revelar sus materiales. Toscano contó entonces a su madre: “Antonio ya llegó, sacó muy buenas vistas [...]. Figúrate que [...] se ve allí a Madero, Orozco, Garibaldi, etc., la celebración del 5 de mayo en el campamento insurrecto, la jura de la bandera, las tropas americanas en El Paso, Ciudad Juárez después de la toma, Orozco aclamado y bajado del caballo, la choza que sirvió a Madero de Palacio Nacional y quién sabe qué otras cosas”.⁷ Las cintas informativas que los documentalistas habían filmado en los años previos quedaban cortas ante esas imágenes que resultaban espectaculares no sólo por las noticias representadas, sino también porque la toma de Ciudad Juárez había sido una acción clave de

³ Carta a Salvador Toscano del 26 de agosto de 1909, Archivo Toscano (AT), caja 12, exp. 23.

⁴ Véase Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México, 1896-1930. Vol. 1, 1896-1920. Vivir de sueños*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983, pp. 92-96.

⁵ Carta a Refugio Barragán del 6 de mayo de 1911, AT, caja 1, exp. 10.

⁶ Véase carta a Refugio Barragán del 18 de mayo de 1911, AT, caja 1, exp. 10.

⁷ *Idem*.

la guerra que obligó a los negociadores del gobierno a aceptar las condiciones de los rebeldes, incluyendo la renuncia del presidente y el vicepresidente de la república.⁸ Se vivía el ocaso del régimen y Ocañas había filmado uno de sus principales signos. Era evidente que sus imágenes iban a resultar exitosas desde la perspectiva comercial y también, como Antonio quería, a contribuir a la propagación de su causa al brindar un testimonio fehaciente del triunfo de Madero y sus seguidores.

El material, sin embargo, no pertenecía a La Metrópoli, sino a Moulinié, quien había patrocinado el viaje. Así, el francés se quedó con los negativos de las tomas del campamento maderista, de las que hizo copias para explotarlas en la ciudad de México y un circuito que incluyó el norte de la república y el sur de los Estados Unidos. Ocañas reclamó la copia positiva que Moulinié había acordado entregarle, que finalmente obtuvo después de negociaciones que incluyeron la solicitud de una constancia para probar que había filmado los acontecimientos; el propio jefe de la revolución escribió: “le manifiesto que me consta que Ud. fue quien sacó las vistas cinematográficas del Ejército Libertador, en las cercanías de Ciudad Juárez, pues personalmente vi cuando realizó dicho trabajo”.⁹

Las primeras noticias de la exhibición en la capital de una cinta sobre estos acontecimientos fueron difundidas por el Salón Rojo, que el 28 de mayo publicó en el diario *El Imparcial* un anuncio que decía: “En este elegante centro de espectáculos se van a presentar hoy al público numerosas películas de actualidad, entre ellas, algunas sobre el combate en Ciudad Juárez. Tiene, además, algunos actos como juras de bandera y revistas de tropa”¹⁰ Es muy probable que se tratara de la cinta comercializada por Moulinié, pero poco después se anunciaron otras imágenes similares. Esto era sorprendente, pues Ocañas afirmaba que sólo él había filmado los acontecimientos; Toscano pensó por eso que se trataba de una cinta fraudulenta.¹¹ Sin embargo pronto tuvieron que reconocer la competencia

⁸ El 21 de mayo, mientras se revelaban las tomas, se anunció la firma de los acuerdos de paz; cuatro días después Porfirio Díaz renunciaba a la presidencia. Toscano se contagió de la emoción colectiva y escribió: “Hoy es un gran día para México, pues ha triunfado el pueblo [...]”. A las 4:52 un aplauso atronador saludó en la cámara la caída del viejo régimen y la multitud se lanzó a las calles, poseída de loco entusiasmo, se veían enormes filas y procesiones de estudiantes, profesionistas y artesanos, y aún mujeres cantando por las calles el himno nacional y tremolando miles de banderas. Ha sido un entusiasmo como jamás lo había visto”, carta a Refugio Barragán del 25 de mayo de 1911, AT, caja 1, exp. 10.

⁹ Carta de Madero a Ocañas del 30 de mayo de 1911, Archivo Madero, Biblioteca Nacional de México, 3/1543, reproducida de forma facsimilar en Berumen, *op. cit.*, p. 55.

¹⁰ *El Imparcial*, México, 28 de mayo de 1911, p. 4. citado en Aleksandra Jablonska y Juan Felipe Leal, *La Revolución mexicana en el cine nacional. Filmografía 1911-1917*, México, Universidad Pedagógica Nacional, 1997, p. 34.

¹¹ “Mal puede anunciar [el exhibidor] Gonzalo [la proyección de una película alternativa a la de Ocañas] cuando apenas están revelando las negativas y [Manuel] Becerril nada ha tomado.

- CINE - PALACIO -

AVENIDA SAN FRANCISCO 24. Teléfono Ericsson 4542

MIÉRCOLES 31 DE MAYO DE 1911

| | | |
|--|---|--|
| <p style="font-size: 2em; font-weight: bold;">35</p> <p style="font-weight: bold;">- Cs. -</p> <p>Todo el tiempo que desee permanecer en el</p> <p style="text-align: center;">SALÓN</p> <p style="font-size: 0.8em;">Palcos con 4 asientos especiales para familias, al mismo precio por asiento.</p> | <p>PRIMERA TANDA</p> <p>Estreno Debut de un Policía El Abismo Fatal Est. ayer Para tener una casa limpia</p> <p>INSURRECCION DE MEXICO Madero y su Sra., varias familias, la Cruz Roja, Orozco, Tropas Rebeldes y otros interesantes detalles. Vista de arte</p> <p>El Corazón Perdona</p> <p>SEGUNDA TANDA</p> <p>Estreno Muerte de Vitalio Max se Casa, por Max Linder Est. ayer Carnaval en la Costa Azul, 1911</p> <p>INSURRECCION DE MEXICO Manifestaciones en la Capital y toma de posesión del Presidente interino de la República, Exmo. Sr. de la Barra. Vista de arte</p> <p>Amistad de la Mesa Redonda</p> | <p style="font-size: 2em; font-weight: bold;">20</p> <p style="font-weight: bold;">- Cs. -</p> <p style="font-weight: bold;">UNA TANDA DIAS LABORABLES</p> |
| | <p>TERCERA TANDA</p> <p>Estreno Más fuerte que Frígoli Anarquista á su Peear Bebé Filántropo</p> <p>INSURRECCION DE MEXICO Últimos Sucesos en Ciudad Juárez, José de la Luz Blanco, Villa, Hay, Sr. Madero y Sra. Panorama de la Ciudad, etc, etc. Vista de arte</p> <p><i>El Precio de la Gloria</i></p> <p>Grandes Conciertos por el notable Quinteto VALLE-CORONA</p> | |

La Empresa no responde por las intermitencias de la luz.—Los pases no son válidos los Domingos y días festivos.—Los boletos sólo sirven para la fecha en que se expendan. La Empresa se reserva el derecho de no permitir la entrada á la persona que lo crea conveniente.

Si desea comer bien, vaya al Restaurant GAMBRIUS, el mejor de la Capital

1. Programa del cine Palacio, 31 de mayo de 1911, Archivo Histórico del Distrito Federal (Archivo Histórico de la Ciudad de México), ramos Municipales, Pólizas y Comprobantes de Ingresos, vol. 1206. Foto: Ángel Miquel.

de otra película larga, titulada indistintamente *Los últimos sucesos de Ciudad Juárez* e *Insurrección de México*. Con longitud de mil metros y dividida en tres partes, la cinta fue filmada por los hermanos Eduardo, Guillermo y Salvador Alva, cuya empresa estaba asociada con los representantes de Pathé en México.¹² Las proyecciones de esta última alternaron con el documental filmado por Ocañas, llamado *La toma de Ciudad Juárez* o también *Conferencias de paz a orillas del río Bravo*, de mil quinientos metros de longitud y dividido en cuatro partes (fig. 1).¹³

Durante los últimos días de mayo y todo el mes de junio, las dos películas se exhibieron en 18 cines de la ciudad, y sus funciones conjuntas

Antonio fue el único [camarógrafo en Ciudad Juárez]; intentando explicarse el anuncio de la proyección, Toscano escribió después: "Sé que Becerril tomó una vista de Pachuca" (con acontecimientos protagonizados por maderistas). Véanse cartas a Refugio Barragán del 24 y el 25 de mayo de 1911, AT, caja 1, exp. 10.

¹² Véase Margarita García Flores, "El cine nunca muere. Entrevista con Edmundo Gabilondo Mangino", *La Onda*, suplemento de *Novedades*, México, 5 de junio de 1977, p. 7.

¹³ Mil pies (la longitud de un rollo) se proyectaban en alrededor de 15 minutos. Por lo tanto, mil metros debían ser tres rollos, exhibidos en unos 45 minutos, y mil quinientos metros cinco rollos, que pasaban en más de una hora. Como era costumbre en los cines de la ciudad de México, estas películas no se exhibían solas, sino precedidas por vistas cortas en funciones por tandas; dado su atractivo eran sin embargo anunciadas como lo principal de la función.

alcanzaron 70 en este periodo.¹⁴ Los cines iban desde los salones elegantes ubicados en el primer cuadro que cobraban cincuenta centavos la entrada, hasta los centros de barrio que llegaban a cobrar tres centavos.¹⁵ Era evidente el enorme interés de los empresarios y el público capitalinos de todas las clases sociales por los acontecimientos de la Revolución. Estas cintas acompañaron de hecho a Madero en uno de los puntos más altos de su popularidad —justo antes, durante y poco después de su llegada a la ciudad de México en junio de 1911—, y fueron complementadas por otras muestras de entusiasmo en el gremio de los espectáculos como, por ejemplo, la interpretación de “la bonita pieza de música *Sufragio efectivo, no reelección*”, dedicada al caudillo por la orquesta de Miguel Fregoso; la función de cuplés representada para “los señores jefes del ejército” en los salones de patinero Nuevo México; el festival taurino ofrecido por la plaza de toros El Toreo a “jefes, oficiales y soldados”, y la presentación de la obra de género chico *México al día*, que incorporaba cuadros en los que dialogaban de manera chusca soldados federales con revolucionarios; en los programas del teatro San Rafael, renombrado oportunamente “Francisco I. Madero”, aparecía el lema “¡Viva la democracia!”.¹⁶

Como había ocurrido con Antonio Ocañas, otros cineastas se dejaron arrastrar por el carisma del jefe revolucionario. Fue el caso del propio Toscano, quien hasta ese momento había permanecido al margen de la política, pero que al regreso de su empleado había escrito: “ha estado formidable este movimiento popular, ha sido una revolución grandiosa, y el gobierno lo único que ha hecho es rendirse ante lo inevitable y firmar la paz como lo quiso Madero”.¹⁷ Atraído por el caudillo, aunque también por interés económico, unos días más tarde escribió: “esta noche salimos Antonio y yo a encontrar a Madero para tomar vistas cinematográficas de su marcha triunfal. [...] si se logra será un magnífico negocio”.¹⁸

¹⁴ Véanse los programas en Archivo Histórico del Distrito Federal (AHDF), ramos Municipales, Pólizas y Comprobantes de Ingresos, 1911, vols. 1206, 1213, 1214, 1215, 1216 y 1217. Considero una sola proyección por día; sin embargo, estas películas deben de haberse exhibido en ocasiones varias veces, y también en salones populares que no imprimían volantes y carteles de propaganda, ni solicitaban permisos de exhibición al ayuntamiento, las fuentes de donde se toma en este caso la información.

¹⁵ Había en la capital 40 cines aproximadamente; siete eran clasificados por el ayuntamiento como de primera categoría, 18 de segunda y 14 de tercera; véase “Clasificación por categorías de los cinematógrafos de la ciudad”, AHDF, Secretaría del Gobierno del Distrito Federal, Diversiones, vol. 1389, exp. 599, octubre de 1911.

¹⁶ Programas de Quinta Corona, salones Nuevo México, El Toreo, teatro Principal y teatro Francisco I. Madero en AHDF, ramos Municipales, Pólizas y Comprobantes de Ingresos, 1911, vols. 1215 y 1216.

¹⁷ Carta a Refugio Barragán del 18 de mayo de 1911, AT, caja 1, exp. 10.

¹⁸ Carta a Refugio Barragán del 27 de mayo de 1911, AT, caja 1, exp. 10.

Cuando Toscano y Ocañas regresaron a la ciudad de México a mediados de junio para revelar y editar los materiales, se encontraron con nueva competencia. Otra vez Pathé distribuía un documental de los mismos acontecimientos, que el Salón Rojo anunció así:¹⁹ “La empresa [...] después de las películas de Ciudad Juárez, ha adquirido otras sobre el mismo asunto [...]. Son cerca de cincuenta, que comprenden escenas guerreras [...], la entrega del cañón en El Paso, el viaje de Francisco Madero hasta la capital, su llegada a México, el aspecto de las calles, las escenas en su casa y algunas otras [...] sobre la llegada a México de la familia Serdán”.²⁰ Esta cinta, filmada por los hermanos Alva, fue exhibida en distintos cines como *Entrada triunfal de don Francisco I. Madero a la capital* o títulos parecidos.²¹ Por su parte, Toscano y Ocañas hicieron una narración de 1500 metros de longitud a la que llamaron *Viaje triunfal del jefe de la Revolución don Francisco I. Madero desde Ciudad Juárez hasta la ciudad de México*, y que no exhibieron en La Metrópoli, sino que alquilaron a otros cines.²² La veintena de exhibiciones registradas de estas cintas en la capital durante el mes de junio se sumaron a las que aún se hacían de las dos películas previas para ensalzar la figura del prócer.²³

Toscano conservó una copia de *Viaje triunfal del jefe de la Revolución don Francisco I. Madero desde Ciudad Juárez hasta la ciudad de México* para llevarla en una gira por el norte del país, en la que pasó por poblaciones como Sabinas, Monclova, Piedras Negras, San Antonio, El Paso, Ciudad Juárez, Gómez Palacio, Saltillo, Parras y Matamoros.²⁴ La gira se alargó con éxito de mediados de julio a finales de agosto. “Nos ha ido bien”, contó a su madre, y días después agregaba: “Por aquí ya pasó la vista de Moulinié, pero sin embargo creemos que hará buen negocio por ser ésta distinta. Esta ciudad, El Paso, está muy bonita, hay como diez salones de cinematógrafo y creo que

¹⁹ “El Cine Club fue el que nos tomó la vista al fin, pues el Rojo tomó la Pathé”, carta de Salvador Toscano a Refugio Barragán, 16 de junio de 1911, AT, caja 1, exp. 10.

²⁰ *El Imparcial*, 15 de junio de 1911, p. 8, citado en Jablonska y Leal, *op. cit.*, p. 36. La Academia Metropolitana mostró el mismo día un programa idéntico, en AHDF, ramos Municipales, Pólizas y Comprobantes de Ingresos, vol. 1215.

²¹ Programa para la Academia Metropolitana, 15 de junio de 1911, en AHDF, ramos Municipales, Pólizas y Comprobantes de Ingresos, vol. 1215.

²² Véase carta a Refugio Barragán del 26 de junio de 1911, AT, caja 1, exp. 10. Las partes de esta cinta aparecen en el programa para el cine Juárez, 19 de junio de 1911; AHDF, ramos Municipales, Pólizas y Comprobantes de Ingresos, vol. 1216. Aurelio de los Reyes reproduce un programa similar en *Filmografía del cine mudo mexicano. Volumen I, 1896-1920*, México UNAM-Dirección General de Actividades Cinematográficas, 1986, pp. 69-71.

²³ Programas en AHDF, ramos Municipales, Pólizas y Comprobantes de Ingresos, 1911, vols. 1215, 1216 y 1217.

²⁴ Véanse los programas correspondientes reproducidos de forma facsimilar en *Un pionero del cine en México. Salvador Toscano y su colección de carteles*, México, UNAM/Fundación Toscano, 2003, CD-ROM.

en todos se darán las vistas de Madero”.²⁵ Para ofrecer algo más que la competencia, se anunciaba en los programas: “Estas vistas fueron tomadas con autorización del Sr. Madero a bordo de su tren especial, [en el cual] hizo también su viaje el empleado de esta empresa. Son las únicas auténticas”.²⁶

Mientras Toscano explotaba esta película en el norte del país, Ocañas lo hacía en el sur y el sureste. Pero como en esa ruta no había el impedimento legal de exhibir las primeras filmaciones de Antonio sobre la revolución maderista, Toscano y él editaron con los dos conjuntos una cinta a la que titularon *La toma de Ciudad Juárez y el viaje del héroe de la revolución don Francisco I. Madero*. Exhibida entre julio y septiembre de 1911 en Atlixco, donde la madre de Toscano tenía el cine Pathé, y en Salina Cruz, Tehuantepec y diversas poblaciones yucatecas, donde Antonio fue a mostrarla de forma itinerante, esta película estaba compuesta por dos secuencias, derivadas de dos películas que podían exhibirse por separado o juntas, como en efecto ocurría (Toscano pasaba una, Moulinié otra y Ocañas las dos).²⁷

La primera secuencia de *La toma de Ciudad Juárez y el viaje del héroe de la revolución don Francisco I. Madero* contaba en un rollo el periodo de alrededor de quince días que iba desde los preparativos de los revolucionarios para asaltar la ciudad, registrados por Ocañas alrededor del 5 de mayo, hasta la firma de los tratados de paz entre los representantes del gobierno de Porfirio Díaz y los de la Revolución, en el edificio de la Aduana Juarense, ocurrida el día 21 del mismo mes.²⁸ En realidad era un compendio de *La toma de Ciudad Juárez*, integrada por cuatro conjuntos de escenas: uno mostraba el campamento revolucionario, con sus jefes, soldados y pertrechos; otro, las consecuencias de balazos, cañonazos e incendios sobre casas y edificios de la ciudad; el tercero de nuevo a Madero y sus seguidores después de conferenciar con los representantes del gobierno, y el último una fundición norteamericana frente a donde había estado el campamento maderista, y cuya inclusión se explica por el deslumbramiento del primer cine por fábricas, trenes, barcos y otras manifestaciones de la técnica moderna. Esta descripción tenía como antecedente dos películas de Toscano de catástrofes, *La inundación de Guanajuato* (1905) y *El terremoto de Chilpancingo* (1907), también centradas en acontecimientos ocurridos en un mismo espacio geográfico. Se agregaban ahora dos escenas iniciales, hechas por Antonio durante su viaje hacia la frontera, que no se relacionaban

²⁵ Cartas a Refugio Barragán del 15 y el 27 de julio de 1911, AT, caja 1, exp. 10.

²⁶ Programa del 2 de julio de 1911 para el Salón Pathé de Puebla, en *Un pionero del cine en México*.

²⁷ Utilizo la palabra *secuencia* en el sentido actual, como la agrupación de escenas con un mismo sentido narrativo; la película, en realidad, estaba dividida en cuatro partes. Véanse los programas correspondientes en *ibidem*.

²⁸ Es probable que las tomas de la aduana fueran compradas a otros cineastas, pues Ocañas ya había salido de Ciudad Juárez cuando ocurrió la firma de los acuerdos.

con el resto de las tomas de manera espacial, sino temática; en ellas se veía a grupos encabezados por los jefes maderistas Francisco Vázquez Gómez y Venustiano Carranza, en las ciudades de San Luis Potosí y Saltillo.²⁹

La segunda secuencia era una adaptación prácticamente completa de *Viaje triunfal*. Contaba el traslado de Madero desde Piedras Negras hasta la ciudad de México, un periodo de cinco días que iba desde el recibimiento del prócer en Coahuila el 3 de junio por el gobernador provisional de ese estado, Venustiano Carranza, hasta su llegada a la capital cuatro días después. Si en la primera secuencia se había dedicado un rollo a la toma de Ciudad Juárez, ahora se dedicaban cuatro al viaje, por lo que resultaba más variada desde el punto de vista formal, incluidas perspectivas distintas de la misma escena, tomas elevadas, grandes planos generales y *travellings* hechos desde el tren bautizado como *Antirreeleccionista*. En la primera secuencia se mostraban acciones contenidas en una zona delimitada; ahora el espacio de la narración era la larga franja que definían la vía del ferrocarril y sus alrededores inmediatos. Se veían, así, las estaciones de Nava, Allende, Sabinas, San Pedro de las Colonias, Gómez Palacio, Torreón, Zacatecas, Guadalupe, Lagos, León, Silao, Irapuato, Salamanca, Celaya, Tula y Colonia, repletas con la gente de cada lugar. Para definir la estructura de esta secuencia, los cineastas recurrieron al modelo de las películas de viaje que había sido ensayado desde hacía tiempo en obras como *Viaje a Yucatán* (Enrique Rosas, 1906), *Inauguración del tráfico internacional en el Istmo de Tehuantepec* (Salvador Toscano, 1907), *Viaje de Justo Sierra a Palenque* (Gustavo Silva, 1909) y *Entrevista Díaz-Taft* (hermanos Alva, 1909). Esa estructura consistía en la descripción de momentos trascendentes (la partida, la inauguración de una obra pública, la llegada a destino) en el traslado de una personalidad célebre por una ruta determinada, seguimiento que permitía también recrear visualmente estaciones de tren, puertos, paisajes, costumbres. Lo que hacía comprensible la narración era su orden cronológico lineal, conocido también por la información extracinematográfica que constituían las noticias del viaje aparecidas en diarios y revistas. A esa ordenación probadamente eficaz se apegaron Toscano y Ocañas en esta segunda secuencia. Ahora, sin embargo, aportaban un elemento nuevo, pues en parte por su longitud, y en parte por el contenido de lo representado, la narración no tenía un solo protagonista principal. Al héroe Madero se sumaba el pueblo que lo aclamaba, y entre los dos se establecía un diálogo de movimientos y un equilibrio visual. No sólo resultaba clara por esas imágenes la popularidad del jefe revolucionario, que era vitoreado por multitudes en todos los pueblos, pequeños y grandes, que tocaba el ferrocarril; también era manifiesta la reserva nacional de entusiasmo político que representaban esos hombres y mujeres, esos jóvenes y viejos,

²⁹ Estas dos escenas habían pertenecido originalmente a *Viaje triunfal*.

esos campesinos, soldados y clasemedieros que aparecían por primera vez en una película mexicana como actores o entusiastas testigos de una transformación social que parecía decisiva. La película culminaba con el registro de la llegada a la capital de Madero el 7 de junio de 1911, cuando fue recibido por más de doscientas mil personas, un momento único en la vida pública de la ciudad que un cronista de la época describió así: “No ofreció [nunca antes] espectáculo semejante la ciudad de México [...] todo era más propio del pueblo, el sano regocijo, la expresión democrática, el entusiasmo desbordante. [...] El pueblo, que por primera vez podía ‘manifestarse’ libremente, acreditó con su conducta que merecía bien la libertad que acababa de obtener”.³⁰

La obra incluía una elipsis, pues entre la primera y la segunda secuencia se dejaban sin cubrir los diez días transcurridos entre el 22 de mayo y el 3 de junio de 1911, cuando Madero viajó de Ciudad Juárez, Chihuahua, a Piedras Negras, Coahuila (llamada hasta entonces Ciudad Porfirio Díaz).³¹ Los cineastas carecían de imágenes de ese traslado, que se hizo por los Estados Unidos, recibiendo “grandes agasajos” de los mexicanos radicados allá y también de los propios estadounidenses.³² Tampoco parece haber existido un intertítulo que justificara ese salto espacio-temporal fortuito. Por otra parte, a Toscano y Ocañas no se les ocurrió suplir esa carencia con imágenes de sucesos simultáneos, evidentemente relacionados con la historia contada aunque ocurridos en el espacio geográfico de la capital, como la renuncia de Porfirio Díaz a la presidencia y su salida del país, la asunción del presidente provisional, Francisco León de la Barra o la promulgación del decreto que convocaba a nuevas elecciones.³³ La razón de esto fue seguramente que al ser el eje de la cinta la persona del héroe, sólo se documentaban los sucesos que lo tocaban de manera inmediata.³⁴

³⁰ González y Figueroa, Domenech, *op. cit.*, p. 184.

³¹ De los Reyes informa que la decisión de Madero de ir por esa ruta larga se debió a que “el tramo de la vía ferrocarrilera entre Ciudad Juárez y Torreón había sido cortada” (*Cine y sociedad en México, 1896-1930. Vol. 1, 1986-1920. Vivir de sueños*, p. 119).

³² González y Figueroa, Domenech, *op. cit.*, p. 182.

³³ Este recurso había aparecido en *Insurrección de México*, película dividida en tres partes de los hermanos Alva, la segunda de las cuales mostraba acontecimientos en la capital, mientras las otras dos se enfocaban en Ciudad Juárez. Véase el programa para el cine Palacio del 31 de mayo de 1911, AHDF, ramos Municipales, Pólizas y Comprobantes de Ingresos, vol. 1206; la estructura básica de esta cinta también se reproduce en De los Reyes, *Filmografía del cine mudo mexicano. Volumen I, 1896-1930*, p. 65.

³⁴ La película no sobrevivió tal y como fue exhibida. En el año 2010 se hizo un intento por reconstruirla en video, gracias a un patrocinio del Instituto Mexicano de Cinematografía y la Fundación Toscano dentro del proyecto Cine y Revolución. Se utilizaron para esto tomas del archivo de Salvador Toscano, editadas siguiendo el orden de las escenas tal y como aparecen en los carteles de exhibición de la época. Muchas tomas no se encontraron, y otras, con graves daños,

Desde que en 1904 se filmaron en México los primeros reportajes compuestos de varias tomas, los cineastas pioneros habían hecho cintas noticiosas en un rango temático que incluía actos políticos, viajes presidenciales y consecuencias de catástrofes. Surgida de las exigencias de una nueva realidad y de la necesidad de cineastas y público por ver cintas cada vez más largas, *La toma de Ciudad Juárez y el viaje del héroe de la revolución don Francisco I. Madero* fue una de las primeras manifestaciones de una producción documental de distinto tipo, caracterizada por el uso propagandístico de lo que se contaba, por el emocionante contenido de su narración y, sobre todo, por su larga longitud. El primer largometraje de Toscano³⁵ se inscribía, de hecho, en el más amplio proceso de transformación del sistema de exhibición. Desde mediados del primer lustro del siglo las funciones se integraban por tres tandas, cada una de las cuales incorporaba varias cintas cortas y culminaba con una más larga, generalmente llamada “de arte”, que tenía una longitud de dos rollos. La película de Toscano y Ocañas era un ejemplo de una producción de nuevo tipo, que transformaría el sistema de tandas en los años por venir.³⁶

Al término de sus giras, realizadas entre julio y agosto de 1911, Toscano y Ocañas regresaron a la ciudad de México para encontrarse con nuevas noticias de competencia. Por un lado, se había exhibido desde principios de julio *Viaje del señor Madero a los estados del sur*, cinta de dos partes en la que se registraba el recorrido del caudillo por los estados de Morelos y Guerrero para encontrarse con Emiliano Zapata y sus seguidores. Esta película resultaría trascendente por incluir imágenes de un movimiento revolucionario atacado con frecuencia por la prensa y que, por eso y por su carácter rural, casi no fue filmado. Hay registros de una decena de exhibiciones de la cinta en los cines Palacio y Vicente Guerrero de la ciudad de México.³⁷ Algunas de sus escenas sobreviven y en los intertítulos queda constancia de que fue filmada por los hermanos Alva.

También en julio se exhibió otro documental en dos rollos, titulado *Los últimos sucesos sangrientos de Puebla y la llegada de Madero a esa ciudad y*

tuvieron que ser recortadas. De cualquier modo, la reconstrucción dio como resultado una interesante cinta de unos 25 minutos de duración.

³⁵ Uso la palabra *largometraje* en sentido actual, como una película de más de una hora de duración; una obra anterior de Toscano, *Fiestas del Centenario de la Independencia* (1910), se anunciaba como una función de dos horas, pero estaba integrada por cien vistas fijas (o transparencias), además de las partes en cine.

³⁶ En la ciudad de México este proceso de sustitución inició a fines del gobierno de Madero. María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco registran 61 películas de largometraje exhibidas en 1912, 80 en 1913 y 295 en 1914. Antes del primer año, de acuerdo con estos autores, no hubo una exhibición significativa de cintas largas (*Cartelera cinematográfica 1912-1919*, México, UNAM, 2009).

³⁷ Programas en el AHDF, ramos Municipales, Pólizas y Comprobantes de Ingresos, 1911, vols. 1219, 1220 y 1221.

filmado por el cineasta Becerril.³⁸ En él se mostraban las consecuencias de un enfrentamiento entre maderistas y federales en el que murieron ochenta rebeldes, seguidos por la descripción de la visita hecha por el caudillo al lugar donde había caído el primer mártir de la Revolución, Aquiles Serdán. De la misma manera que en la película de Toscano y Ocañas, en ésta se reunían dos historias distintas, que podían leerse como una narración ininterrumpida, pues en la primera secuencia se contaba la masacre de revolucionarios a manos de un batallón federal el 12 de julio, y en la segunda el recibimiento de Madero en la ciudad ocurrido al día siguiente.³⁹ Sin embargo, esta vez la liga visual entre una parte y otra era débil, pues la persona del caudillo sólo se mostraba en el segundo conjunto de escenas. La película se exhibió unas diez veces en cinco cines de la capital.⁴⁰

Una tercera película, esta vez corta, mostraba el *Gran combate de flores en honor del caudillo de la revolución señor Francisco I. Madero*, festejo público organizado por el Club Aquiles Serdán el 25 de junio; fue exhibida unas diez veces en diversos cines capitalinos a lo largo de la primera quincena de julio.⁴¹

En resumen, el registro en la ciudad de México de unas 120 funciones en las que se mostraba alguna de las películas mencionadas hasta ahora da cuenta de una proyección muy nutrida y casi ininterrumpida durante dos meses, de documentales que tenían como centro la figura de Madero y siete de los cuales tenían una longitud considerable (véase el apéndice 1). Evidentemente, las cintas hicieron propaganda del caudillo: representado en su diálogo con otras fuerzas —porfiristas, ejército federal, zapatistas—, no quedaba ninguna duda de que el jefe revolucionario estaba en primer plano. En cuanto a su dimensión comercial, no parecen haber surgido de un contrato explícito mediante el cual Madero o alguien cercano a él las solicitara, sino más bien de la intención de los documentalistas de obtener provecho de ellas en el momento de su exhibición —es decir, del uso tradicional del cine para capitalizar la noticia del momento en cintas informativas. Siguiendo esa práctica, cuando en septiembre de 1911 Toscano regresó a México, después de su gira de proyecciones de *Viaje triunfal*, se comprometió a hacer propaganda de la próxima campaña electoral. Escribió en otra carta a su madre: “La recepción a Madero y Pino Suárez en esta fue magnífica. Hubo un gentío inmenso y muchos

³⁸ El pionero Valente Cervantes relató pormenores de la filmación y exhibición en Aurelio de los Reyes, *Valente Cervantes: primeras andanzas del cinematógrafo en México*, México, UNAM, 2001, p. 60.

³⁹ “constaba de dos partes, una trágica y otra optimista [...] era un fiel reflejo de la noticia periodística [...] Becerril se sumaba a la tradición mexicana de respetar la secuencia de los hechos...”, De los Reyes, *Cine y sociedad en México, 1896-1930. Vol. 1, 1896-1920. Vivir de sueños*, p. 120.

⁴⁰ Programas en el AHDF, ramos Municipales, Pólizas y Comprobantes de Ingresos, 1911, vols. 1221, 1222 y 1223.

⁴¹ Programas en el AHDF, ramos Municipales, Pólizas y Comprobantes de Ingresos, 1911, vols. 1219, 1220 y 1221.

vivas a Pino. Yo desde la víspera me había convertido en pinista [...] y me comprometí a votar por él y hacer propaganda cinematográfica, para la cual ayer tomé vistas de la llegada y después a Madero y Pino solitos los dos en la casa de Madero”.⁴² No queda claro si este compromiso provino de la fe de Toscano en el movimiento además de la esperanza de obtener provecho con la exhibición de lo filmado, pero lo cierto es que desde entonces y hasta la toma de posesión de Madero como presidente y de Pino Suárez como vicepresidente mes y medio después, hizo retratos cinematográficos de ellos y sus seguidores, que editó en los cortos *Madero y Pino Suárez en la capital* y *Elecciones primarias en México*.⁴³

Las elecciones dieron por ganador a Madero como presidente y a Pino Suárez como vicepresidente. En noviembre de 1911, con motivo de su toma de posesión, la exhibición de documentales cobró de nuevo importancia en la capital. En varios salones se reciclaron materiales antiguos y se volvieron a poner cintas exhibidas meses antes de la guerra en Ciudad Juárez, de la entrada triunfal del caudillo a la ciudad de México y del combate de flores celebrado en su honor.⁴⁴ Otros empresarios prefirieron invertir en una novedad, *La toma de posesión del presidente Francisco I. Madero*, una cinta corta que constaba de diez cuadros.⁴⁵ Y aun otros tuvieron la buena idea de mezclar películas antiguas y recientes para armar nuevos conjuntos.

Así, en La Metrópoli se proyectó *Últimas fiestas presidenciales*, que incluía imágenes de la toma de posesión de Porfirio Díaz en 1910 y de Madero en 1911, para hacer, según decía la propaganda, “comparaciones históricas de dos épocas”; en el Cine-Club fue exhibida *Los principales episodios de la pasada revolución y entrega de la presidencia al ciudadano Francisco I. Madero*, una “grandiosa película de actualidad” de larga duración, y en el teatro El Alcázar se llevó este experimento a un punto mayor de desarrollo al ofrecerse *Revolución en Ciudad Juárez con todos sus detalles hasta la salida del señor presidente interino Francisco de la Barra*, película de 2245 metros de longitud —es decir, de al menos hora y media de duración—, en la que se reunían materiales de obras previas, agregándoseles tomas recientes de Madero. Estas cintas, más las producidas meses antes y que volvieron a exhibirse para celebrar al caudillo, hicieron unas 35 funciones durante prácticamen-

⁴² Carta a Refugio Barragán del 27 de septiembre de 1911, AT, caja 1, exp. 10.

⁴³ Para las partes de estas cintas véase mi ensayo “Hacia una filmografía definitiva de Salvador Toscano”, en *Acercamientos al cine silente mexicano*, Cuernavaca, UAEM/Ediciones Mínima 2005, p. 134.

⁴⁴ El salón Morelos proyectó *Entrada triunfal de Madero a la capital*; el cine Versailles, *Asalto y toma de Ciudad Juárez*; el salón Parisiense y el salón Ortega, *Combate de flores en honor a Madero*. Programas en AHDF, ramos Municipales, Pólizas y Comprobantes de Ingresos, 1911, vols. 1245, 1246 y 1247.

⁴⁵ Exhibida en ocho cines, del 9 al 19 de noviembre. Programas en AHDF, ramos Municipales, Pólizas y Comprobantes de Ingresos, 1911, vols. 1245, 1246 y 1247.

te todo el mes. Por otro lado, una vez constituido en forma el gobierno, una oficina correspondió a la fidelidad a la causa de algunos cineastas contratándolos para filmar ceremonias diversas; en este caso ya no eran cintas informativas que éstos estuvieran interesados en hacer por su interés noticioso, sino trabajos que provenían del encargo de una oficina gubernamental.⁴⁶

En tres de las cintas exhibidas para celebrar la llegada de Madero a la presidencia había ya la intención deliberada de hacer un recuento del trayecto de la revolución maderista, una historia que resultaba oportuno ofrecer al público a un año exacto de haberse declarado. Eran obras largas que continuaban con la producción documental mexicana que competía en la esfera de la exhibición con las “vistas de arte” europeas. La extensa *Revolución en Ciudad Juárez con todos sus detalles hasta la salida del señor presidente interino Francisco de la Barra* fue el ensayo más ambicioso en este sentido hecho en 1911, pero pronto fue sobrepasado por la siguiente película de Toscano, una obra de 4000 metros que se comenzó a proyectar desde mediados de 1912 con el título de *La historia completa de la revolución* (fig. 2).

Esta cinta, que describía acontecimientos ocurridos en más de un año en diversos puntos del territorio nacional, estaba dividida en tres partes. En la primera se exponían la batalla de Ciudad Juárez, el viaje triunfal del caudillo y su entrada a la ciudad de México; es decir, era una versión reducida de *La toma de Ciudad Juárez y el viaje del héroe de la revolución, don Francisco I. Madero*. La segunda parte daba cuenta de la campaña electoral, incluyéndose tomas de los contendientes por la presidencia y vicepresidencia de la República, hasta llegar a la toma de posesión de Madero y Pino Suárez; se trataba de las escenas que habían sido exhibidas como propaganda maderista. Finalmente, la tercera parte mostraba los festejos que siguieron a la toma de posesión y algunas ceremonias oficiales, culminando con escenas del ejército y de cuerpos de voluntarios organizados para defender al gobierno de Madero.⁴⁷ Los tres grupos estaban enhebrados por las acciones y la figura del líder revolucionario, pero representaban acontecimientos del pasado reciente para contar un proceso concluido (una *historia completa*). Así, esta obra ya no era informativa, sino propiamente histórica. Se trataba, en realidad, de una de las primeras películas

⁴⁶ Toscano fue uno de ellos. Lo enojó, sin embargo, no tener la exclusividad. Escribió: “Becerril y el gachupín Pesqueira nos han hecho la tanteada de ir a ofrecer al Ministerio las vistas más baratas que nosotros y parece que el gachupín valido de una buena recomendación ha logrado algo [...] me dio mucho coraje”. Carta a Refugio Barragán del 21 de abril de 1912, AT, caja 1, exp. 10. Las películas eran encargadas por Juan Francisco Urquidi. Véase mi libro *Salvador Toscano*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara/Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Puebla/Universidad Veracruzana/UNAM-Dirección General de Actividades Cinematográficas, 1997, pp. 60-62.

⁴⁷ Programa para el teatro Hidalgo de San Juan del Río del 25 de agosto de 1912, en *Un pionero del cine en México*.

Teatro :- Zaragoza
 5a. de Sta. Maria la Redonda 143

Vistas de gran sensación y Actualidad
LOS ÚLTIMOS ACONTECIMIENTOS POLÍTICOS DE MEXICO.

Unicos dos días Martes y Miércoles
20 y 21 de Agosto de 1912
 DE SEIS A DOCE de LA NOCHE
Patio 10 cs. Gradas 5 cs.
 Tiempo voluntario

La his-
 toria
 comple-
 ta de la

Revolución

desde los primeros levantamientos de Noviembre de 1910 hasta la entrada de las tropas federales á Chihuahua, incluyendola última toma de posesión de la presidencia por el Gral. D. PORFIRIO DIAZ. Espectáculo nunca visto, no confundir estas vistas con otras de escaso interés que exhiben otras Empresas.

Esta película mide 4,000 metros de longitud.

2. Fragmento de programa del teatro Zaragoza, 20 y 21 de agosto de 1912, Archivo Histórico del Distrito Federal (Archivo de la Ciudad de México), ramos Municipales, Pólizas y Comprobantes de Ingresos, vol. 2465.

Foto: Ángel Miquel.

documentales o de ficción mexicanas de género histórico,⁴⁸ aunque fuera al mismo tiempo propagandística, al tener como uno de sus fines legitimar el gobierno de Madero. La película, en cualquier caso, fundaba en México —con los precedentes mencionados— la vertiente de los documentales de compilación (véase el apéndice 2).⁴⁹ Su elaboración fue posible gracias a la colección hecha por Toscano de materiales informativos y propagandísticos previos, pero también debido al interés del público por ver imágenes en movimiento del héroe que había vencido y hecho exiliarse al viejo don Porfirio, así como por el desarrollo simultáneo de las películas largas en la esfera de la exhibición. Fue ésta una de las primeras historias de la Revolución elaboradas por Toscano, un subgénero que se convertiría en su especialidad y que conduciría en los años que siguieron a ambiciosos documentales que se despojaron poco a poco de su herencia propagandística para ofrecer descripciones de procesos largos.⁵⁰

La historia completa de la revolución comenzó a exhibirse en agosto de 1912 en la ciudad de México,⁵¹ después, salió de gira a provincia. Toscano escribió a su madre: “Mi vista de la revolución anda por Monterrey [...] se hizo una magnífica entrada”.⁵² Y luego de mostrarla en Querétaro, Salvatierra, Celaya, Silao, Guadalajara, Guanajuato, comentó: “en la gira me ha ido bastante regular, espero [...] ganarme algo al final”.⁵³ Poco antes de que Toscano hiciera esa gira, se habían proyectado en la capital *La revolución orozquista en Chihuahua* y *La revolución del norte*, dos cintas que documentaban la rebelión de Pascual Orozco contra el gobierno de Madero;⁵⁴ pocos meses después, pudieron verse los acontecimientos derivados del levantamiento de Félix Díaz en el documental *La revolución en Veracruz*.⁵⁵ Todo esto era una muestra palpable de que la gesta maderista se había convertido en historia y que había llegado el turno de contar en cine nuevas revoluciones.

⁴⁸ Felipe de Jesús Haro había filmado en 1907 la película de ficción *El grito de Dolores o sea la Independencia de México*.

⁴⁹ De acuerdo con lo establecido por Jay Leyda en *Films Beget Films. A Study on the Compilation Film*, Londres, George Allen & Unwin, 1964, Toscano y los cineastas que hicieron las otras cintas referidas deben contarse entre los pioneros del género en el mundo.

⁵⁰ Véase mi ensayo “Las historias completas de la Revolución de Salvador Toscano”, en Pablo Ortiz Monasterio *et al.*, *Fragmentos: narración cinematográfica compilada y arreglada por Salvador Toscano, 1900-1930*, México, Conaculta/Imcine/Universidad de Guadalajara, 2010; también véase, en el mismo libro David M.J. Wood, “Cine documental y Revolución Mexicana. La invención de un género”.

⁵¹ Véanse los programas para el teatro Zaragoza de los días 20 y 21 de agosto, en AHDF, ramos Municipales, Pólizas y Comprobantes de Ingresos, 1912, vol. 2465.

⁵² Carta a Refugio Barragán del 7 de septiembre de 1912, AT, caja 1, exp. 10.

⁵³ Carta a Refugio Barragán del 17 de octubre de 1912, AT, caja 1, exp. 10.

⁵⁴ Exhibidas en cines de la ciudad de México del 11 al 21 de agosto. Programas en AHDF, ramos Municipales, Pólizas y Comprobantes de Ingresos, 1912, vols. 2463, 2464, 2465.

⁵⁵ Exhibida en cines de la ciudad de México del 8 al 19 de noviembre. Programas en AHDF, ramos Municipales, Pólizas y Comprobantes de Ingresos, 1912, vols. 2484, 2485.

Bibliohemerografía

- AMADOR, María Luisa y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica 1912-1919*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- BERUMEN, Miguel Ángel, 1911. *La batalla de Ciudad Juárez en imágenes*, México, Océano/Cuadro por Cuadro, 2009.
- GARCÍA, FLORES Margarita, “El cine nunca muere. Entrevista con Edmundo Gabilondo Mangino”, *La Onda*, suplemento de *Novedades*, México, 5 de junio de 1977.
- GONZÁLEZ, Antonio P. (*Kanta-Klaro*) y J. Figueroa Domenech, *La Revolución y sus héroes. Crónica de los sucesos políticos ocurridos en México desde octubre de 1910 a mayo de 1911*, México, Herrero Hermanos, 1911.
- JABLONSKA, Aleksandra y Juan Felipe Leal, *La Revolución mexicana en el cine nacional. Filmografía 1911-1917*, México, Universidad Pedagógica Nacional, 1997.
- LEYDA, Jay, *Films Beget Films. A Study on the Compilation Film*, Londres, George Allen & Unwin, 1964.
- MIQUEL, Ángel, *Acercamientos al cine silente mexicano*, Cuernavaca, Universidad Autónoma del Estado de México/Ediciones Mínima, 2005.
- , *Salvador Toscano*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara/Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Puebla/Universidad Veracruzana/Universidad Nacional Autónoma de México-Dirección General de Actividades Cinematográficas, 1997.
- MRAZ, John, *Looking for Mexico. Modern Visual Culture and National Identity*, Durham/Londres, Duke University Press, 2009.
- ORTIZ MONASTERIO, Pablo *et al.*, *Fragmentos: narración cinematográfica compilada y arreglada por Salvador Toscano, 1900-1930*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Mexicano de Cinematografía/Universidad de Guadalajara, 2010.
- Un pionero del cine en México. Salvador Toscano y su colección de carteles*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Fundación Toscano, 2003, CD-ROM.
- REYES, Aurelio de los, *Cine y sociedad en México, 1896-1930. Vol. I, 1896-1920. Vivir de sueños*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983.
- , *Filmografía del cine mudo mexicano. Volumen I, 1896-1920*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Dirección General de Actividades Cinematográficas, 1986.
- , *Valente Cervantes: primeras andanzas del cinematógrafo en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.

Documentos

Archivo Histórico del Distrito Federal (AHDF)

Ramos Municipales, Polizas y Comprobantes de Ingresos, 1911, vols. 1206, 1213, 1214, 1215, 1216, 1217, 1219, 1220, 1221, 1222, 1223, 1245, 1246, y 1247.

Ramos Municipales, Polizas y Comprobantes de Ingresos, 1912, vol. 2463, 2464, 2465, 2484 y 2485.

Secretaría de Gobernación del Distrito Federal, *Diversiones*, vol. 1389, exp. 599, octubre de 1911.

Archivo Toscano (AT)

Caja 12, exp. 23

Caja 1, exp. 10

Apéndice 1

*Documentales maderistas de información o propaganda, mayo-julio de 1911**

Asalto y toma de Ciudad Juárez

Títulos alternativos: *Sucesos y toma de Ciudad Juárez por el ejército libertador*, *Sucesos de Ciudad Juárez*, *Los sucesos de Ciudad Juárez*, *Los acontecimientos de Ciudad Juárez*, *Las conferencias de paz en el norte y la toma de Ciudad Juárez*, *Conferencias de paz a orillas del río Bravo*

Producción de Enrique Moulinié, filmado por Antonio Ocañas.

Longitud de 1500 metros, dividido en cuatro partes.

Exhibido en mayo-julio de 1911.

Los últimos sucesos en Ciudad Juárez. Película de la revolución en México

Títulos alternativos: *Los últimos sucesos de Ciudad Juárez*, *Insurrección de México*, *Insurrección en México y manifestaciones en la capital*.

Producción de Pathé, filmado por los hermanos Alva.

Longitud de 1000 metros, dividida en tres partes.

Exhibido en mayo-julio de 1911.

Viaje triunfal del jefe de la revolución don Francisco I. Madero desde Ciudad Juárez hasta la ciudad de México

* Programas de exhibición en el Archivo Histórico del Distrito Federal, Ramos municipales, Pólizas y comprobantes de ingresos, vols. 1206 (mayo); 1213, 1214, 1215, 1216 y 1217 (junio); 1219, 1220, 1221, 1222 y 1223 (julio). Aurelio de los Reyes, *Filmografía del cine mudo mexicano. Volumen I, 1896-1920*. México, UNAM, Dirección General de Actividades Cinematográficas, 1986. Ángel Miquel, "Hacia una filmografía completa de Salvador Toscano", en *Acercamientos al cine silente mexicano*, Cuernavaca, UAEM/Ediciones Mínima, 2005, pp. 101-163. Si no se indica otra cosa, la exhibición registrada es en la ciudad de México. No se incluyen películas de menos de dos partes. La identidad entre títulos principales y títulos alternativos se deduce de la designación similar, la longitud, la división en partes y/o la mención de escenas aisladas pertenecientes a la obra de acuerdo con los programas más detallados. El orden es cronológico.

Títulos alternativos: *Viaje triunfal del señor Francisco I. Madero desde Ciudad Juárez a esta capital, Viaje de don Francisco I. Madero de Ciudad Juárez a México, Viaje del señor Francisco I. Madero y recibimiento en la capital*

Filmado por Salvador Toscano y Antonio Ocañas.

Longitud de 1500 metros, dividido en cuatro partes.

Exhibido en junio-julio de 1911.

Entrada triunfal del señor Francisco I. Madero desde Ciudad Juárez a México

Títulos alternativos: *Entrada triunfal de don Francisco I. Madero a la capital, Viaje del señor Madero y recibimiento en la capital*

Producción de Pathé, filmado por los hermanos Alva.

Exhibido en junio-julio de 1911.

La toma de Ciudad Juárez y el viaje del héroe de la revolución, don Francisco I. Madero

Títulos alternativos: *La toma de Ciudad Juárez. El viaje triunfal del caudillo de la revolución, ciudadano Francisco I. Madero, Las ruinas de Ciudad Juárez. El viaje triunfal del caudillo de la revolución, ciudadano Francisco I. Madero desde Ciudad Juárez hasta la ciudad de México.*

Filmado por Salvador Toscano y Antonio Ocañas.

Longitud: 2400 metros, dividido en tres partes.

Exhibido a partir de junio de 1911 en distintos lugares de la república (no en la capital).

Viaje del señor Madero a los estados del sur

Título alternativo: *Viaje del señor Francisco I. Madero al sur.*

Filmado por los hermanos Alva.

Dividido en dos partes.

Exhibido en julio de 1911.

Los últimos sucesos sangrientos de Puebla y la llegada de Madero a esa ciudad

Título alternativo: *Los sucesos sangrientos de Puebla.*

Producción de Valente Cervantes, filmado el cineasta Becerril.

Dividido en dos partes.

Exhibido en julio-agosto de 1911.

*Apéndice 2**Documentales maderistas de compilación, noviembre de 1911-agosto de 1912***Últimas fiestas presidenciales**Título alternativo: Dos protestas presidenciales, 1910 y 1911. Comparaciones históricas de dos épocas.*

Exhibido en noviembre de 1911.

Los principales episodios de la pasada revolución y entrega de la presidencia al c. Francisco I. Madero

Exhibido en noviembre de 1911.

Revolución en Ciudad Juárez con todos sus detalles hasta la salida del señor presidente interino Francisco de la Barra

Longitud: 2245 metros, dividido en cuatro partes.

Exhibido en noviembre de 1911.

Historia completa de la revolución

Producción de Salvador Toscano.

Longitud: 4000 metros, dividido en cuatro partes.

Exhibido en agosto de 1912.

* Programas de exhibición en el Archivo Histórico del Distrito Federal, ramos Municipales, Pólizas y Comprobantes de Ingresos, vols. 1245 y 1246, noviembre de 1911, y 2465, agosto de 1912. La exhibición registrada es en la ciudad de México. La identidad de un título principal y uno alternativo se deduce de la exhibición de esas cintas en un mismo cine en días seguidos. El orden es cronológico.

REVOLUCIÓN, COMPILACIÓN, CONMEMORACIÓN: SALVADOR TOSCANO Y LA CONSTRUCCIÓN DE CAMINOS EN EL MÉXICO POSREVOLUCIONARIO

DAVID M.J. WOOD

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Antonia Díaz: narración, conmemoración, apropiación

En un fotograma, una mujer indígena, pobre, digna y sonriente, eleva ante la cámara un imponente estandarte que ocupa la mayor parte del cuadro. El tricolor mexicano conforma el trasfondo de la bandera; superpuestas encima de él se encuentran cuatro figuras: una Virgen católica;¹ Miguel Hidalgo, héroe de la sublevación en 1810 que llevó a la Independencia nacional; el presidente Benito Juárez, protagonista de la Reforma de la década de 1850; y Francisco I. Madero, dirigente revolucionario cuya sublevación contra el presidente Porfirio Díaz en 1910 dio inicio a la Revolución mexicana. En medio de estos cuatro iconos se encuentra el escudo nacional. Así, la insignia narra la nacionalidad mexicana cronológicamente como una simbiosis entre la religiosidad popular, el patriotismo y el espíritu de la rebelión; como una progresión lineal desde el tiempo bíblico, remoto y mítico, hasta el momento presente. La imagen, a su vez, demuestra el entusiasmo con el cual una mexicana humilde se adhiere a estas causas, valores y narraciones (fig. 1).²

¹ Parece tratarse de una Virgen de Guadalupe, aunque no se ha podido establecer con certeza debido al tamaño reducido de la imagen. Agradezco a Gustavo Curiel y a Rogelio Ruiz Gomar su ayuda con la identificación de esta imagen.

² Agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México y al proyecto Cine y Revolución del Instituto Mexicano de Cinematografía, bajo cuyos auspicios se realizaron distintas fases de la investigación de este ensayo; a la Fundación Carmen Toscano, particularmente a Octavio Moreno Toscano, por permitirme el acceso a sus archivos; y a Pablo Ortiz Monasterio y Claudia Garay por su valiosa colaboración en la investigación en el Archivo Toscano. Asimismo, agradezco a Aurelio de los Reyes, a Fernando del Moral (Asociación de Documentalistas, ADOC) y a Pablo Ortiz Monasterio sus comentarios sobre versiones de este texto. Dedico este ensayo a la memoria de Octavio Moreno Toscano (1945-2010).



1. Fotograma del guión de *Los últimos treinta años de México*, Fundación Carmen Toscano. Archivo Histórico Cinematográfico, cajas 66-67, tarjeta 139.

La bandera izada en esta imagen, filmada en 1911, agrega la nueva figura de Francisco Madero a un panteón ya bien establecido de héroes oficiales de la patria. Un año antes, en 1910, el presidente Porfirio Díaz había conmemorado con gran pompa el centenario del inicio del movimiento independentista de 1810; entre las actividades celebradas estuvieron el traslado de la Pila Bautismal de Miguel Hidalgo al Museo Nacional, y la inauguración del monumento a Benito Juárez —antiguo rival político de Díaz— en la Alameda Central de la ciudad de México. Más allá de la narración nacional inscrita en la superficie de la bandera, pues, la imagen filmada nos cuenta la capacidad de los movimientos revolucionarios y populares de apropiarse de y hacer suyos estos mismos símbolos patrios, y su resistencia a que sus significados queden fijados y cerrados en el servicio del poder. Más aún, al mirar esta imagen hoy, su aspecto físico narra algo más: la propia materialidad del celuloide. Su decoloración indica el largo tiempo que lleva almacenado; las rupturas en los bordes de sus perforaciones cuentan las múltiples veces que ha sido proyectada; la sombra negra a su alrededor indica la “generación” anterior de la cual esta imagen es una copia; la unión imperfecta debajo de la imagen, con cinta también descolorida, es una huella de uno de los distintos contextos en los cuales ha sido editada. De la misma manera en que el estandarte que iza esta mujer se adueña de la imagen de los héroes patrios para justificar

su causa revolucionaria, su propia imagen filmada ha sido reciclada, alterada, apropiada.

En su guión para una película realizada ca. 1920 y titulada *Los últimos veinte años de México: de Porfirio Díaz a Venustiano Carranza*, Salvador Toscano, pionero del cine en México, describió a esta mujer en términos muy precisos, ubicándola en la estela inmediata del viaje triunfal de Madero de la frontera con los Estados Unidos a la ciudad de México en su toma del poder simbólico (aunque todavía no político) del país: “Mayo 24 de 1911. La célebre antirreeleccionista Antonia Díaz. Orador popular pidiendo la renuncia del Gral. Díaz”.³ Toscano era un empresario del cine que filmaba, compraba, intercambiaba y exhibía actualidades cinematográficas en diversos puntos de la república durante (y antes de) la Revolución de 1910-1917, alimentándose del deseo de los mexicanos de enterarse de los últimos sucesos del conflicto que azotaba su país.⁴ Pero también tenía una visión de más largo plazo en un sentido tanto comercial como histórico: en esos años adquirió un creciente acervo de pietaje del cual se servía para compilar extensos largometrajes históricos que actualizó según se fue desarrollando la historia. Entre ellos se cuentan *Historia completa de la revolución desde los primeros levantamientos en noviembre de 1910 hasta la salida de las tropas federales de Chihuahua* (1912, en tres partes); *Historia completa de la revolución* (1915, 3,300m de longitud, y otra versión actualizada en 1916); e *Historia completa de la revolución mexicana* (1927, en 35 partes).⁵ En un guión posterior escrito en los años treinta, titulado *Los últimos treinta años de México*,⁶ la mujer del estandarte reaparece: “Antonia Díaz, popular antirreeleccionista del Estado de Puebla, incitando al pueblo a la rebelión”.⁷

La precisión con la cual Toscano nombra a esta mujer en los guiones de sus compilaciones históricas y la ubica en el tiempo, en el espacio y en la ideología subraya la calidad de registro que para él tenían estos planos. En otra recopilación posterior, *Memorias de un mexicano* —realizada en 1950

³ Archivo Histórico Cinematográfico (en adelante AHC), caja 11, exp. 18; véase también Ángel Miquel, *Salvador Toscano*, México, Universidad de Guadalajara/Gobierno del Estado de Puebla/Universidad Veracruzana/UNAM, 1997, p.79. Agradezco a Ángel Miquel por haberme enseñado una copia de este guión.

⁴ Sobre el cine de actualidades durante la Revolución, véase Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México, 1896-1930. Vol. 1, 1896-1920. Vivir de sueños*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas/Cineteca Nacional, 1981, especialmente pp. 118-124; 131-132; 141-173. Sobre Salvador Toscano en particular, véanse sus dos biografías, Miquel, *op. cit.*; y el libro escrito por su hija Carmen Toscano con el mismo título que su película: *Memorias de un mexicano*, México, Fundación Carmen Toscano, 1993.

⁵ Para las fichas completas y una enumeración detallada de los contenidos de cada parte de estos y otros largometrajes de Salvador Toscano, véase Miquel, *op. cit.*, pp. 137-163.

⁶ Véase Pablo Ortiz Monasterio et al., *Fragments: narración cinematográfica compilada y arreglada por Salvador Toscano, 1900-1930*, México, Conaculta/Imcine/Universidad de Guadalajara, 2010.

⁷ AHC, cajas 66-67, *Los últimos treinta años de México*, tarjeta 139.

por Carmen Toscano, hija de Salvador, a partir de los materiales que le legó su padre—, la antirreeleccionista vuelve a surgir para ilustrar el mismo momento histórico. Pero esta vez el significado que se le infunde está sutilmente alterado. Mientras presenciamos su imagen, el narrador de *Memorias* nos viene contando que la inauguración de Porfirio Díaz como presidente un año antes en 1910, reelegido tras elecciones fraudulentas, “parecía arrastrar un siniestro presagio” de la violencia revolucionaria venidera. Tras la toma de Ciudad Juárez en 1911 por los sublevados, agrega, “las banderas rebeldes flotaban por todas partes”. En lugar de catalogar el nombre, la fecha, la ubicación y la causa específica que mueve a esta señora, *Memorias* la utiliza para simbolizar una insatisfacción generalizada, por el largo y ancho del país, ante el régimen porfirista y la gran ola de júbilo popular ante el maderismo.

En 1945, mientras Carmen Toscano trabajaba en la organización y preparación del material de su padre para realizar *Memorias de un mexicano*, el cineasta soviético Vsevolod Pudovkin escribió sobre las capacidades especiales del “largometraje que utiliza los hechos de la actualidad filmada por la cámara de cine” —género definido unas dos décadas más tarde por Jay Leyda como el “cine de compilación”— para comunicar al espectador “ideas generales y abstractas” y para ser una película “plenamente internacional” que “puede entenderse del todo en cualquier lado” al “expresar las ideas universales de una manera gráfica y llamativa”.⁸ La transición de esta mujer de la célebre antirreeleccionista Antonia Díaz que se dirigía a una multitud de simpatizantes en Puebla el 24 de mayo de 1911, a la personificación de la rebeldía que cundía en todo el país, ejemplifica precisamente este movimiento que efectuó Carmen Toscano en su compilación de la precisión histórica del registro hacia la abstracción y la sensación. También pone en evidencia la maleabilidad semántica del pietaje de archivo: como observó Arthur Elton, colaborador del documentalista pionero John Grierson durante los años treinta, “el documental histórico no [es] tanto la imagen de la historia como su palimpsesto”.⁹ Por mucho que un compilador quiera fijar una imagen a una asociación particular, su lugar dentro del archivo asegura que las huellas de sus usos anteriores no se borran por completo, y le abre el espacio para transitar hacia otros significados.

Como hemos visto, “Antonia Díaz” demuestra que los símbolos patrios no tienen que servir a un gesto conmemorativo vacío: esta apropiación de ellos revela la politización de la conmemoración iconográfica. Asimismo, en el cine de compilación del cual, por los azares de la vida, han llegado a formar parte estos símbolos, la historia también está bajo negociación. De

⁸ Citado por Jay Leyda, *Films Beget Films: a Study of the Compilation Film*, Nueva York, Hill and Wang, 1964, pp. 65-66.

⁹ Parafraseado por Michael Chanan, *The Politics of Documentary*, Londres, British Film Institute, 2007, p. 262.

este modo, veremos aquí cómo la labor de Salvador Toscano como compilador cinematográfico en las primeras décadas del siglo veinte mexicano, navega por los diversos y a veces contradictorios discursos históricos que fueron surgiendo en torno a la Revolución, y cómo la monumentalidad de las compilaciones de su archivo esconde una historia patriótica compleja y fracturada. Las compilaciones fílmicas de Toscano padre se considerarán como analogías narrativas de sus trabajos más prosaicos como ingeniero de bosques y de caminos para los pujantes regímenes posrevolucionarios que, en los años veinte y treinta del siglo veinte, buscaban impulsar a México hacia la civilización y la modernidad.

De historia completa a memorias: capas de compilación

En 1911, un año antes de su primera *Historia completa de la revolución*, Salvador Toscano realizó *Las ruinas de Ciudad Juárez. El viaje triunfal del caudillo de la Revolución C. Francisco I. Madero desde Ciudad Juárez hasta la Ciudad de México*. El cartel que anunciaba su exhibición en el Salón Pathé el domingo 2 de julio de 1911 anunciaba que “los nombres de las vistas que comprende esta grandiosa exhibición son los siguientes”;¹⁰ como era la usanza en la época, siguen tres largas columnas que enumeran con gran detalle cada escena incluida en la película.¹¹ En años recientes *Las ruinas de Ciudad Juárez* ha sido valorada como un adelanto considerable en el desarrollo de la narrativa cinematográfica documental en México,¹² pero es notable que el cartel la anuncia no como una sola “película” redonda y acabada, sino como una “exhibición” conformada por un conjunto de “vistas”, utilizando la terminología de las filmaciones de los primeros años del cine que aún persistía.

Ya para octubre de 1915, un cartel para *La historia completa de la Revolución de 1910 a 1915* de Toscano la describe como “Película mexicana de gran actualidad”. Asimismo, las compilaciones posrevolucionarias sobre la Revolución mexicana se consideran inequívocamente como narraciones redondas: en Monterrey en noviembre de 1927 se anunciaba una “grandiosa film” y una “inmensa película [que] contiene 35 rollos”; en Torreón en junio de 1928, se hace gala precisamente de su coherencia como un todo: “el máspreciado documental histórico nacional. No se trata de una revista

¹⁰ AHC, Colección de Carteles. Este cartel está incluido en *Un pionero del cine mexicano. Salvador Toscano y su colección de carteles*, México, UNAM/Fundación Carmen Toscano, 2003, CD-ROM.

¹¹ Los contenidos de varios filmes (o programas de vistas) antes y durante la Revolución están reproducidos en Aurelio de los Reyes, *Filmografía del cine mudo mexicano. Volumen I, 1896-1920*, México, UNAM-Dirección General de Actividades Cinematográficas, 1986; y en Ángel Miquel, *Acercamientos al cine silente mexicano*, Cuernavaca, UAEM/Ediciones Mínimas, 2005, pp. 112-163.

¹² Miquel, *Salvador Toscano*, pp. 53-66.

atrozmente mutilada como otras muchas que han llegado a la localidad”.¹³ En muchos carteles y programas, persiste la práctica de proveer un catálogo detallado de los “títulos de los principales cuadros”,¹⁴ recordándonos sus raíces como una colección de cuadros o vistas. Pero lejos de socavar la integridad de las narraciones fílmicas que representan, estos inventarios buscan enfatizar su profundidad histórica: aspiran, después de todo, a ser historias “completas” del proceso revolucionario. En vez de atraer al público con la suspensión narrativa característica de las películas de ficción (en su mayoría norteamericanas) con las cuales Toscano competía en la cartelera, se trata de deslumbrarlo con la plenitud con la cual podría volver a vivir la historia reciente de su país. Más aún, un cartel de 1927 aconseja al espectador potencial que “no pierda tan preciosa oportunidad que se le presenta para admirar tan semejante [*sic*] *monumento histórico*”,¹⁵ presagiando una forma peculiar de concebir el material de Salvador Toscano que volvería a surgir cuatro décadas más tarde cuando *Memorias de un mexicano* sería declarada monumento histórico de la nación.¹⁶ Así, busca presentar la película como una narración histórica igualmente consumada e irrefutable como un monumento erigido en honor de algún héroe nacional.

Los estragos del tiempo han asegurado que no haya sobrevivido ninguno de estos “monumentos” fílmicos de las primeras décadas del siglo veinte en un estado que se pudiera acercar a llamarse “original”, aunque algunos materiales y documentos que sobreviven en el Archivo Cinematográfico Histórico de la Fundación Carmen Toscano proveen claves sobre ellos.¹⁷ Además de los carteles mencionados, que ofrecen cuando menos un esbozo de la estructura y de las intenciones de los documentales, el guión de *Los últimos veinte años de México* (citado arriba), del cual sobrevive una versión incompleta, revela los contenidos más detallados de cada escena, además de ofrecer una visión de las intenciones historiográficas e ideológicas del documental. El guión celebra la “octaviana paz” del porfiriato aún mientras destaca la voz crítica de Justo Sierra, quien proclama que “el pueblo tiene hambre y sed de justicia”; más tarde expresa su clara simpatía por el antirreeleccionismo, afirmando que “el régimen caduco de la dictadura se derrumbaba”, y que el maderismo solamente se levantó en armas tras el “fraude electoral y la burla al pueblo” cometidos por

¹³ AHC, Colección de Carteles.

¹⁴ *Idem*.

¹⁵ *Idem*. Las cursivas son mías.

¹⁶ David M. J. Wood, “Memorias de una mexicana: la Revolución como monumento fílmico”, *Secuencia*, México, núm. 75, 2009, pp. 147-170.

¹⁷ En abril de 2011 se firmó un convenio de colaboración entre la Fundación Carmen Toscano y la Universidad Nacional Autónoma de México para que el archivo fílmico y no fílmico de Salvador Toscano fuera resguardado en la filмотeca de esta última institución.

Díaz. Tras narrar con gran emoción el viaje triunfal de Madero, el “Apóstol de la Democracia”, a la capital en mayo de 1911, donde “las mujeres agitaban los pañuelos y arrojaban flores; los hombres enronquecían de tanto gritar”, la copia sobreviviente del guión, que llegaría hasta el gobierno de Carranza de 1917-1920, queda truncada.

El guión de otro filme titulado *Los últimos treinta años de México*, encontrado en el archivo de la Fundación Carmen Toscano en 2008, constituye un registro todavía más explícito tanto de las compilaciones como del modo de trabajar del pionero del documental mexicano Salvador Toscano.¹⁸ Éste consiste en centenares de tarjetas de índice divididas en dos series: una numerada de 1 a 509, cada una con un texto escrito a máquina que juntos conforman una épica narración de la historia de México desde 1900; y otra serie sin numerar, con apuntes y referencias escritos a mano. Muchas tarjetas de ambas series están ilustradas con fotogramas positivos y negativos, adheridos con esquineros, con imágenes filmadas entre inicios del siglo xx y mediados de los años treinta, individuales, en tiras o en pares pegados, que ilustran la escena descrita en su respectiva tarjeta. “Los últimos treinta años de México”, anuncian las tarjetas iniciales:

Narración cinematográfica compilada y arreglada por Salvador Toscano Barragán. Las escenas cinematográficas que vamos a presenciar hacen retroceder al espectador hasta principios del presente siglo, desde cuya época y en breves horas, pasarán ante su vista los múltiples y variados acontecimientos que se han desarrollado en nuestra Patria desde los tranquilos días de la paz Porfiriana hasta el momento actual.

Además de revelar la estructura de una película realizada hacia principios de los años treinta, este guión pone al descubierto las múltiples capas de narración que yacen sedimentadas en el documental de compilación —o, siguiendo a Elton, su calidad de palimpsesto de la historia. Gracias a las marcas de fecha impresas en los márgenes del *stock* de Eastman Kodak y a la presencia o ausencia de sombras alrededor de los cuadros que indican una copia de segunda generación o posterior, podemos deducir que algunos fotogramas contenidos en el guión son positivos de exhibición de primera o segunda generación impresos poco después de ser filmados, mientras otros son copias realizadas para formar parte de compilaciones posteriores.¹⁹ Otros fotogramas son más nuevos: copias realizadas más de

¹⁸ Todas las tarjetas (más de mil) y fotogramas (más de 4000) que comprenden el guión de *Los últimos treinta años de México* fueron digitalizados y preservados en 2008-2009 en las instalaciones de la Fundación Carmen Toscano por Pablo Ortiz Monasterio, Claudia Garay Molina y David Wood. La Filmoteca de la UNAM preserva el material original como parte de la colección Toscano.

¹⁹ La frecuente coincidencia entre los eventos retratados y el año de producción del *stock* sugiere que Salvador Toscano y otros camarógrafos solían utilizar *stock* nuevo. Agradezco a Gregorio Rocha y a Aurelio de los Reyes por señalarme, respectivamente, los sistemas de fechar el pietaje



2. Fotograma del guión *Los últimos treinta años de México*, Fundación Carmen Toscano. Archivo Histórico Cinematográfico, cajas 66-67.

dos décadas después por Carmen Toscano mientras revisaba y catalogaba el acervo de su padre antes de editar *Memorias de un mexicano* durante la segunda mitad de los años cuarenta.²⁰

Más aún, la variedad de diseños de los títulos e intertítulos que se hallan entre los fotogramas de *Los últimos treinta años* indica la gran cantidad de camarógrafos, compiladores y exhibidores de cine cuyos trabajos fueron apropiados, adquiridos, comprados y reciclados para editar las distintas versiones de la *Historia completa*. Aparecen los títulos de varias compilaciones anteriores de Toscano padre: cuando menos, *La historia de la*

y de identificar generaciones de copias; véase Paolo Cherchi Usai, *Silent Cinema: an Introduction*, Londres, British Film Institute, 2000, pp. 47; 189-190.

²⁰ Las copias de los años cuarenta son identificables por el espacio dejado para la banda sonora entre la parte izquierda del cuadro y las perforaciones.

Revolución mexicana (ca. 1920), *Las fiestas del centenario de la consumación de la independencia en la capital de la República* (1921), y *Veinticinco años de vida en la historia de México, 1903-1928* (ca. 1928). (fig. 2) La mayor parte de los muchos intertítulos que aparecen en el guión también provienen de las propias compilaciones de Salvador Toscano. Pero también se encuentran intertítulos e imágenes provenientes de películas y compilaciones de otros camarógrafos y exhibidores: de los hermanos Alva; de un filme bilingüe en español e inglés (título desconocido) sobre las fiestas patrias del 16 de septiembre de 1917 en Mexicali, Baja California; de *Typical Mexican Aspects*, película rodada en 1918 por George D. Wright bajo los auspicios del gobierno de Venustiano Carranza; y de una película en inglés sobre la campaña del general Lucio Blanco en Tamaulipas en 1913, mostrándonos a “Ramón García, the little dare devil corporal”, y “Bull ring ruins. It was burned to dislodge thirty five federal soldiers”.

Al sacar este guión del archivo —del “lugar donde la memoria de la sociedad está almacenada”²¹ —y al revisar este mundo de fragmentos fílmicos, las múltiples huellas de las narraciones anteriores en las cuales estas imágenes estuvieron insertadas salen a la luz. Llama la atención la polifonía autoral que subyace lo que habrá parecido, en la superficie, una narración histórica completa, fluida, redonda y —de creerle al cartel de 1927— monumental. Es claro que ni esta ni otra historia puede llegar a ser completa: cualquier documental está “inevitablemente marcado por las condiciones y circunstancias de su producción (lo cual también implica la marca negativa de ciertas ausencias estructurales)”.²² No obstante, la supuesta calidad monumental del filme busca allanar tales ausencias.

Después de que Salvador Toscano se desentendiera del mundo del cine hacia finales de los años treinta, era precisamente esta calidad monumental de su ya considerable archivo fílmico a la cual apeló su hija Carmen en sus múltiples intentos de venderlo por completo al Estado mexicano. En una carta dirigida al director del Museo Nacional de Historia en enero de 1948, doña Carmen propuso la venta del material —148 rollos que sumaban unos 100 000 pies (unas 28 horas proyectando en 16 cuadros por segundo)— en cincuenta mil pesos, bajo la condición de “respetar su valor de documento histórico, evitando que sea fragmentado o mutilado y conservando una copia según el guión con que el Ing. Toscano la exhibió durante muchos años”.²³ Todos sus intentos se frustraron,

²¹ Chanan, *op. cit.*, p. 257, parafraseando a Jacques Derrida.

²² *Ibidem*, pp. 256-257.

²³ Carmen Toscano a Silvio Zavala, 22 enero 1948, АНС, caja 26, exp.1. Es muy probable que el guión que menciona es el mismo que discutimos aquí. En un borrador de otra carta al secretario de Educación Pública, Carmen Toscano alude al “guión de una película que el Ing. Toscano exhibió hasta antes de que hubiera cine hablado con el nombre de ‘Los últimos treinta años en la vida de México’”; Borrador s/f, АНС, caja 26, exp.1.

pero la segunda condición de su planteamiento al gobierno —de “reservar [...] el derecho de hacer una selección hasta de 10 rollos, escogiendo de la colección las escenas que considere convenientes para hacer una película con fines comerciales y de exhibición”—²⁴ se logró cumplir, aunque fuera de manera independiente, con el estreno de *Memorias de un mexicano*, realizada por ella misma, algo más de dos años después.

El guión de *Los últimos treinta años de México* tuvo un papel clave en este proceso. La mayoría de los apuntes escritos en las tarjetas son de la mano de doña Carmen: la serie de tarjetas sin número parece haber sido su base de datos para ubicar el pietaje en las latas del acervo de su padre, mientras que las tarjetas numeradas —el guión de su padre— constituyeron la columna vertebral del argumento de *Memorias*. Gregorio Rocha ha propuesto que fue Toscano hija quien pegó los fotogramas a las tarjetas: afirma que un cineasta no cortaría fotogramas pegados de una copia positiva ya editada, y que la imperfección de muchas de las uniones sugiere que tenían fines de registro, no de edición filmica.²⁵ Si bien no se ha confirmado esta versión, no se puede descartar: Carmen transcribió a máquina muchos documentos del acervo de su padre mientras planeaba la venta del archivo y la edición de *Memorias*; y en vista de su propia inexperiencia cinematográfica, al menos en las fases iniciales del proyecto, es más probable que ella, y no su padre, hubiera cometido los errores de identificación que se evidencian a la hora de consignar las imágenes a las tarjetas.²⁶ Lo cierto es la gran similitud estructural y —en menor medida— de voz narrativa entre las varias compilaciones de Salvador, la de Carmen Toscano, y el guión que constituye un punto intermedio entre los dos proyectos, permitiéndose las inevitables alteraciones, extensiones y abreviaciones entre versiones.²⁷

En gran medida, pues, *Memorias de un mexicano*, el célebre documental de Carmen Toscano, está superpuesta sobre la estructura y el discurso de las compilaciones de su padre Salvador. Pero la “historia completa”

²⁴ *Idem*.

²⁵ En la primera entrega de su miniserie televisiva *Luces, cámara, revolución*, titulada “Toscanito: coleccionista de historias”, México, Canal 22, 2010.

²⁶ Agradezco a Fernando del Moral haberme señalado algunos de estos errores. Sobre la inexperiencia de Carmen Toscano, véanse los comentarios del técnico Javier Sierra de los Estudios CLASA en la ciudad de México, quien trabajó en *Memorias de un mexicano*; María Alba Pastor, *Entrevista con el señor Javier Sierra*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1976, pp. 155-163.

²⁷ Las compilaciones mudas de Salvador Toscano variaban entre 8 rollos (unos 130 minutos a 16 cuadros por segundo) y 35 rollos (unos 600 minutos); frecuentemente se proyectaban por secciones a lo largo de varios días. *Memorias de un mexicano* dura 104 minutos. Para la estructura de las compilaciones de Salvador Toscano, véanse AHC, Colección de Carteles; Miquel, *Acercamientos*, pp. 147-163. Para el debate sobre la autoría de *Memorias*, véanse Miquel, *Salvador Toscano*, pp. 95-96; Wood, *op. cit.*

no se quedó inmóvil: el monumento se fue mutando. En un texto sobre el proceso de realizar el guión de su documental, la compiladora confiesa:

La importancia histórica del material que se manejaba me daba la conciencia del peligro de equivocarme si le daba a aquella película un sentido rigurosamente histórico. [...] Investigaciones sin cuento hubiera tenido que realizar para dar su verdadero sitio a los personajes que aparecían [...]. Fue así como pensé que el relato ofrecería un mayor interés si se ligaba a la vida de un personaje que, aunque inexistente, podía ser un símbolo de muchos personajes que acaso en la realidad habían sido actores en la tragedia de México. [...] Las *Memorias* prestan un elemento subjetivo que puede permitir a su autor pequeños olvidos o equivocaciones.²⁸

Al obedecer, a grandes rasgos, la misma estructura que las *Historias completas*, *Memorias de un mexicano* comparte muchas de sus “ausencias estructurales”: algunas determinadas por asuntos prácticos como la disponibilidad del pietaje; otras por decisiones narrativas o ideológicas tomadas por los respectivos realizadores a la hora de editar sus filmes. Pero mientras Salvador Toscano se esfuerza por alcanzar una utópica totalidad histórica, su hija Carmen, abrumada por la imposibilidad de tal tarea, adopta la estrategia más pragmática de la subjetividad, al reemplazar la narración distanciada en tercera persona de *Historias completas* con un narrador ficticio en primera persona, quien entreteje los grandes eventos históricos del país con los recuerdos de su propia juventud.²⁹ Por un lado este recurso es una coartada conveniente: los lapsus y las lagunas en la narración histórica no se atribuyen a fallas en el proyecto de compilación, sino que imitan y reflejan las imperfecciones humanas de la memoria. Por otro, por muy dogmática que pueda parecer hoy, a sesenta años de distancia, la voz narrativa de *Memorias* coloca al archivo como un “sitio de interacción potencial entre la historia y la memoria pública”.³⁰ La historia, como la memoria, también tiene sus lapsus.

Compilación, ideología y la narración de la historia

Un memorándum escrito en 1915 no nos deja con duda alguna en cuanto a los propósitos ideológicos de *Historia completa* que Salvador Toscano

²⁸ Carmen Toscano, “*Memorias de un mexicano*, una excursión al pasado”, p. 21, AHC, caja 21, exp. 2.

²⁹ Para discusiones a fondo de *Memorias de un mexicano*, véanse Margarita de Orellana, “Una voz del presente sobre imágenes del pasado”, en Margarita de Orellana (coord.), *Imágenes del pasado: el cine y la historia. Una antología*, México, UNAM-Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, s/f, pp. 81-84; Andrea Noble, *Mexican National Cinema*, Londres/Nueva York, Routledge, 2005, pp.48-69; Wood, *op. cit.*

³⁰ Chanan, *op. cit.*, p. 259.

compiló en aquel año. Tras “el grito de libertad dado por D. Venustiano Carranza” y “la marcha triunfal de la gran Revolución hasta aniquilar al corrompido ejército y hacer huir a Huerta”, la película sigue:

Vienen después las nuevas maquinaciones de la reacción [en] la Convención de Aguascalientes y la insubordinación de Villa y Zapata con los científicos, el efímero triunfo de los villistas, el risible gobierno de [Eulalio] Gutiérrez y la entereza del C.V. Carranza para no doblegarse y resistir todos los golpes hasta reorganizar su ejército y llevarlo de triunfo en triunfo hasta el completo aniquilamiento de la reacción. En el curso de la película se muestra que la razón y la justicia están del lado de Carranza y que dentro del Constitucionalismo hay garantías y orden. [...] Ser exhibida en los principales teatros de la República para conquistar a favor del Constitucionalismo la opinión popular. [...] Éste sería un medio de contrarrestar los efectos producidos por las vistas que fabrican algunas empresas americanas para denigrarnos y para contrarrestar también los efectos de las películas que pudieran haber hecho los villistas para favorecer sus intereses.³¹

Para Ángel Miquel, este afán partidario, propagandístico y, agregaríamos, patriótico, a favor de Carranza y del constitucionalismo continúa estando presente en el guión de *Los últimos veinte años de México* (1920), a diferencia de la mayor distancia histórica e imparcialidad adoptadas en su compilación de 1927 y en el guión de *Los últimos treinta años*, en el cual las críticas a los distintos caudillos revolucionarios son equilibradas por evaluaciones positivas en otras escenas. Miquel atribuye esta transición a la ya mayor distancia histórica con los hechos de la Revolución y a la mayor madurez del propio Toscano.³² Si bien puede ser cierto a grandes rasgos, la narración en *Los últimos treinta años* aún está marcada fuertemente por huellas discursivas de compilaciones anteriores. También se sitúa en una posición ambigua respecto a los discursos ideológicos oficiales de la época posrevolucionaria en la cual trabajó Toscano —ellos mismos cambiantes y a veces contradictorios.

En su intento de apaciguar las riñas entre facciones y de institucionalizarse, el régimen posrevolucionario concibió la “familia revolucionaria”, noción popularizada por el presidente Álvaro Obregón (1920-1924) y profundizada durante el gobierno de Plutarco Elías Calles (1924-1928).³³ Para cuando Carmen Toscano realizó *Memorias de un mexicano* durante los más estables, prósperos y conservadores años cuarenta, este discurso estuvo bien consolidado: *Memorias* asemeja la Revolución con una pelea entre distintos miembros de una misma familia que luego se reconcilian

³¹ AHC, caja 11, exp. 9, p. 41.

³² Miquel, “Las historias completas de la Revolución de Salvador Toscano”, en Pablo Ortiz Monasterio et al., *Fragmentos: narración cinematográfica compilada y arreglada por Salvador Toscano, 1900-1930*, pp. 23-37.

³³ Thomas Benjamin, *La Revolución: Mexico's Great Revolution as Memory, Myth, and History*, Austin, University of Texas Press, 2000.

con facilidad, planteando un progreso fácil del porfirismo al maderismo al constitucionalismo y el triunfo final de la Revolución, pasando por las luchas de Villa y Zapata, vaciando estos movimientos de las sustanciales diferencias ideológicas que los dividen. La visión “distanciada” de la historia en el guión de *Los últimos treinta años* puede leerse como un intento anterior de adecuarse con este proceso callista de conciliación. Queda claro, sin embargo, que ciertas heridas aún no están del todo curadas.

Al describir el enfrentamiento entre Carranza y las fuerzas de Villa y Zapata en 1914 y 1915, el narrador de *Memorias de un mexicano* afirma simplemente que “Villa y Zapata no estaban de acuerdo con Carranza”, por lo cual “surgió la idea de hacer una convención en Aguascalientes”. Pero en su guión de *Los últimos treinta años*, Toscano padre vierte todo su rencor sobre Villa: “dueño de un poder ilimitado”, con su “indomable soberbia”, “volvió la neutralidad de aquella plaza invadiéndola de impróvido con sus temibles huestes”. En otras escenas destacan las calidades animalescas de Villa (“su sonrisa felina”) o su irreflexividad y vanidad (“como hijo mimado de la fortuna, caprichosa y ciega, entró en el emporio lagunero [Torreón], saboreando el manjar estimulante de la victoria”). Incluso en un momento de ternura mientras llora ante la tumba de Madero, este evento se retrata como “una contradicción de su naturaleza fiera”.³⁴ Los zapatistas, menos protagónicos en el guión, se ven como bandidos vulgares cuando “abandonaban la ciudad de México” tras su ocupación en diciembre de 1914, “cargados con los restos del botín cogido en la urbe cortesana”.³⁵ En la muerte, sin embargo, el Caudillo del Sur se ve redimido: se enfatiza la artimaña de las fuerzas del gobierno al contar cómo las tropas al mando de Pablo González tendieron una emboscada a Zapata, mientras al ser enterrado éste, “los golpes rudos de un martillo aprisionaron entre tablas mal unidas los ensangrentados restos del que en la lucha inflamaba con sus gritos a los labriegos rebeldes contra las inicuas sumisiones”.³⁶ Al caer asesinado Villa, en cambio, es víctima de la justicia poética: “estaba escrito que el destino o el clamor que salía de millares de tumbas por él abiertas, no lo dejarían disfrutar en paz del donativo que le había hecho el Gobierno [la hacienda de Canutillo]”.³⁷

Mientras la representación de los zapatistas como bandidos es consecuente con la visión de ellos que expresaba la mayoría de los carrancistas antes y durante el gobierno de Carranza (1917-1920),³⁸ la redención del propio Zapata es más sintomática de su incorporación al discurso oficial

³⁴ *Los últimos treinta años*, tarjetas 280, 318, 319, 321, 342, 346.

³⁵ *Ibidem*, tarjeta 345.

³⁶ *Ibidem*, tarjetas 374-377.

³⁷ *Ibidem*, tarjeta 457.

³⁸ También eran tachados de reaccionarios en esta época; véase la cita arriba del manuscrito de 1915, que los acusa de asociarse con los “científicos” porfiristas.

durante el gobierno de Obregón. El vilipendio de Villa se identifica plenamente con el discurso oficialista durante ambos periodos, aunque menos con el espíritu callista (desde 1924) de la reconciliación. En la ocasión de la muerte del propio Carranza, Toscano padre (sin filiación política concreta pero cercano al carrancismo) cuenta que “una manifestación de duelo, sin precedente le fue tributada por todas las clases sociales” mientras su “cortejo fúnebre penetró al Panteón de Dolores precedido por el Cuerpo Diplomático”:³⁹ homenaje que, según la versión de O’Malley, exagera el duelo público por el caudillo, y que poca gracia habría hecho al régimen obregonista, que por lo general pintaba a su antecesor como instrumento de la reacción.⁴⁰ Mientras tanto Porfirio Díaz, vilipendiado casi unánimemente entre todas las facciones revolucionarias y posrevolucionarias —y también criticado por su brutalidad y autoritarismo en algunas escenas del guión— es tratado en múltiples ocasiones con un respeto circunspecto por Toscano, quien alaba la paz y el progreso que reinaban durante su gobierno. Cuando Díaz fallece en París en 1915, se le refiere como “antiguo soldado de la República” y “el hombre que por 35 años mantuvo la paz de la República”.⁴¹ Esta ambigüedad partidista es sintomática de los muchos años a lo largo de los cuales el proyecto de compilación de Salvador Toscano se fue gestando; pero también de una historia oficial de la Revolución que aún no había terminado de cuajar. Después de todo, la guerra —como había proclamado Calles en 1934, y lo cual seguiría vigente durante el gobierno de Lázaro Cárdenas (1934-1940)— aún no terminaba.⁴²

Esto nos remite a otro nivel ideológico en el cual operan las compilaciones de Salvador Toscano que concierne al propio significado del término *la revolución*. Como observa Miquel, en el guión de 1920 Toscano emplea la palabra a la usanza de la época, para describir sublevaciones particulares contra el Estado: las revoluciones maderista, orozquista, felicista, zapatista, etcétera.⁴³ Pero en el memorándum arriba citado de 1915 y en los títulos de las compilaciones de 1912 y 1915, ya se celebra, en términos más amplios y épicos, la “marcha triunfal de la gran Revolución”: no “la revolución maderista”, sino un proceso pasado y cerrado denominado “la Revolución”. Estamos ante un guiño a una estrategia retórica que Madero y algunos (pero no todos) maderistas ya habían empezado a

³⁹ *Los últimos treinta años*, tarjetas 405-406.

⁴⁰ Sobre el tratamiento de los diferentes caudillos revolucionarios por los distintos gobiernos, véase Benjamin, *op. cit.*, particularmente pp. 61-74; sobre el humilde entierro de Carranza, Ilene V. O’Malley, *The Myth of the Revolution: Hero Cults and the Institutionalization of the Mexican State, 1920-1940*, Nueva York, Greenwood Press, 1986, pp. 76-78.

⁴¹ *Los últimos treinta años*, tarjetas 358, 360.

⁴² Benjamin, *op. cit.*, pp. 95-96; 113-114.

⁴³ Miquel, “Las historias completas de la Revolución de Salvador Toscano”, p. 30.

emplear desde 1911.⁴⁴ Otra tendencia historiográfica que empezó con el maderismo cuajó entre los carrancistas y se consolidó bajo los regímenes posrevolucionarios, ésta fue la “cosificación” de la Revolución: su caracterización “como si [fuera] otra cosa que [el producto] de la actividad humana —por ejemplo, como fenómenos naturales, los resultados de las leyes cósmicas, o manifestaciones de la voluntad divina”.⁴⁵ Para Benjamin, la “cosificación” permitía que los revolucionarios concibieran la Revolución como algo “concreto, independiente y autónomo, algo afuera, arriba y casi más allá de la agencia humana”. De esta manera, la noción de “la revolución” “adquirió una solidez en la palabra impresa [podríamos agregar en la imagen filmada] que nunca tuvo en la realidad”,⁴⁶ y los dirigentes políticos devenían simples agentes de este proceso inexorable. Las *Historias completas* pueden concebirse como partícipes en este proceso.

En el guión de *Los últimos treinta años*, esta “cosificación” se ve claramente en las numerosas referencias al destino (la justicia poética que sufre Villa, arriba citada; la descripción de una bandera izada en memoria de Bernardo Reyes a inicios de la Decena Trágica como “el presagio de futuras catástrofes”),⁴⁷ y en su frecuente caracterización del proceso revolucionario como una sucesión de tragedias (el “trágico término al Gobierno de D. Venustiano Carranza” al morir éste asesinado en Tlaxcalantongo; la “paz levítica” de Hidalgo de Parral “turbada por el pataleo infernal de la tragedia” el día que le dan muerte a Villa).⁴⁸ El guión toma las pautas de la historiografía clásica al narrar la Revolución no en términos de causas sociales y políticas, sino como un enfrentamiento entre grandes figuras; Toscano las rescata de las particularidades geográficas y temporales de los conflictos que libran para ubicarlas en otras dimensiones históricas y, a veces, míticas. Ocasionalmente el narrador recurre a metáforas míticas griegas o romanas, reflejando la educación clásica decimonónica que aún habría recibido Toscano padre.⁴⁹ Pascual Orozco, al unirse a la rebelión de Madero en 1911, es el “Águiles de los nuevos Atridas”, pregonando la gran fuerza de este dirigente aún mientras anuncia su triste destino; las mujeres alistadas en las filas convencionistas se comparan con “aquellas legendarias Numantinas”, guerreras celtibéricas que lucharon contra los romanos.⁵⁰

⁴⁴ Benjamin, *op. cit.*, p. 44.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 174, citando a Peter Berger y Thomas Luckmann.

⁴⁶ Benjamin, *op. cit.*, p. 45; véanse también pp. 42-46; 60-61.

⁴⁷ *Los últimos treinta años*, tarjeta 252.

⁴⁸ *Ibidem*, tarjetas 401, 459.

⁴⁹ La educación clásica perdió su primacía en México con las reformas educativas liberales y positivistas hacia finales del siglo diecinueve; Susana Quintanilla, “Dionisio en México o cómo leyeron nuestros clásicos a los clásicos griegos”, *Historia Mexicana*, México, vol. 51, núm. 3, 2002, pp. 619-663, p. 628. Toscano nació en 1872.

⁵⁰ *Los últimos treinta años*, tarjetas 124, 339.

Ya asesinado, Madero se describe en términos bíblicos, como un Cristo crucificado: “la efigie del Presidente mártir, como lábaro sagrado, era ovacionada por el pueblo”⁵¹ —recurso retórico común entre los regímenes posrevolucionarios en su intento de elevar a Madero más allá de la política y de la ideología para evitar el uso de su memoria para fines ideológicos adversos a los gobiernos de turno.⁵²

Mientras tanto, durante la Convención de Aguascalientes de 1914, Carranza y Villa se describen, respectivamente, como “los nuevos Danton y Robespierre, en cuyo seno había dejado su veneno el áspid de la ambición y la discordia”.⁵³ Al comparar al Primer Jefe y al Centauro del Norte con los respectivos dirigentes moderado y radical de la Revolución francesa, Toscano se pone firmemente del lado del primero, ubicando el destino de la Revolución mexicana en el mismo camino de la civilización y de la institucionalidad que, supuestamente, llevó al progreso moral y material de Francia, en las manos de la burguesía revolucionaria encabezada por Carranza. Tales comparaciones con la Revolución francesa eran comunes tanto entre los liberales decimonónicos como entre los revolucionarios carrancistas.⁵⁴ Sirven aquí para cosificar la revolución y delinear el “acto de separación” entre el momento de la escritura y la época historiada que, para Michel de Certeau, constituye uno de los pilares de la escritura de la historia moderna occidental: separación geográfica, cronológica y simbólica entre la voz del historiador —“un sujeto que se supone sabe leer”— y su objeto de estudio, “que se supone escrito en una lengua que no se conoce, pero que debe ser descifrada”.⁵⁵

Estos actos simultáneos de cosificar la Revolución y de separarla del momento y espacio de la narración la elevan fuera de la política contemporánea, y les prestan a sus consecuencias cierto aire de inevitabilidad y, por ende, de justicia natural. Este proceso discursivo actuaría como contrapeso a los enfrentamientos violentos que seguían dándose durante los años veinte y treinta en torno al legado político y social de la Revolución. No es casual que, por los mismos días en que *La historia de la Revolución mexicana* se estrenó en el teatro Independencia de Monterrey en noviembre de 1935, el pórtico de ese mismo teatro también fue el lugar de violentos enfrentamientos entre las distintas facciones ideológicas del Partido Nacional Revolucionario que dejaron a cinco muertos y veinte heridos. Mientras tanto, en las celebraciones del 20 de noviembre de ese año en la ciudad de México los veteranos revolucionarios también se enfrentaron

⁵¹ *Ibidem*, tarjeta 312.

⁵² O'Malley, *op. cit.*, pp. 19-39.

⁵³ *Los últimos treinta años*, tarjeta 323.

⁵⁴ Benjamin, *op. cit.*, pp. 38-39; 60.

⁵⁵ Michel de Certeau, *La escritura de la historia* (1978), México, Universidad Iberoamericana, 1999, p. 17.

con violencia, dividiéndose entre facciones de extrema izquierda y de extrema derecha.⁵⁶ En cambio, la capacidad de las compilaciones de Salvador Toscano de presentar la Revolución como algo asible y comprensible puede explicar en parte las taquillas respetables que seguía reportando Toscano incluso a finales de los años veinte, muchos años después de que el conflicto armado hubiera dejado de ser un tema popular entre los públicos del cine,⁵⁷ muchas veces en funciones organizadas para coincidir con los aniversarios y conmemoraciones oficiales de la Revolución. Podemos interpretar estas funciones no como un simple adoctrinamiento de las masas en la historia patria oficial, sino como un terreno simbólico en el cual competían distintas versiones de la historia reciente de México. Constituían, pues, un medio por el cual los públicos debatían el significado de ser ciudadanos del México posrevolucionario.

Formar ciudadanos, construir caminos

“Mientras la industria mexicana del cine de ficción ha gozado de un gran resurgimiento, y hoy provee el entretenimiento con gran éxito a toda Hispanoamérica”, escribió Richard Griffith en 1952, “sus artesanos no muestran interés alguno en la forma documental, y todavía menos en los beneficios públicos que podría traer. Al parecer lo más cercano que han llegado los mexicanos a filmar la realidad es *La perla* (1947), adaptación artística de la novela de Steinbeck, hecha con un ojo en el mercado de distribución de Estados Unidos”.⁵⁸ Cuando Griffith escribió estas líneas, podemos decir con toda seguridad que no le había llegado noticia de las innovaciones en el cine de compilación que venían haciendo Salvador Toscano y sus contemporáneas en México desde hacía cuatro décadas —quienes, salvo alguna breve incursión a través de la frontera norte, rara vez salían del mercado nacional.⁵⁹ Tampoco hay ningún indicio de que

⁵⁶ *El Porvenir*, Monterrey, del 18 al 21 de noviembre de 1935.

⁵⁷ Sobre la creciente impopularidad del documental de la Revolución, véanse De los Reyes, *Cine y sociedad en México, 1896-1930. Vol. 1, 1896-1920. Vivir de sueños*, p. 202; De los Reyes, *Cine y sociedad en México, 1896-1930. Vol. 2, 1920-1924. Bajo el cielo de México*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993, pp. 403-404; Miquel, *Salvador Toscano*, p. 88. Para datos de los boletos vendidos para las *Historias completas* de Toscano, véase AHC, caja 12A, exp. 44. El 9 de agosto de 1929 Toscano vendió 1 301 boletos en un teatro de San Luis Potosí.

⁵⁸ Paul Rotha, *Documentary Film* (1935), Nueva York, Communication Arts Books, 1952, p. 342.

⁵⁹ Salvador Toscano exhibió *25 Years of Life in the History of Mexico* en Laredo, Texas el 10 y 11 de octubre de 1929; *The Laredo Times*, 10 de octubre de 1929, p. 3. Agradezco a Tom Rice por su colaboración al ubicar la fecha y el lugar de esta exhibición.

Toscano haya leído los últimos escritos en inglés sobre el cine documental, pero de haber visto los escritos de Paul Rotha al respecto en 1935 (el ensayo de Griffith aparece en una edición posterior del libro de Rotha), sin duda habría simpatizado. Para Rotha, el cine documental servía para desarrollar “la conciencia social y cívica del público”, para fomentar la conversión del ciudadano en “un miembro activo del Estado”. Por toda la distancia ideológica entre el contexto de la socialdemocracia británica en el cual escribía Rotha, y el surgimiento del Estado mexicano corporativista y clientelista después de la Revolución, el pensamiento de Rotha y de Griffith en torno al papel del documental en la cultura ciudadana halla ciertos ecos en el proyecto de Salvador Toscano.⁶⁰

Esto no se dio en un vacío. Durante los primeros años veinte el Estado mexicano (junto con algunos empresarios) invirtió en la realización y exhibición del cine documental con diversos propósitos, entre ellos la propaganda interna e internacional, el fomento a la inversión, la divulgación científica, y la moralización, instrucción y alfabetización de niños, presos, soldados, obreros, campesinos, indígenas y de la ciudadanía en general.⁶¹ Toscano, formado como ingeniero topógrafo e hidrógrafo en los últimos años del siglo XIX, realizaba sus compilaciones de manera independiente, pero por una buena parte de su carrera alternó sus labores cinematográficas con cargos burocráticos: desde 1914 en la Secretaría de Fomento, Colonización e Industria, en la cual para 1917 había ascendido a titular de la Dirección Forestal, de Caza y Pesca y en 1916-1917 encabezó la Comisión Exploradora de Quintana Roo; y desde 1922 en la Dirección Nacional de Caminos, que en 1925 dio lugar a la Comisión Nacional de Caminos, ascendiendo para 1938 a la Dirección General de Caminos.⁶² En estos puestos gubernamentales habría sido agente de prácticas y discursos tales como el “paternalismo ecológico” de la política forestal de Miguel Ángel de Quevedo, la iniciativa civilizatoria de su propia expedición a Quintana Roo, y la obra unificadora que implicó la expansión posrevolucionaria de la infraestructura de carreteras:⁶³ todos ellos ejercicios en la racionalización, el desarrollo y la modernización del México (pos-)revo-

⁶⁰ Sobre la relevancia para el caso mexicano de la obra de Rotha y de otros estudios del cine documental, véase Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México, 1896-1930. Vol. 1, 1896-1920. Vivir de sueños*, pp. 8-14.

⁶¹ De los Reyes, *Cine y sociedad en México, 1896-1930. Vol. 2, 1920-1924. Bajo el cielo de México*, pp. 60-63; 104-108; 117-119; 135-171.

⁶² Miquel, *Salvador Toscano*, pp. 13, 67-94.

⁶³ Christopher R. Boyer, “Revolución y paternalismo ecológico: Miguel Ángel de Quevedo y la política forestal en México, 1926-1940”, *Historia Mexicana*, México, vol. 57, núm. 1, 2007, pp. 91-138; Gabriel Aarón Macías Zapata, “El ave fénix de la frontera: el suelo urbano y agrícola de Payo Obispo, 1898-1931”, en Martín Ramos Díaz (coord.), *Payo Obispo 1898-1998 Chetumal: a propósito del centenario*, Chetumal, Universidad de Quintana Roo, 1999, pp. 157-213, especialmente pp. 189-191; Alan Knight, “The Weight of the State in Modern Mexico”, en James Dunkerley (ed.),

lucionario. Si estos cargos burocráticos contribuían a integrar a todos los habitantes como ciudadanos de una nación moderna y comunicada, las compilaciones de Toscano (o al menos las tardías, desde finales de los años veinte) buscaban forjar la analogía narrativa de esa nación: un grandioso registro del pasado sobre el cual la nueva realidad se podría construir. Trataban de alentar la participación activa del espectador del documental, concebido como “participante putativo en la esfera pública”,⁶⁴ en la construcción simbólica del Estado posrevolucionario, apelando a la generación de una memoria colectiva sobre el pasado reciente —aunque carecieran de un elemento clave, para Rotha, del documental: el llamado a la reflexión políticamente crítica en torno a la naturaleza de ese Estado.

Pero para mediados de los años treinta la modernidad ya había rebasado a Toscano, al menos en lo cinematográfico. En 1929 las salas del Distrito Federal habían empezado a exhibir el cine extranjero (mayoritariamente estadounidense) con sonido sincronizado; el cine sonoro pronto fue marginando y desplazando al silente en el mercado de la exhibición de largometrajes.⁶⁵ Aún así, para finales de los años veinte e inicios a mediados de los treinta Salvador Toscano todavía lograba exhibir sus compilaciones, siempre silentes, en lugares como Monterrey (Nuevo León) y Zitácuaro (Michoacán).⁶⁶ En los últimos meses de 1936, en la sala Auditorium en una localidad sin identificar (posiblemente Tehuacán, Puebla), se estrenó *De Porfirio Díaz a Lázaro Cárdenas: treinta años de historia mexicana*, largometraje con un contenido y estructura muy parecidos a las compilaciones anteriores de Toscano pero reducido a “8 actos inolvidables”.⁶⁷ La sala se ufanaba de su gran modernidad, anunciándose como “Empresa cinematográfica parlante con planta de luz propia y los modernos aparatos de proyección y sonido que reproducen la imagen y la voz humana con admirable fidelidad. Equipo sonoro sincrónico del sistema DeForest en Fotocelda marca ‘Western Electric’”.⁶⁸ En este modernísimo emporio

Studies in the Formation of the Nation State in Latin America, Londres, Institute of Latin American Studies, 2002, pp. 212-253.

⁶⁴ Chanan, *op. cit.*, p. 268.

⁶⁵ Sobre este proceso en México, véase Eduardo de la Vega, “Historia de los años difíciles: antecedentes, orígenes y primera etapa de desarrollo del cine sincrónico en México (1895-1938)”, tesis doctoral, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2003.

⁶⁶ Toscano, *Memorias de un mexicano*, p. 147.

⁶⁷ Si suponemos que cada acto equivalía a un rollo de mil pies, los ocho actos durarían 133 minutos proyectados a 16 cuadros por segundo; si fueran proyectados a la velocidad del cine sonoro de 24 cuadros por segundo, durarían 89 minutos. Véanse las tablas de medición de pietaje en Cherchi Usai, *op. cit.*, pp. 170-174.

⁶⁸ AHC, Colección de Carteles.

cinematográfico había lugar para al menos una exhibición que ya para entonces era atípica, artesanal y anacrónica: una proyección silente, “narrada en español con efectos de sonido”. Es posible que los más de 500 textos que conforman el guión de *Los últimos treinta años de México* constituyeran esta misma narración en vivo que iba describiendo y narrando las imágenes que venían apareciendo en la pantalla.

Finalmente, sin embargo, por mucho que se reconstruya la estructura o el contexto de la película, no se puede saber precisamente cómo se vieron en aquella función las imágenes ahora resguardadas (al menos algunas de ellas) en el archivo de Salvador Toscano. El afán de “filmar la realidad” expresado por los primeros documentalistas e historiadores del documental como Rotha y Griffith, y el deseo de comunicar aquella realidad al público de la manera más fiel y neutral posible, se ve minado por los aspectos performativos e intangibles del espectáculo cinematográfico del cual el proyecto de Toscano inevitablemente formó parte: las prácticas sonoras en vivo que dirigieran la atención y la interpretación del espectador son ejemplo de ellos. Otro es el proceso de coloración que no tenemos espacio para analizar aquí. Una proporción sustancial de los fotogramas positivos contenidos en el guión de *Los últimos treinta años* están entintados en diversos tonos de rojo, naranja, verde, azul o amarillo: resultado de una serie de técnicas comunes durante la época del cine mudo con fines significativos, emotivos o estéticos, pero, para los archivistas contemporáneos, frecuentemente resulta difícil de interpretar o descifrar.⁶⁹

Si vemos el documental como el palimpsesto de la historia, siguiendo a Arthur Elton, no se borran nunca las huellas de los usos anteriores del material; pero tampoco pueden aparecer plenamente. La supervivencia de una película en fragmentos —como es el caso del guión de *Los últimos treinta años*— es un recordatorio de la fugacidad de la película “original” de la cual es un índice, pero también de la fugacidad del momento “original” que registran las imágenes filmadas que contiene. Sabemos que Salvador Toscano quería compilar películas cuyas excavaciones del pasado buscaban señalar caminos hacia el futuro y el progreso de México, de una manera análoga a las carreteras que construyó. Pero solamente podemos empezar a imaginar cómo se veían y oían esos caminos audiovisuales o cómo se sentía viajar por ellos.

⁶⁹ Véase Daan Hertogs y Nico de Klerk (eds.), *Disorderly Order: Colours in Silent Film*, Ámsterdam, Stichting Nederlands Filmmuseum, 1996. Para Eric de Kuyper, el color en el cine mudo “es otra dimensión, un *performance* en un texto [...] juega con [las imágenes], hay una interacción que les da una dimensión extratextual”; *ibidem*, p. 30. Para reproducciones de algunos de los fotogramas coloreados y algunas reflexiones iniciales sobre el tema, véase Ortiz Monasterio *et al.*, *op. cit.*

Archivos históricos

AHC, Archivo Histórico Cinematográfico, Fundación Carmen Toscano, Ocoyoacac, Estado de México.

Hemerografía

The Laredo Times, Laredo (Texas), octubre de 1929.

El Porvenir, Monterrey (Nuevo León), noviembre de 1935.

Bibliografía

BENJAMIN, Thomas, *La Revolución: Mexico's Great Revolution as Memory, Myth, and History*, Austin, University of Texas Press, 2000.

BOYER, Christopher R., "Revolución y paternalismo ecológico: Miguel Ángel de Quevedo y la política forestal en México, 1926-1940", *Historia Mexicana*, México, vol. 57, núm. 1, 2007, pp. 91-138.

CERTEAU, Michel de, *La escritura de la historia* (1978), México, Universidad Iberoamericana, 1999.

CHANAN, Michael, *The Politics of Documentary*, Londres, British Film Institute, 2007.

CHERCHI USAI, Paolo, *Silent Cinema: an Introduction*, Londres, British Film Institute, 2000.

HERTOGS, Daan y Nico de Klerk (eds.), *Disorderly Order: Colours in Silent Film*, Ámsterdam, Stichting Nederlands Filmmuseum, 1996.

KNIGHT, Alan, "The Weight of the State in Modern Mexico", en James Dunkerley (ed.), *Studies in the Formation of the Nation State in Latin America*, Londres, Institute of Latin American Studies, 2002, pp. 212-253.

LEYDA, Jay, *Films Beget Films: a Study of the Compilation Film*, Nueva York, Hill and Wang, 1964.

MACÍAS ZAPATA, Gabriel Aarón, "El ave fénix de la frontera: el suelo urbano y agrícola de Payo Obispo, 1898-1931", en Martín Ramos Díaz (coord.), *Payo Obispo 1898-1998 Chetumal: a propósito del centenario*, Chetumal, Universidad de Quintana Roo, 1999, pp. 157-213.

MIQUEL, Ángel, *Acercamientos al cine silente mexicano*, Cuernavaca, Universidad Autónoma del Estado de Morelos/Ediciones Mínimas, 2005.

———, "Las historias completas de la Revolución de Salvador Toscano", en Pablo Ortiz Monasterio *et al.*, *Fragmentos: narración cinematográfica compilada y arreglada por Salvador Toscano, 1900-1930*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Mexicano de Cinematografía/Universidad de Guadalajara, 2010, pp. 23-37.

- , *Salvador Toscano*, México, Universidad de Guadalajara/Gobierno del Estado de Puebla/Universidad Veracruzana/Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.
- NOBLE, Andrea, *Mexican National Cinema*, Londres/Nueva York, Routledge, 2005.
- O'MALLEY, Ilene V., *The Myth of the Revolution: Hero Cults and the Institutionalization of the Mexican State, 1920-1940*, Nueva York, Greenwood Press, 1986.
- ORELLANA, Margarita de, "Una voz del presente sobre imágenes del pasado", en Margarita de Orellana (coord.), *Imágenes del pasado: el cine y la historia. Una antología*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, s/f, pp. 81-84.
- ORTIZ MONASTERIO, Pablo *et al.*, *Fragmentos: narración cinematográfica compilada y arreglada por Salvador Toscano, 1900-1930*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Mexicano de Cinematografía/Universidad de Guadalajara, 2010.
- PASTOR, María Alba, *Entrevista con el señor Javier Sierra*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1976.
- QUINTANILLA, Susana, "Dionisio en México o cómo leyeron nuestros clásicos a los clásicos griegos", *Historia Mexicana*, México, vol. 51, núm. 3, 2002, pp. 619-663.
- REYES, Aurelio de los, *Cine y sociedad en México, 1896-1930. Vol. 1, 1896-1920. Vivir de sueños*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas/Cineteca Nacional, 1981.
- , *Cine y sociedad en México, 1896-1930. Vol. 2, 1920-1924. Bajo el cielo de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993.
- , *Filmografía del cine mudo mexicano. Volumen I, 1896-1920*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Dirección General de Actividades Cinematográficas, 1986.
- ROTHA, Paul, *Documentary Film (1935)*, con la participación de Sinclair Road y Richard Griffith, Nueva York, Communication Arts Books, 1952.
- TOSCANO, Carmen, *Memorias de un mexicano*, México, Fundación Carmen Toscano, 1993.
- , *Un pionero del cine mexicano. Salvador Toscano y su colección de carteles*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Fundación Carmen Toscano, 2003, CD-ROM.
- VEGA, Eduardo de la, "Historia de los años difíciles: antecedentes, orígenes y primera etapa de desarrollo del cine sincrónico en México (1895-1938)", tesis doctoral, Madrid Universidad Autónoma de Madrid, 2003.
- WOOD, David M.J., "Memorias de una mexicana: la Revolución como monumento fílmico", *Secuencia*, México, núm. 75, 2009, pp. 147-170.

EL DOCUMENTAL DE LA POSREVOLUCIÓN. 1915-1942¹

AURELIO DE LOS REYES

Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM

Seminario de Cultura Mexicana

Academia Mexicana de la Historia

Cronología

Comienzo en 1915 porque dicho año es parteaguas en la producción cinematográfica de la misma manera que en la vida cultural de México, de acuerdo con los cambios ocasionados por la Revolución. Para Franco Carreño es el año de *Problemas filosóficos* y de *La existencia como economía, como desinterés y como caridad*, de Antonio Caso, “el del apogeo lírico de Enrique González Martínez y Ramón López Velarde, el antepasado inmediato de las novísimas corrientes poéticas. El año en que se inician las reformas sociales. [...] El año contra el intelectualismo histórico emprendida por Antonio Caso, el maestro de la juventud”.²

La revolución descubrió para la novela un inagotable filón, al remover el país entero y provocar un fecundo intercambio de ideas y un renacimiento artístico que principió con la poesía, la prosa y la música, y se extendió a las artes plásticas; pintura, escultura, arquitectura.³

Los cambios se inician el 6 de agosto de 1915 con la toma de la ciudad de México por el general Pablo González, lo cual significó el triunfo de la facción liderada por Venustiano Carranza y la derrota del gobierno de la Convención, constituido por la deteriorada alianza de Zapata y Villa.

Días después el diario *El Mexicano*, vocero de los vencedores que inició su vida con la entrada a la capital, convocó a un concurso de cuentos para pu-

¹ Véanse mis observaciones en la nota 44, al final.

² Franco Carreño, “Novela corta y noveladores en México”, *Biblos*, México, núm. 3, tomo II, 1925, pp. 7-11.

³ *Idem.*

blicarlos en su suplemento dominical;⁴ “para cultivo de la literatura nacional, estímulo de principiantes, honor de los avezados y celebración del próximo aniversario de Independencia”. Sorprendió la cantidad de interesados, más de doscientos treinta escritores noveles y consagrados enviaron sus ensayos.

El concurso y la respuesta obedece a la pobreza intelectual a que habían llegado los diarios mexicanos porque la mayor parte de las plumas prestigiosas se encontraban en el exilio (Amado Nervo, Luis G. Urbina, José Juan Tablada, otrora familiares en la prensa porfirista) o en el autoexilio (Carlos González Peña, Julio Torri). Pobreza intelectual reflejada en las notas cotidianas en la que sobresalen mala redacción y faltas ortográficas.⁵ Ese año de 1915 prácticamente había que comenzar de cero porque el país se encontraba en bancarrota económica, cultural y moral. Es el año del hambre cuando meses antes de la entrada del general Pablo González a la ciudad de México, bajo el gobierno de la Convención, murió un elevado número de personas de inanición bajo los rayos del sol, en fila de espera para recibir un poco de maíz.

Narra Julio Sesto en *La Ciudad de los Palacios* que en esos meses

la gente andaba loca buscando pan. No se encontraba un bollo ni para remedio [...] El miedo al hambre era terrible. Era un miedo nuevo, desconocido hasta entonces. ¿Quién hubiera jamás creído que el pan, precisamente por su vulgaridad, fuese una cosa que se llegara a acabar algún día? Sin embargo, era cierto: el pan se acababa, el pan escaseaba de una manera alarmante, y al acabarse el pan, tal parecía que iba acabarse la vida. Ricos y pobres se precipitaban a la calle en busca del mendrugo cotidiano. El problema ya no era ganarlo: el problema era poderlo comprar. La lucha por la vida, que siempre había sido en México una simulación, una broma, se intensificaba desesperadamente, asumiendo el carácter de una verdadera lucha, y los metropolitanos los cultos y sensibles metropolitanos, hechos a las comodidades de la vida *palaciega*, tenían que despojarse de su exquisita sensibilidad y reñir a puñetazos por alcanzar un bollo a las puertas de las panaderías cerradas.⁶

En ese primer semestre de 1915 son los asaltos de la Banda del Automóvil Gris, cobijados por la oscuridad de la noche y por el severo racionamiento de luz eléctrica que afectó el alumbrado público; es el semestre de la escasez de carbón, de harina, de leche, de los abastos de una mínima

⁴ “Nuestro concurso de cuentos nacionales”, *El Mexicano*, México, lunes 16 de agosto de 1915, p. 2.

⁵ Posiblemente las faltas de ortografía atribuidas por Jorge Ruffinelli a Mariano Azuela sean de los tipógrafos: “la lectura de las primeras ediciones [1915, 1916, 1920] hace evidente el hecho de que Azuela cometía faltas ortográficas”. Ruffinelli (ed. crítica y coord.) “Nota filológica”, a Mariano Azuela, *Los de abajo*, Madrid, Unesco, 1988, p. XXXVIII.

⁶ Julio Sesto, *La Ciudad de los Palacios*, México, El Libro Español, 1920, p. 11.

canasta básica. Ese año no se publicó un libro,⁷ a diferencia de 1917, que se publicaron cuatro.⁸

Al dar a conocer los resultados, el diario dijo estar satisfecho por los literatos que tomaron parte, unos veteranos; otros “los novatos que la Revolución reveló”.⁹ Es claro en la última frase el convencimiento de que la Revolución contribuyó a las letras, aunque estaba todavía muy lejano el tiempo de ver frutos maduros. “Y al cerrarse el concurso, y en dando lectura [*sic*] a los relatos, aparecieron plumas bien tajadas y obritas de novatos, que, como polluelos, por primera vez ensayaban sus alas. En unos, trémula realidad; en otros, fantásticos ensueños; en aquellos, vida firme, sagazmente observada”.¹⁰

La fecha es clave por estar a escasos días después de la entrada del general Pablo González, a la ciudad de México, y al triunfo de Venustiano Carranza, como queda dicho, quien propondría una política de reconstrucción nacional, de ahí el título de una película; política que tendría continuidad en los gobiernos sucesivos, de la misma manera que en los procesos culturales. Agosto de 1915, repito, marca el inicio de una nueva etapa de la historia cultural del país, que debía encontrar sus propios medios expresivos en el cine, la literatura, la música. Alfonso Rodríguez del Campo sentenció premonitoriamente:

Las revoluciones traen revelaciones: brillante pléyade se anunció y ello me complace, porque el cuento prepara el drama y tiempo vendrá de consagrarnos a ese género irresistible. Alguno de los miembros del jurado decía: antes todo era Nervo-Urbina-Tablada, Tablada-Urbina-Nervo, Urbina-Nervo-Tablada, y los demás... a oscuras.¹¹

El documental de la Revolución se dejó de exhibir, no de producir, para dar origen al cine de argumento, expresión de los nuevos tiempos. La Compañía Productora de Películas Cinematográficas habló de filmar *La leyenda azteca*, *La visión roja*, *La venganza* y *Una página de amor*.

⁷ *La tórtola del Ajusco*, el éxito editorial de 1915, se editó en Barcelona; *La fuga de la quimera* de Carlos González Peña, en Madrid, al igual que otros libros de mexicanos que circularon ese año. *1915* de Manuel Gómez Morín en 1925, y el *1915* de Julio Torri hasta 1940.

⁸ En 1917 el autor de la columna “Al margen de la semana. El momento literario” de *El Universal Ilustrado*, dice estar “lleno de entusiasmo” por tener en la mano cuatro libros impresos en México ese año: *Vetusteces* de Luis González Obregón, *Ensayos y poemas* de Julio Torri, *Los llamados mexicanismos de la Academia Española* de Ricardo del Castillo y *Semblanzas lugareñas* de Salvador Cordero. *El Universal Ilustrado*, México, octubre 14 de 1917, p. 2.

⁹ “Los vencedores en el concurso de cuentos de la ‘Ilustración dominical de *El Mexicano*’”, *El Mexicano*, México, jueves 16 de septiembre de 1915, p. 1.

¹⁰ “Atisbos del jurado. Ilustración dominical”, *El Mexicano*, México, domingo 19 de septiembre de 1915, p. 2.

¹¹ *Idem*. Véase el estudio de Enrique Krauze, *Caudillos culturales en la Revolución mexicana*, México, Siglo XXI, 1976.

En 1916 se ve con claridad la transición entre el pasado y aquel presente al iniciar la Dirección de Estudios Biológicos de la Secretaría de Fomento la filmación de películas; lo mismo que la Escuela de Aviación, películas que mostraban el “progreso” de la Revolución, idea contradicha en noviembre de 1916 con motivo del aniversario de la Revolución con la exhibición de *México en 1910 o sea la celebración del Primer Centenario de la Independencia*, de Enrique Echániz Brust, de ocho mil pies de longitud y tres horas de duración, que mostraba “todos los festejos con que se celebró en el mes de septiembre de 1910 en la capital de la República y que nos muestra el México grande y progresista de la época”,¹² curiosa manera de contradecir al gobierno.

Tal vez la despedida del documental de la Revolución de las pantallas de la ciudad de México fue *Historia completa de la revolución mexicana de 1910 a 1916*, montaje de Salvador Toscano y Enrique Echániz Brust, y *Documentación histórica nacional. 1915-1916*, de Enrique Rosas, con el fusilamiento de los integrantes de la célebre banda delictiva del Automóvil Gris, recreada por el propio Rosas en una película de episodios estrenada en 1920.

La presidencia del país no tardó en mostrar interés en estimular el documental de propaganda al ordenar en 1917 la filmación de *Reconstrucción nacional*, al estímulo del Congreso Constituyente de Querétaro y *Patria nueva o fiestas presidenciales de los cinco primeros días de mayo de 1917*, que exhibía la toma de posesión de Venustiano Carranza, títulos elocuentes de los “nuevos tiempos”, *Patria nueva y Reconstrucción nacional*. Estimularía asimismo el cine de argumento con *La luz*, de Ezequiel Carrasco y con la apertura de una clase de actuación en la Escuela de Bellas Artes, dirigida por Manuel de la Bandera. Ordenó numerosas películas a Jesús H. Abitia para promover una imagen positiva de México en el mundo, quien entre 1917 y 1919 filmó *Fiestas patrias en México* (1917), *Un domingo en la ciudad de México*, *Kermés y vuelos de aviones a beneficio de las víctimas de El Salvador*, panoramas de *Necaxa*, *Pachuca*, *Río Blanco*, *Puebla*, *Cuyutlán*, *Sonora* y *Río Mayo*; *Hospital y manicomio de México*, *Fiestas patrias de Guadalajara* (1919), entre otras, repito, muy de acuerdo con el deseo de la Secretaría de Gobernación de presentar “panoramas” del país, asuntos industriales, agrícolas, minerales, y todo lo que pudiera “dar idea exacta de las condiciones prósperas del país”.

La fase armada quedaría excluida al no exhibir películas de la pacificación del estado de Morelos por el general Pablo González de 1916 a 1919; este último año no se exhibió el funeral de Zapata, película conservada por el archivo de la Fundación Carmen Toscano. En adelante, y hasta 1932 los hechos políticos salieron de la pantalla de la ciudad de México.

¹² Aurelio de los Reyes, *Filmografía del cine mudo mexicano. Volumen I, 1896-1920*, México, UNAM-Filmoteca, 1986, p. 113.

He dicho con anterioridad al caracterizar el gobierno de los sonorenses —Adolfo de la Huerta de mayo a noviembre de 1920, Álvaro Obregón (1920-1924) y Plutarco Elías Calles (1924-1928), aunque su poder se prolonga hasta 1936 cuando el general Lázaro Cárdenas lo expulsó del país—, que esos presidentes, al igual que su predecesor Venustiano Carranza, se representaron desde el punto de vista cinematográfico

por ser [...] temerosos e inseguros [...] al no permitir la exhibición] del aspecto federal de las batallas ni siquiera como propaganda [...] durante la Revolución. Ni el general Obregón parecía sentirse seguro a pesar de su enorme popularidad, puesto que durante su gestión no se exhibió ninguna imagen relacionada con la rebelión de Agua Prieta [mediante la cual llegaron al poder] o con el delahuertismo a pesar de permitir que Jesús H. Abitia, su camarógrafo, retratase las batallas en *Rebelión delahuertista* o *La última revolución*; incluso se retiraron de exhibición las antologías filmicas sobre la vida de Francisco Villa hechas a raíz de [su asesinato] en agosto de 1923.¹³

Jesús H. Abitia, muerto el general Obregón, su protector, hubo de cuidarse de retratar la rebelión escobarista de 1929 para evitar el enojo de Plutarco Elías Calles, el Jefe Máximo de la Revolución:

Es falso que yo haya tomado películas en el campo rebelde, pues por ningún motivo habría podido subordinarme a hombres que conceptúo inferiores a mí y además, la mayor parte de los jefes rebeldes aspiraban a la presidencia de la República. De esto me dí cuenta, desde el día en que estalló la rebelión y habría sido una desgracia para México, si este movimiento llega a triunfar.¹⁴

La sensibilidad del gobierno hacia las películas de los hechos políticos se muestra con claridad con el encarcelamiento, las humillaciones y las amenazas a los camarógrafos de la Pathé norteamericana, que captaron la toma de Veracruz por los delahuertistas, al grado de escribir una dramática carta al general Obregón explicando su situación.

La actitud hacia la Guerra Cristera es elocuente, si bien hubo quienes retrataron acontecimientos: Manuel Sánchez Valtierra captó el enfrentamiento entre los cristeros y las fuerzas federales en marzo de 1928, en San Francisco del Rincón, película exhibida sólo en la ciudad de León; Manuel Ramos captó diversos aspectos para su propio archivo; y otros camarógrafos retrataron el regreso de los católicos presos en las Islas Marías en agosto de 1927, o aspectos del proceso de León Toral y la Madre Conchita por el asesinato del general Obregón, y seguramente otros hechos, pero esas imágenes nunca se asomaron a las pantallas de la ciudad de México,

¹³ De los Reyes, *Filmografía del cine mudo mexicano. Volumen II, 1920-1924*, México, UNAM-Dirección General de Actividades Cinematográficas, 1994, p. 21.

¹⁴ Carta de Jesús H. Abitia al general Plutarco Elías Calles, 20 de junio de 1929. *Archivo Calles-Torreblanca*, fondo Plutarco Elías Calles, gaveta 1, exp. 7, inventario 7, f. 12.

como no se asomaron la o las películas de los funerales de León Toral, tomada por los hermanos Alva, conservada por la Filmoteca de la UNAM. Presumo que debió de haber imágenes del sepelio de los hermanos Pro.

El documental de la Revolución se asomó a las pantallas en 1928 en dos películas de compilación, *Historia de la Revolución mexicana* y *Momentos de la Revolución mexicana* cuando comenzaba a asimilarse la experiencia armada a raíz de la publicación de la novela *Los de abajo*, de Mariano Azuela en 1925, porque en cine de argumento el gobierno permitió su filmación hasta 1932 en *Revolución* o *La sombra de Pancho Villa* cuando se inicia la etapa reflexiva sobre el significado de la Revolución.

Regreso a la cronología. Es común establecer el año de 1931 como el término del cine mudo con la filmación de la película *Santa*, de Antonio Moreno, arranque de la industria cinematográfica de México. Dicha filmación no impidió que los camarógrafos continuasen filmando acontecimientos con sus cámaras mudas, lo prueban las películas fechadas en 1934 para Tomás Garrido Canabal. En 1935 el ingeniero Salvador Toscano fechó la última versión de su antología de la Revolución terminada con la ascensión al poder del general Lázaro Cárdenas y en 1942 los hermanos Alva tomaron la declaración de la guerra de México a Alemania. Falta, pues, todavía mucho qué investigar sobre el cine mudo.

Debo subrayar la continuidad ideológica del documental y del filme de argumento del porfirismo a la posrevolución, perceptible en el objetivo de mostrar “el progreso”. Continuidad impresa en la petrificada técnica de la “vista”, porque aunque los temas cambiaron no se modificó el lenguaje al continuar siendo una unión de “vistas” estilo Lumière hasta los últimos años, como lo muestran las películas para el gobernador de Tabasco, Tomás Garrido Canabal de 1934 y de los hermanos Alva sobre la declaración de la guerra a Alemania en 1942. En las películas de argumento, los camarógrafos nacionales tuvieron problemas para manejar el lenguaje del filme, porque la “vista” no acostumbraba fragmentar el cuerpo y hubo necesidad de importar fotógrafos de los Estados Unidos como William James Backeway para *La gran noticia* (Carlos Noriega Hope, 1921) y Alex Phillips para *Santa* (Antonio Moreno, 1932).

Cuantificación

Es usual creer que la producción cinematográfica muda en México desapareció en 1930, cuando se filman solamente dos películas de argumento, según mis registros. Nada más lejano a la realidad porque frente a ese número tan bajo, registro setenta y cuatro documentales (cuadro 1).

CUADRO 1

| <i>Años</i> | <i>Argumentos</i> | <i>Documentales</i> |
|-------------|-------------------|---------------------|
| 1915 | 7 | 13 |
| 1916 | 2 | 8 |
| 1917 | 16 | 11 |
| 1918 | 8 | 48 ¹⁵ |
| 1919 | 12 | 9 |
| 1920 | 31 | 51 |
| 1921 | 17 | 245 |
| 1922 | 20 | 109 |
| 1923 | 10 | 119 |
| 1924 | 4 | 53 |
| 1925 | 11 | 73 |
| 1926 | 6 | 40 |
| 1927 | 16 | 40 |
| 1928 | 6 | 50 |
| 1929 | 7 | 30 |
| 1930 | 2 | 74 |
| 1931 | 5 | 28 |
| TOTALES | 180 | 1003 |

Solamente los años de 1917 y 1919 las películas de argumento superan a los documentales. En 1920, el año de mayor producción de películas de argumento de ese lapso, treinta y una películas, detectadas hasta hoy, contra ochenta y siete documentales. En 1921 doscientos cuarenta y cinco documentales contra diez y siete de argumento. En 1922 veinte contra ciento nueve y en 1923 ciento diez y nueve documentales contra diez películas de argumento.

Cuantificación relativa porque no incluye toda la producción de la Secretaría de Educación, porque Luis Márquez, jefe de los talleres cinematográficos, solía reportar la producción no por título sino por cantidad de película impresa en negativo, no incluida en los números anteriores, por lo que la cantidad debe aumentar notablemente. En 1924 reportó 19 646 pies de película tomada durante un mes sin especificar los eventos, costumbre que mantendría a lo largo del gobierno del general Calles. Me falta todavía procesar la información adicional de 1928 a 1932. El número de las películas de argumento no corresponde a las estrictamente filmadas, porque incluye argumentos registrados no filmados u otras cuyos títulos proporciona la prensa como proyectos y no se sabe con certeza su

¹⁵ Noticiario, Revista México, entre 1918 y 1920.

filmación. De tal manera que en la medida en que se detecte, el total de los documentales debe aumentar considerablemente, mientras que la producción argumental se incrementará en menor proporción.

Números reveladores no sólo de una realidad mexicana, sino latinoamericana. Parafraseando a Paranaguá, al citar a Jean-Claude Bernardet en relación con el caso de Brasil: En México, “como en toda América Latina, el documental fue la regla dominante de la escasa producción, mientras la ficción era la excepción y permanecía como un ideal fuera del alcance de los esforzados precursores”.¹⁶

Concepto

He empleado el concepto de documental de Grierson y si éste viviera seguramente me mataría, como también me volvería a matar porque para la taxonomía parto de sus comentarios negativos sobre las películas nutridas con *natural material*,¹⁷ como él llama a las escenas tomadas de la realidad, para justificar su teoría. Su idea del cine deriva de la teoría soviética de que el cine debía ser crítico para modificar las estructuras sociales, surgida por la visita de Eisenstein a Londres para exhibir su *Acorazado Potemkin* en la Film Society. Es, se puede decir, una adaptación laborista o social demócrata de los principios del cine soviético, incluso su primer documental, *Drifters* (1929), contiene tomas similares a las de la película de Eisenstein.

Hace años, contra la definición de Grierson, afirmé que coincidía con Erik Barnouw sobre que “documental es cualquier escena tomada de la realidad”.¹⁸ Continué con dicho significado por la aceptación casi universal de la palabra. Coincidió con no pocos teóricos y practicantes del género: baste citar a Jean Breschand para no polemizar sobre una definición que ha tenido no sólo la de Grierson, sino miles: “El documental es tan viejo como el cine, pues ya de los hermanos Lumière podía decirse que hacían documental sin saberlo”.¹⁹ Grierson fue el comienzo, no del documental, sino de la conceptualización porque, “ficción y no ficción son categorías surgidas a partir de una evolución y sobre todo de codificaciones ulteriores”.²⁰

Me hubiera satisfecho utilizar un concepto creado en México, pues en cada país el cine creó su propia terminología, sin embargo me enfrenté a la ausencia de conceptos que matizaran las diversas modalidades del documental, porque los camarógrafos y, por extensión la prensa, en vez de

¹⁶ Paulo Antonio Paranaguá, *Cine documental en América Latina*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 20.

¹⁷ John Grierson, “First Principles of Documentary. 1932-1934”, en Richard Meran Barsam, *Nonfiction Film. Theory and Criticism*, Nueva York, E.P. Dutton and Co., Inc., 1976, p. 19.

¹⁸ De los Reyes, *Cine y sociedad en México, 1896-1930. Vol. I, 1896-1920. Vivir de sueños*, p. 10.

¹⁹ Jean Breschand, *El documental. La otra cara del cine*, Barcelona, Paidós, 2004.

²⁰ Paranaguá, *op. cit.*, p. 18.

documental usaron por lo común los conceptos de “actualidades” primero y “revista” después; esto último particularmente en los años veinte; por excepción añadieron el calificativo de “cultural”; y, también, por excepción usaron los conceptos de “crónica viva”, “memoria gráfica”, “crónica animada”. Con una mirada actual me parece que en aquellos años había una confusión conceptual al no percibir y calificar matices de los “reality films”.

El principal agente de dicha confusión conceptual parece ser la falta de continuidad en la práctica. Si bien hubo continuidad en la producción de documental y la exhibición de noticiarios era común en México, no se llegó a establecer una taxonomía tan precisa como en otros países por la discontinuidad provocada por los vaivenes de la economía que obligaba al gobierno, principal productor de documentales por medio de varias de sus secretarías, a recortar presupuestos con la consiguiente supresión de proyectos y prácticas, de ahí que aún en las secretarías con mayor continuidad en la producción hubiese ausencia de una conceptualización más específica.

Extraña dicha confusión, porque además del noticiario de *El Universal* y de la exhibición de noticiarios norteamericanos y europeos, en Monterrey, Nuevo León, Monclova, Coahuila y en Chiapas se crearon noticiarios en el sentido más ortodoxo del término.²¹

Cuando en México se exhibieron las películas de la expedición al Polo Norte del capitán Kleinschmidt en julio de 1925, *Nanook el esquimal*, de Flaherty en diciembre de 1925 —película considerada por Grierson iniciadora del documental—²² y *Expedición de Amundsen al Polo Norte* en mayo de 1926, ni Marco Aurelio Galindo, ni Luz Alba, ni Carlos Noriega Hope ni Jaime Torres Bodet, los críticos más destacados de la segunda mitad de los años veinte del siglo pasado, dieron muestra en sus críticas de conocer los conceptos de “kültur film”, “travelogue” o “documentaire”. Sólo Rafael Bermúdez Zatarain, que seguía con mayor atención la evolución de la terminología gramatical del cine, emplea por excepción el término “documentaria” al referirse a una película norteamericana que vio hacia 1909, breve como las de aquellos años, que reproducía de manera “asombrosa” la fabricación de libros. “Fue tan persistente la impresión de aquellas épocas pretéritas

²¹ El número uno de *Revista Chiapaneca* contenía:

1. Tuxtla y su eterno guardián
2. Aspecto de la feria de Guadalupe
3. Flores de Tuxtla, representado por bellas señoritas de esta capital
4. El señor gobernador inaugurando la Cámara de Comercio
5. Obsequio de juguetes por la importante casa comercial Vicente Farrera, Sucs.
6. Inauguración de la Escuela Industrial de Chiapas
7. Carreras de relevo por estudiantes
8. *Foot-ball* entre las oncenas “36° Regimiento” y “Chiapas”

“Interesantes vistas del estado de Chiapas”, *El Universal*, México, sábado 13 de marzo de 1926, segunda sección, p. 3.

²² Vale la pena recordar que Flaherty la concibió como un “travelogue” o película de viaje.

que hoy, al paso veloz de los diez y ocho años, aún conservo fieles las impresiones que en mi produjo la película”.²³

Los textos de dichos críticos, crecidos con el cine, reflejan el proceso de las codificaciones posteriores surgidas a partir de las películas Lumière, “el barro de los orígenes”,²⁴ según Paranaguá.

La publicidad del filme de Kleinschmidt en los periódicos lo calificó de “maravilla cinematográfica” al mostrar “los peligros del polo norte” al “espectador cómodamente sentado en su butaca”, sin mencionar a qué género pertenecía.²⁵ De la película de Flaherty expresó tener mejor fotografía que aquélla: “pinta la vida de los esquimales tal como es [frase de Flaherty], y presenta las tremendas luchas con los elementos, con los animales polares”.²⁶

Por su parte Jesús Hermenegildo Abitia, el único realizador del que localizamos testimonio escrito y uno de los camarógrafos con una trayectoria continua desde 1913, no matizaba entre películas de argumento, documental de la Revolución o reportaje de un tema específico, pues filmó películas de argumento y documentales en los campos de batalla, de la naranja y la agricultura y de diversas poblaciones del país, e hizo antologías de la Revolución y de la vida del general Obregón. Al referirse a su oficio utiliza el término “películas” para todo, y quizá tenga razón: “nuevamente el general Calles me llamó a que siguiera sacando película de su jira”, “en esos días, a principios de 1925, recibí una carta del ex presidente, señor general Álvaro Obregón, en que me invitaba a que hiciéramos una película cinematográfica de los trabajos agrícolas que estaba llevando a cabo en Cajeme, Son.”, “tengo poco más de \$10 000.00 en caja que he logrado reunir para terminar la película de la Revolución”.²⁷

Dolores Elhers y Eugenio Lezama Lima, camarógrafos del cine mudo a quienes tuve oportunidad de entrevistar, todavía a fines de los años setenta usaban el término de “revista” para cualquier documental.

Sin embargo, es necesario matizar, para lo que me basaré en la taxonomía de Grierson por estar cerca de las diversas modalidades de las películas nutridas con *natural material*, como él designó a los *newsreels*, a los *topicals*, a los *current events*, a los *documentaires*, etcétera; términos creados en la medida en que la longitud de las películas complejizó su estructura, difundidos por los catálogos de los vendedores. El de Grierson es un intento de sistematizar la variedad. Su clasificación obedecía a la calidad y a la intención de la observación que tenían los realizadores:

²³ Rafael Bermúdez Zatarain, “Memorias cinematográficas”, *Rotográfico*, noviembre 2 de 1927, s/p.

²⁴ Paranaguá, *op. cit.*, p. 18

²⁵ “Anuncio”, *El Universal*, México, viernes 31 de julio de 192, p. 6.

²⁶ “Anuncio”, *El Universal*, México, domingo 20 de diciembre de 1925, p. 6.

²⁷ Carta de Jesús H. Abitia a Pascual Ortiz Rubio, 17 de enero de 1931. *Archivo Calles-Torreblanca, Fondo Pulutarco Elías Calles*, sección 0306, legajo 11, fs. 689-695.

1. Noticiarios propiamente dichos (*newsreels, topical, current events*)
2. Magazines
3. Con una intención discursiva específica [propaganda]
4. Educativas, incluidas las dramatizadas con un interés
5. Científicas²⁸

Taxonomía aplicable al documental mexicano de la posrevolución, de acuerdo con títulos y descripción en gacetillas, publicidad, noticias, artículos, boletines de prensa; lo que Grierson llama noticiarios serían películas informativas y los magazines reportajes por abordar un solo hecho.

A la taxonomía basada en Grierson agrego el filme familiar y el pornográfico; los “kültur filmes” alemanes que mostraban el “primitivismo” y el “exotismo” de culturas lejanas; y los “travelogue” o “documentaire” franceses, de donde Grierson deriva el término “documental” llamados también “scenics”, y en México “panoramas”, exhibidos intensamente en México durante los primeros años de cine, como lo recordaban Jaime Torres Bodet y Luis de Larroeder. Y las películas de compilación o de memoria histórica.

A continuación hago un intento de tipología apoyada en una selección de títulos.²⁹

En los años veinte, el Estado produjo la mayor cantidad de documentales y los más interesantes, sobre todo durante el régimen del general Obregón cuando el Departamento de Biología de la Secretaría de Agricultura y Fomento ensayó con éxito, creemos, la película científica y didáctica.

Noticiarios propiamente dichos (newsreels, topicals, current events)

En la posrevolución hubo varios noticieros, los más importantes *La Revista Semanal México*, editada de marzo de 1919 a abril de 1920, muy posiblemente con apoyo del Gobierno, pues su último número coincide con la caída de Venustiano Carranza por la rebelión de la tríada sonoreense en Agua Prieta; llegó al número 40. *La Revista Cinematográfica de El Universal*, cuyo primer número corresponde al 12 de diciembre de 1924, al inicio del gobierno del general Calles, llegó al número 25 del 12 de noviembre de 1925;

²⁸ John Grierson, “First Principles of Documentary”, en Richard Meram Barsam, *Non Fiction Film. Theory and Criticism*, p. 19.

²⁹ Véase la filmografía de 1896 a 1932 publicada por la Dirección General de Actividades Cinematográficas de la UNAM en varios años por el autor de este artículo en tres volúmenes. Próximamente publicaré una versión corregida y aumentada con numerosos títulos localizados con posterioridad al año 2000, fecha de la edición del tercer volumen. Véase asimismo los volúmenes I, II y III de mi historia del cine mudo en México, y los volúmenes de *Cine y sociedad en México, 1896-1930. Vol. 1, 1896-1920. Vivir de sueños; Vol. 2, 1920-1924. Bajo el cielo de México; Vol. 3. Sucedió en Jalisco o los cristeros. De cine, cultura y aspectos del México de 1924 a 1928.*

la *Revista Olimpia*, de enero a junio de 1922 editó 42 números; *Novedades Cinematográficas de El Demócrata* alcanzó tan solo 12 números de enero a junio de 1923 y el noticiario *Excelsior* iniciado en julio de 1930, sonoro, dirigido por Gabriel Soria, quien estudiara la técnica cinematográfica en Hollywood, llegó tan sólo al número 4, a pesar de que el diario importó equipo sonoro especialmente para dicho noticiero. Hubo otros, *Revista de Sport* (1920), y el *Noticiero de El Globo*, (1925) ambos con un solo número; en Monterrey, Nuevo León, en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, en Monclova, Coahuila y en otras ciudades del interior editaron noticiarios que igualmente no pasaron del número uno o el dos. La Secretaría de Educación tuvo su propio órgano informativo que llegó al número cuatro. Hubo un sinfín de películas cortas informativas (*current events, topical films*), incluidas las de las corridas de toros, que no vale la pena citar, con excepción de *Despedida de Gaona* de 1925, curiosa mezcla de ficción y documental.

Películas de compilación o de memoria histórica

En la posrevolución continuó la tradición iniciada por Salvador Toscano en 1912 con su *Historia completa de la Revolución*,³⁰ expresión del positivismo porque pretendía convencer al espectador de la “verdad histórica” “objetiva” a partir de “vistas” reales de la Revolución. Compilación seguida por sucesivas versiones de 1915, 1916, hasta 1936.³¹ Dicha versión aumentaba de longitud en la medida en que el ingeniero incorporaba acontecimientos sucesivos; invariablemente terminaba con la del retrato del presidente en turno; la última versión alcanzó una extensión de treinta y cinco rollos y terminaba con la gestión del general Lázaro Cárdenas, embrión de la versión sonorizada por su hija Carmen Toscano en 1947;³² al final mostraba los “logros” y el “progreso” del país gracias a la Revolución con la gestión del licenciado Miguel Alemán Valdés. Otros títulos serán: *Marcha del ejército constitucionalista por diversas poblaciones de la República y sus entradas a*

³⁰ Ángel Miquel, “Cine silente de la Revolución”, en Pablo Ortiz Monasterio *et al.*, *Cine y Revolución. La Revolución mexicana vista a través del cine*, México, Cineteca Nacional, 2010.

³¹ Veáanse de Ángel Miquel, *Salvador Toscano*, México, Universidad de Guadalajara/Gobierno del Estado de Puebla/Universidad Veracruzana/UNAM, 1997; *Salvador Toscano y su colección de carteles*, México, Fundación Carmen Toscano, 2003, CD-ROM, y “Las historias completas de la Revolución de Salvador Toscano”, en Pablo Ortiz Monasterio *et al.*, *Fragmentos: narración cinematográfica compilada y arreglada por Salvador Toscano, 1900-1930*, México, Conaculta/Imcine/Universidad de Guadalajara, 2010.

³² David M.J. Wood, “Cine documental y Revolución mexicana. La invención de un género”, en Pablo Ortiz Monasterio *et al.*, *Fragmentos: narración cinematográfica compilada y arreglada por Salvador Toscano, 1900-1930*. Fernando Fabio Sánchez, “Introducción” y “Vistas de modernidad y guerra: el documental mexicano antes y después de la Revolución (1896-1917)”, en *La luz y la guerra. El cine de la Revolución mexicana*, México, Conaculta y las Artes, 2010.

Guadalajara y México y el viaje del señor Carranza hasta su llegada a esta ciudad (de Veracruz) de 1914, muy probablemente de Jesús H. Abitia; puede ser la que se exhibió en el teatro Morelos de Aguascalientes ese mismo año de 1914 durante las sesiones de la Convención Revolucionaria en el teatro Morelos, reseñada por Martín Luis Guzmán en *El Águila y la serpiente; Documentación histórica nacional (1915-1916)* de Enrique Rosas; *Francisco Villa (1923)* de Salvador Toscano y Antonio Ocañas: “su vida como guerrillero y su trágica muerte. En esta película aparecen don Francisco y don Raúl Madero, don Venustiano Carranza, Pascual Orozco, Emiliano Zapata y el general Ángeles y otros prominentes revolucionarios”; otra versión del mismo nombre fue la de Enrique Rosas sucesores, ambas películas fueron retiradas de exhibición por la censura, por abordar la muerte de un guerrillero eminentemente popular. *Historia de la Revolución mexicana*, registrada en 1928 por Germán Martínez Balboa en la Dirección General de Derechos de Autor; *Momentos de la Revolución mexicana (1928)* exhibida en varios cines.

Magazines o reportajes

En este rubro tenemos *Un paseo en tranvía en la ciudad de México*, de las hermanas Elhers (1920). Las varias películas sobre la celebración de la consumación de la independencia de 1921, *México industrial (1922)*, tal vez el más significativo de los conservados por la Filmoteca de la UNAM; *Fábrica de loza de Talavera (1922)*, *Fabricación de sarapes de Saltillo*, producidas por la Dirección de Antropología de la Secretaría de Agricultura y Fomento; *El campo del dolor (1928)*, *El niño Fidencio (1928)*, *Carretera México-Acapulco (1928)*.

Panoramas

Las vistas circulares (panorámicas) de las plazas pueblerinas de los camarógrafos iniciales crecieron en longitud para mostrar diversos aspectos de una población, claramente perceptible en la “vista” de Ciudad Guzmán, incluida en *Memorias de un mexicano; Baja California (1920)*: “películas descriptivas de la Baja California con revista de las tropas de Cantú”. Estos panoramas originaron los documentales con una intención discursiva.

Documentales con una intención discursiva específica [propaganda]

Su propósito era difundir las bellezas de México: *Aspectos típicos de México (1919)*, *Paseo de la Reforma (1919)*, *Castillo de Chapultepec (1919)*, las ya citadas de Jesús H. Abitia, *Necaxa, Pachuca, Río Blanco, Puebla, Cuyutlán, Sonora y*

Río Mayo de ese mismo año. Desde luego el deslinde entre los panoramas y estas películas es difícil, perceptible en su exhibición, mientras que los panoramas se exhibían sin resaltarlos en los programas, me refiero a las películas tomadas por Churrich en Puebla en 1898, por los hermanos Becerril, Carlos Mongrand, Enrique Rosas, hermanos Alva, Salvador Toscano; películas de atracción para llevar público a los cines. Las películas de la “nueva era” obedecían a la intención nacionalista de difundir una imagen positiva de México, por lo que las impregnaba dicha retórica. Cada uno de los números de la *Revista Semanal México* contenía panoramas de las bellezas de México. Este tipo de películas derivó en la intención de difundir las riquezas para atraer inversiones, como *Las riquezas de Quintana Roo* (1917) de Antonio Ocañas y Salvador Toscano, *Riquezas naturales de Sinaloa* (1922) patrocinadas por la Secretaría de Agricultura y Fomento; *La industria del petróleo*, de las hermanas Elhers (1920); *En la tierra del oro negro* (1921) de José S. Ortiz (“Interesantísima para los negociantes en petróleo”); *Los bosques de Yucatán y Chiapas* (1923). Hacia fines de los años veinte estas películas tomarían el camino para atraer al turismo, *México turístico* (1930); algunas derivarían del documental científico de las excavaciones arqueológicas en Teotihuacan, Uxmal, y Chichen-Itzá. Integrarían la tetralogía nacionalismo-cine-arqueología-turismo.

Este rubro incluye las numerosas películas ordenadas por los políticos, incluidos los presidentes Venustiano Carranza, Álvaro Obregón, Plutarco Elías Calles, Emilio Portes Gil, y gobernadores de los estados, Tomás Garrido Canabal, Álvaro Torre Díaz, por citar a dos, así como las ordenadas por casas comerciales.

Educativas, incluidas las dramatizadas con un interés

Este rubro incluye la numerosísima producción de las secretarías de Educación, de Guerra, del Departamento de Salubridad, de Agricultura y Fomento. Incluyo *El puño de hierro* por sus secuencias documentales insertas en la narración por tener su origen en las películas que la Fundación Rockefeller envió al Departamento de Salubridad para combatir la sífilis: *Destrucción de la humanidad* mostraba, por ejemplo, las consecuencias de la enfermedad de la “avería” en el organismo humano, de la misma manera que *El puño de hierro* revelaba los estragos de las drogas en los internos en el hospital público de Orizaba.

Cultivo del maíz (1923), de Zeferino Domínguez al parecer capitalizó la experiencia del departamento cinematográfico de la Secretaría de Agricultura y Fomento, según las elogiosas expresiones de los diarios; se exhibió a los delegados norteamericanos Warren y Payne, protagonistas de las pláticas de Bucareli que valió al gobierno mexicano el reconocimiento de

los Estados Unidos en 1923. Se informó que varios gobernadores tenían el deseo de comprar copias para exhibirla en sus respectivos estados.

Jesús H. Abitia

Merece un lugar especial por su película *Las tres eras de la agricultura: los bueyes, las mulas y la gasolina* con una intención didáctica. Transitó por las diversas expresiones cinematográficas del cine mudo mexicano: películas de argumento, *El mata mujeres* y *Los amores de Novelty*, hechas en una época tan temprana como 1912, luego de la intensa experiencia en la Revolución mexicana a partir de 1913, “unas veces al lado de don Venustiano, otra al lado del general Hill o del general Diéguez, pero principalmente junto al general Obregón”;³³ hasta la rebelión delahuertista en 1923 y 1924, incluyendo la campaña política del general Calles para llegar a la presidencia y previa factura de las numerosas películas de propaganda nacionalista ordenadas por la Secretaría de Gobernación, con diverso metraje, nunca inferior a un rollo ni mayor de diez. De cualquier manera, tenía una amplísima experiencia perceptible en la edición de *Epopeyas de la Revolución*, en la que se ven tomas modernas para su momento, tomas de picadas a *close-ups* de las ruedas de una locomotora, que lo conecta con la fotografía de vanguardia, aunque estoy convencido que llegó a dicha solución formal, por su rica experiencia.

Abitia nació en Boutuchic, Chihuahua, el 1 de abril de 1881; al año de edad la familia se trasladó a Álamos, Sonora, donde Álvaro Obregón fue su compañero de escuela. Desde entonces habría una estrecha relación entre ambos que se llevaría a la experiencia cinematográfica, al retratar gran parte de la campaña militar una vez que Obregón participó, a partir de 1913, en la Revolución. “Triunfó la Revolución, y en 1914 entré con las fuerzas constitucionalistas en la ciudad de México. Aquí aproveché mi estancia para tomar documentales³⁴ de tipo educativo e histórico que de mucho me sirvieron”.³⁵ Se refiere a las películas citadas líneas arriba, además de *Los encapuchados de Mazatlán*, película de ficción filmada en 1920.

Obregón le encargó tomar “una película de lo que está haciendo allá”, en su rancho de Náinari, quizá su producción más ambiciosa desde el punto de vista narrativo, la ya mencionada *Las tres eras de la agricultura: los bueyes, las mulas y la gasolina*, documental que tardó cuatro años en elaborar. Explicaba “gráficamente el nacimiento, desarrollo y progreso de las labores de campo en el rancho”.

³³ José María Sánchez García, “Historia del cine mexicano. Capítulo XIV”, *Cinema Reporter*, México, agosto 15 de 1953, p. 37.

³⁴ Esta palabra la utiliza en 1953, cuando ya se había popularizado dicho concepto.

³⁵ Sánchez García, *op. cit.*, p. 37.

La película capitalizó el ejercicio constante de su oficio durante diez años, obra de madurez que jamás conoceremos.

Documentales científicos

De los pocos documentales científicos resultan interesantes los producidos por la Dirección de Estudios Biológicos de la Secretaría de Agricultura y Fomento, *Lucha entre un tilcuate y una culebra de cascabel*, *El ajolote mexicano*, *La caza de la pantera*; del eclipse solar en Yerbanís (1923) para la que Ezequiel Carrasco construyó una cámara especial, por desgracia no sobrevive ni la película ni la cámara. Sobresalen las películas etnográficas de Manuel Gamio de su proyecto sobre la población del Valle de Teotihuacan y *Fiestas de Chalma* (1922) de Miguel Otón de Mendizábal.

Kultur filmes

El concepto alemán de *kultur filme* implica un fin educativo con carácter científico reportajes de una expedición antropológica o de exploración a países “exóticos” como Egipto, Arabia, México, para ser exhibido en cines comerciales o en escuelas y universidades.³⁶ Solía mezclar escenas documentales con dramatizadas, lo que actualmente llamamos docu-drama.

Un “kultur filme”, sería la película de Norman Nicolai Rankow, presidente de la Cinema International Corporation, *El espíritu de México* en cinco episodios: “Descubrimiento del Valle de México”, “Incidentes registrados entre el tirano Maxtla y el príncipe Netzahualcóyotl”, “La llegada de Cortés, conquista y toda la época colonial”, “El grito de Hidalgo en Dolores y las guerras de Independencia, con algunos otros episodios” y “Época actual, desde la Revolución de 1910 hasta nuestros días”.³⁷

Víctor Herrera fue el fotógrafo en locaciones, mas no se presentó en México ni se supo dónde ni cuándo ni en qué país se exhibió, ni si resultó interesante o un fracaso. Tenía no poco de lo que actualmente llamamos “documental dramatizado”. “Kultur film” en el más puro sentido de la palabra sería *Tras las huellas de los aztecas* patrocinada por la UFA, dirigida por Adolf Trotz, actuada por Ellen Douglas y fotografiada por Eugen Hrich Platte. Otra sería *¡Que viva México!*, la película inconclusa de Sergei M. Eisenstein, aunque él mismo calificaba a su película de *travelogue*, influido por Flaherty, su inspirador, pues como tal éste conceptualizó su

³⁶ María Teresa Sandoval, *Una mirada al mundo. Historia del documental alemán (1896-1945)*, Madrid, T & B Editores, 2005.

³⁷ “Una película sobre México va a editar N. W. Rankow”, *Excelsior*, sábado 27 de junio de 1925, p. 4.

Nanook, como ya dije, considerada iniciadora del documental por Grierson. *México*, de Erika Peterkirsten se incluye en este subgénero.

Travelogues o películas de viaje

Mostraban aspectos de países o ciudades, surgidas de las “vistas panorámicas”; adquirieron su especificidad en la medida en que prologaron su longitud. *México ante los ojos del mundo* del periodista chileno Miguel Chejade B., que pretendía mostrar “todo lo valioso y bello que encierra nuestro país en arqueología, historia, monumentos, arquitectura, industria, bosques inexplorados, etcétera”, para exhibirla en los Estados Unidos, Centro y Sudamérica y algunos países de Europa, “a efecto de contrarrestar la campaña que algunas empresas productoras están llevando a cabo para presentarnos en el extranjero como un pueblo inculto”.³⁸ También podemos incluir *México*, de Erika Peterkirsten y la película de título homónimo de Jesús H. Abitia, exhibidas en Alemania.

¿Documentales o dramatizaciones pornográficas?

Durante los últimos años ha recibido atención de los estudiosos, Ángel Miquel,³⁹ Juan Solís,⁴⁰ entre otros. Este rubro debe tener su antecedente en la fotografía pornográfica del siglo XIX. En México y en Londres se conservan filmes de los años veinte aunque no es remoto que se inicien con anterioridad como en países europeos.

Familiar

El rubro menos estudiado y detectado, porque solamente cuento con las referencias del archivo del general Plutarco Elías Calles, sin embargo es un género que en México se practicó desde la primera década del siglo XX,

³⁸ “Una película mexicana de propaganda”, *El Globo*, martes 25 de febrero de 1925, segunda sección, p. 3.

³⁹ Ángel Miquel, “Imágenes femeninas en fotografías y películas”, en *Placeres en imagen. Fotografía y cine eróticos, 1900-1960*, México, Ediciones Sin Nombre/Universidad Autónoma del Estado de Morelos-Facultad de las Artes, 2009, pp. 69-84.

⁴⁰ Juan Solís Ortega, “Los gemidos del silencio, estrategias de lo obscuro en la película silente pornográfica mexicana. Viaje de bodas”, tesis de maestría en historia del arte, México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 2009.

de acuerdo con los anuncios periodísticos que proponían cámaras y proyectores para las haciendas; en México un empleado de la embajada de Inglaterra captó las fiestas del Centenario de la Independencia con su cámara Pathé Baby de nueve y medio milímetros. Es de suponer que debe abundar en las colecciones domésticas por la intensificación de los anuncios de ventas de cámaras para tomar películas familiares que guarden la memoria de actos estrechamente relacionados con los sentimientos del núcleo familiar; sentimientos de alegría (bodas, reuniones familiares, onomásticos, cumpleaños, días de campo, paseos turísticos) o trágicos (sepelios, enfermedades, etcétera.), durante la década de los veinte. José Buil incluye fragmentos de filmes en su película *La línea paterna* (1992).

La película familiar se caracteriza por su fuerte carga emotiva, cuya lectura por lo general solamente la pueden descifrar y disfrutar los integrantes del núcleo familiar retratado, sus allegados que participaron en ella, por conservar momentos especiales o significativos desde el punto de vista emocional de sus vidas. Emilio Portes Gil es el único presidente del que conozco una fotografía con una cámara cinematográfica en las manos, aunque corresponda a años posteriores, es un indicador de que los archivos familiares de los expresidentes deben contar con buen número de películas.

Final

Contra lo dicho al historiar el cine argumental, la producción documental se multiplicó en el periodo de 1915 a 1942. Los camarógrafos continuaron guardando la memoria fílmica por encargo del gobierno, de la embajada norteamericana, para los noticiarios norteamericanos para cualquier otro interesado, o por nemotecnia, tradición conectada con el testimonio fílmico de la Revolución y del porfirismo, consecuencia de la cultura positivista, pues algunos camarógrafos eran los mismos, aunque también por razones económicas y prácticas porque para cualquier productor, oficina de gobierno o particular, resultaba más barato filmar actualidades, eventos, aspectos del país, que películas con argumento. El gobierno y compañías fílmicas norteamericanas prefirieron comprar material informativo en México, según testimonio de Dolores Elhers, Eugenio Lezama y otros, que enviar a sus propios camarógrafos por el temor a la rigurosa censura del gobierno, eso explica la abundancia de camarógrafos en un país caracterizado por el fracaso de los noticiarios cinematográficos.

En 1925 todavía hubo películas con las características de los inicios del cine. *El Demócrata* invitó al público a un festival para imprimir “una cinta de toda la entrada y salida de la concurrencia” para ser exhibida al

día siguiente,⁴¹ de la misma manera que cuando el cine llegó a México se imprimieron salidas de fábricas, de misa. “Véase y vea a los suyos”, decía el anuncio, repitiendo el truco publicitario de los inicios del cine. Lo mismo hizo Amex Film en el estreno de *Tras las bambalinas del bataclán*: “los concurrentes [...] serán filmados a la entrada y salida del cine para ser exhibidos mañana en la pantalla”.⁴² Eran películas de atracción utilizadas en tiempos de don Porfirio para llevar público a los cines.

Continuaron la costumbre documental desde el gobierno del señor Carranza, continuando la tradición de Lumière de la producción filmica mexicana desde que el cine llegó a México en 1896 con la película del general Porfirio Díaz en el bosque de Chapultepec, tomada por Gabriel Veyre el viernes 14 de agosto de 1896, sin haber una ruptura en el aspecto formal, solo en la temática a partir de 1915 con el triunfo de Venustiano Carranza en la guerra entre las facciones revolucionarias.⁴³ La petrificación del “lenguaje de las vistas” llegó sin duda hasta 1942.⁴⁴

⁴¹ “Anuncio”, *El Demócrata*, México, domingo 8 de febrero de 1925, p. 18.

⁴² “Anuncio”, *El Universal*, México, viernes 19 de junio de 1925, p. 6.

⁴³ Si bien hay polémica en cuanto al fin de la lucha armada, no tengo dudas de que en el aspecto cultural la “nueva era” comienza en 1915.

⁴⁴ Me parece importante agregar una nota con mis observaciones hechas a Paulo Antonio Paranaguá en los correos electrónicos del 27 de agosto y del 8 de noviembre de 2010, sobre el proceso seguido por el suscrito a la historiografía cinematográfica al no coincidir con generalizaciones; observaciones hechas con el ánimo de que matizara sus apreciaciones, pero al no modificar su texto “por falta de tiempo”, considero necesario comunicar mi parecer. Comienzo por su frase en su colaboración para este libro “Memoria e historia del cine en América Latina”: “La investigación [de cine mudo en América Latina] se ha desarrollado casi enteramente dentro de un marco nacional. En parte porque copia los modelos dominantes importados de Europa”, pero ni Emilio García Riera, iniciador de la profesionalización de la investigación cinematográfica, ni yo hemos tenido una obra historiográfica paradigmática, sea de Europa o de los Estados Unidos. Emilio partió de la *Enciclopedia cinematográfica mexicana. 1897-1955*, de Rafael Portas (México, Publicaciones Cinematográficas, 1955), primer intento de sistematizar el conocimiento sobre el cine mexicano que dio origen a la primera tentativa de García Riera, *El cine mexicano*, publicado por Ediciones Era en 1963; la diferencia con Portas radicaba en la selección de las películas y los comentarios críticos, originados de las nuevas inquietudes difundidas por *Cahiers du Cinéma*. Paralela o simultáneamente María Isabel de la Fuente elaboró su *Índice bibliográfico del cine mexicano*, publicado por la autora en 1965, con el propósito de actualizar el esfuerzo de Portas. En cuanto al cine mudo, Portas y García Riera tomaron como fuente el “Bosquejo histórico gráfico de nuestra producción cinematográfica durante la era muda”, de José María Sánchez García incluido en dicha *Enciclopedia* originado en unos artículos que el periodista publicó en 1944 titulados: “Novedades [nombre del diario] en el cine”, nutridos con entrevistas a los protagonistas del cine mudo; ampliados en años sucesivos que culminaron en el “Bosquejo histórico...”. Si bien García Riera partió de comentarios influidos por la publicación francesa, estubo lejos de tomar como modelo una obra europea al conservar en su monumental *Historia documental del cine mexicano*, que llegó a los diez y ocho volúmenes en la segunda edición, el sentido catalogador iniciado por Rafael Portas.

Por mi parte, si bien seguía la crítica cinematográfica del mismo García Riera, de Jorge Ayala Blanco, de José de la Colina y de Carlos Monsiváis, lejos estaba de pensar en dedicarme a

la investigación de la historia del cine. Al término de la licenciatura en historia, una ilustre maestra (hablo de 1969) al ver mi afición y gusto por el cine (ya había obtenido en 1962 una diosa de Plata en un concurso experimental de 8 mm organizado por la Asociación de los Periodistas Cinematográficos de México) sugirió que me dedicara a la historia del cine cuando supo mi intención de estudiar en la tesis para obtener el título el arte franciscano del siglo xvi en unas iglesias del estado de Hidalgo. Me propuse estudiar la imagen de la Revolución en el cine, comenzando en la etapa muda y terminando en los años sesenta con las películas protagonizadas por María Félix. Al no comprender por qué de 1910 a 1915 prevalecía el carácter documental sobre el cine de argumento, me fui a las raíces lo que dio fundamento a mi tesis *Los orígenes del cine en México, 1896-1900*, convertido en 1972 en mi primer libro. Llegué a la historia del cine por medio de la historiografía general, como lo expreso con claridad en el penúltimo párrafo de la sección “El origen de la investigación”, en la página 24 del libro citado, “más que una historia del cine, creemos que resultó una historia social vista a través del cine; éste, a la postre, fue un mero pretexto para fijarnos en el comportamiento de la sociedad durante cuatro años del porfiriismo”. No tuve una obra modelo. La escasa bibliografía de cine que había en México en aquellos años la consigno en dicho libro, ni siquiera se conocía la *Historia del cine mundial* de Georges Sadoul porque no se había traducido; si dicho libro estaba en la estantería de la biblioteca del Instituto Francés de América Latina, la desconocía porque en esos años no comprendía el francés.

Aquellos años de 1970-1972 no se conocía en México la obra de Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, traducida en España y publicada por Guadarrama en 1969, no llegada a México de inmediato sino tiempo después, cuando ya mi librito había salido a la venta. Al ingresar al doctorado maduré la idea de dedicarme a la historia del cine mudo para cubrir el periodo en el que García Riera no profundizó. Mi estudio estaría enfocado a la historia social, no a la historia cinematográfica. Al conocer la obra de Hauser discrepé de su enfoque por su intención de hacer historia sociológica mientras que yo pretendía hacer historia social, lo cual es sustantivamente diferente porque no trato de establecer leyes o normas generales a partir de experiencias particulares. No tuve, ni tengo, una obra paradigmática de la historiografía del cine mudo. Pretendía hacer historia social, como queda dicho, un tanto similar a lo hecho por Moisés González Navarro en el volumen “El Porfiriato. Vida social”, de la *Historia moderna de México*, coordinada por Daniel Cosío Villegas, publicado por Hermes en 1957, reimpresa en 1970, justo cuando redactaba mi primer librito. En el doctorado, 1975-1980, me impresionó *La formación de los vínculos de dependencia*, de Marc Bloch y *Apenas ayer (Only Yesterday)*, de Frederic Lewis Allen; éste último porque, como yo, partía de la hemerografía para retratar una época pero se trató más de una coincidencia que de una influencia. Bloch me impresionó por su retrato de la cotidianidad, entonces escasamente estudiada y actualmente superado su modo de enfrentarla. De cualquier manera es un precursor de la historia de la vida cotidiana, tan de moda actualmente. Más me impresionaron las pláticas del doctor Edmundo O’Gorman en sus seminarios de historiografía. No perdía sus palabras y aprendí infinitas cosas de metodología, pero sobre todo, de actitudes cotidianas de la gente, de la sociedad, como Marc Bloch en *Ideas y creencias*, de José Ortega y Gasset.

Desde el principio plantee que el cine es producción, distribución, exhibición y consumo, mientras que la historiografía del cine se ocupaba exclusivamente de analizar la producción al partir del análisis de las películas (*Los orígenes...* lo escribí sin ver una película). Mi planteamiento era totalmente original, incluso en la historiografía del arte, desconociendo yo esa originalidad y que me anticipaba en no pocos aspectos de la historiografía del cine. Mi interés de ver el fenómeno cinematográfico en su integridad me llevó a establecer lo que ahora es sabido: que el cine, como toda obra comercial, tiene las fases antedichas, por lo que la frase de Paranaaguá de que la historiografía del cine mudo latinoamericano por su enfoque nacionalista “privilegió la investigación sobre la producción local, sin integrar las dimensiones fundamentales de la distribución y exhibición”, carece de sentido. Tomar cuenta las diversas fases de la producción me llevó a otros aspectos

Archivos Históricos

Archivo Calles-Torreblanca
Fondo Plutarco Elías Calles (FPEC).

Hemerografía

El Demócrata, 1925
Excélsior, 1925
El Globo, 1925
El Mexicano, 1915
El Universal, 1924-1928

Biblos, 1925
Cinema Reporter, 1953
Jueves de Excélsior
Rotográfico, 1927
El Universal Ilustrado, 1917

Bibliografía

- BRESCHAND, Jean, *El documental. La otra cara del cine*, Barcelona, Paidós, 2004.
- CARREÑO, Franco, “Novela corta y noveladores en México”, *Biblos*, órgano de la Biblioteca Nacional, México, Talleres Gráficos, núm. 3, tomo II, 1925, pp. 7-11.
- Cine y Revolución. La Revolución mexicana vista a través del cine*, catálogo de la exposición Cine y Revolución, coordinada por Pablo Ortiz Monasterio, México, Instituto Nacional de Cinematografía/Cineteca Nacional, 2010.

no abordados en los estudios y, sobre todo, a los públicos, por lo que también la frase “el público sigue siendo el gran ausente de la historiografía latinoamericana” carece de fundamento; además Patricia Torres y Carlos Monsiváis tienen estudios de público.

Paranaguá critica el nacionalismo, pero el cine latinoamericano mudo tiene la característica de ser nacionalista, lo mismo que la historiografía inicial. Necesariamente uno debe abordar el nacionalismo. Como historiógrafo no digo que lo he superado y seguramente no lo superaré porque uno vive en un país delimitado por fronteras, lo mismo que los Estados Unidos, los países europeos o cualquier país. En Europa, Francia es Francia, Bélgica es Bélgica, Gran Bretaña es Gran Bretaña con fronteras, cultura, industria, idiomas perfectamente definidos. No por haber llegado a la unidad europea superaron su respectivo nacionalismo y su afán de identidad nacional y regional.

En fin, podría seguir argumentando, para concluir digo que mis libros nada tienen que ver con la historiografía cinematográfica y sí con la historiografía en términos generales.

- MIQUEL, Ángel, "Cine silente de la Revolución, en Pablo Ortiz Monasterio *et al.*, *Cine y Revolución. La Revolución mexicana vista a través del cine*, México, Instituto Mexicano de Cinematografía/Cineteca Nacional, 2010.
- , "Imágenes femeninas en fotografías y películas", en *Placeres en imagen. Fotografía y cine eróticos, 1900-1960*, México, Ediciones Sin Nombre/Universidad Autónoma del Estado de Morelos-Facultad de las Artes, 2009.
- , *Salvador Toscano*, México, Universidad de Guadalajara/Gobierno del Estado de Puebla/Universidad Veracruzana/Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.
- , *Salvador Toscano y su colección de carteles*, México, Fundación Carmen Toscano, 2003, CD-ROM.
- GRIERSON, John, "First Principles of Documentary. 1932-1934", en Richard Meran Barsam, *Nonfiction Film, Theory and Criticism*, Nueva York, E.P. Dutton and Co., Inc., 1976.
- KRAUZE, Enrique, *Caudillos culturales en la Revolución mexicana*, México, Siglo XXI, 1976.
- ORTIZ, Monasterio, Pablo *et al.*, *Fragmentos: narración cinematográfica compilada y arreglada por Salvador Toscano. 1900-1930*, México/Guadalajara, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Dirección de Publicaciones/Instituto Mexicano de Cinematografía, 2010.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio, *Cine documental en América Latina*, Madrid, Cátedra, 2003.
- REYES, Aurelio de los, *Cine y sociedad en México, 1896-1930. Vol. 1, 1896-1920. Vivir de sueños*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1981.
- , *Cine y sociedad en México, 1896-1930. Vol. 2, 1920-1924. Bajo el cielo de México*, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1993.
- , *Cine y sociedad en México, 1896-1930. Vol. 3. Sucedió en Jalisco o los cristeros. De cine, cultura y aspectos del México de 1924 a 1928*, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto Nacional de Antropología e Historia/Instituto de Investigaciones Estéticas-Seminario de Cultura Mexicana, 2013.
- , *Filmografía del cine mudo mexicano. Volumen I, 1896-1920*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Dirección General de Actividades Cinematográficas, 1986.
- , *Filmografía del cine mudo mexicano. Volumen II, 1920-1924*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Dirección General de Actividades Cinematográficas, 1994.

- _____, *Filmografía del cine mudo mexicano. Vol. III, 1924-1931*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Dirección General de Actividades Cinematográficas, 2000.
- RUFFINELLI, Jorge (ed. crítica y coord.), “Nota filológica”, a Mariano Azuela, *Los de abajo*, Madrid, Unesco, 1988.
- SÁNCHEZ, Fernando Fabio y Gerardo García Muñoz, *La luz y la guerra. El cine de la Revolución mexicana*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010.
- SANDOVAL, María Teresa, *Una mirada al mundo. Historia del documental alemán (1896-1945)*, Madrid, T & B Editores, 2005.
- SESTO, Julio, *La Ciudad de los Palacios*, México, El Libro Español, 1920.
- SOLÍS ORTEGA, Juan, “Los gemidos del silencio, estrategias de lo obsceno en la película silente pornográfica mexicana. Viaje de bodas”, tesis de maestría en historia del arte, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2009.

FILMANDO A LOS HÉROES NACIONALES:
EL HOMENAJE A ANTONIO MACEO EN
LA ÚLTIMA JORNADA DEL TITÁN DE BRONCE
(MAX TOSQUELLA, 1930)*

EMMANUEL VINCENOT
CIREMIA

Universidad François-Rabelais de Tours

Es bien sabido que, comparada con el movimiento continental de las independencias latinoamericanas, la emancipación de Cuba respecto a la tutela colonial española se produjo con un desfase de casi un siglo. Pero hay otra diferencia notable entre la Independencia de Cuba y la de las otras posesiones españolas en América: fue la única, junto con la de Puerto Rico, en producirse ante unas cámaras cinematográficas. Cuando estalló el conflicto final entre patriotas cubanos y tropas coloniales, en los primeros meses de 1895, Tomás Alva Edison ya había empezado a comercializar su kineoscopio, mientras los hermanos Lumière, en Francia, ponían a prueba el cinematógrafo y se disponían a filmar su famosa *Sortie des usines Lumière*. Durante dos años, la guerra que asolaba los campos de Cuba, y en particular la parte oriental de la isla, sólo fue evocada en los medios de comunicación por medio de artículos de periódico o fotos de prensa, y el cine se mantuvo apartado del conflicto. Pero las cosas empezaron a cambiar a partir de enero de 1897, cuando el francés Gabriel Veyre desembarcó en el puerto de La Habana para presentar al público de la capital el nuevo invento de la casa Lumière. La primera sesión cinematográfica organizada en Cuba tuvo lugar el 24 de enero, ante una audiencia numerosa a pesar de la tensión que reinaba en la ciudad por los sucesos de la guerra, y poco tiempo después, el 7 de febrero, Veyre filmó la primera película de la historia del cine cubano. Este cortometraje de un minuto de duración, hoy perdido, se titulaba *Simulacro de incendio* y representaba un grupo de bomberos habaneros realizando una maniobra para apagar

* Una versión anterior de este texto titulada, “La manipulación de la memoria histórica en *La última jornada del Titán de Bronce*, se publicó en *Cine Cubano. Revista Online*, núm. 21, abril-junio 2011, en línea <www.cubacine.cult.cu/sitios/revistas/digital21/index.htm>, consultado: 1 de octubre de 2015.

un incendio simulado; contaba con la presencia en pantalla de una famosa actriz del momento, María Tubau, conocida por sus posiciones antiindependentistas. Este detalle, así como el hecho de que los bomberos homenajeados en la película fueran miembros del ejército colonial permite pensar que Gabriel Veyre, al filmar *Simulacro de incendio*, realizó un gesto político y se implicó a favor del bando español. Así empezó, indirectamente, la representación cinematográfica de la Guerra de Independencia. Poco después, en febrero de 1898, los Estados Unidos entraron en el conflicto declarando la guerra a España, y esto provocó una avalancha de películas sobre el tema. Operadores norteamericanos enviados por sus respectivas casas cinematográficas invadieron la isla y produjeron docenas de “vistas”, como se llamaban en aquellos tiempos, que informaban al público norteamericano sobre los preparativos y el avance de las fuerzas estadounidenses. En estos reportajes, que pueden ser considerados como los primeros casos de propaganda organizada, predominaba el punto de vista americano y los otros beligerantes españoles y cubanos quedaron excluidos de la pantalla o reducidos a la pasividad. Fueron las imágenes estadounidenses las que dominaron de forma aplastante la representación cinematográfica de la guerra (no se conoce ningún caso de reportaje cubano, y parece que los españoles sólo filmaron un puñado de vistas) y la victoria militar de los Estados Unidos fue completada por una victoria mediática. Para el público norteamericano e internacional, los héroes de la guerra hispanamericana eran Teddy Roosevelt y sus *Rough Riders*, y no Máximo Gómez o Antonio Maceo.

Esta invisibilidad de los cubanos puede explicar que, después de la Independencia, los primeros largometrajes de ficción filmados en la isla tomaran como tema recurrente la lucha por la emancipación. Así, Enrique Díaz Quesada, considerado como el “padre de la cinematografía cubana”, fue el autor de una serie de películas históricas ambientadas en la Guerra de Independencia, cuyo objetivo era, además de entretener al público, ensalzar la lucha de los patriotas cubanos y homenajear a varias figuras heroicas, entronizándolas en el panteón nacional. En 1914, Díaz Quesada estrenó *La manigua* o *La mujer cubana*, una película cuyo cartel enarbolaba una enorme y ondeante bandera cubana. Dos años después, con *El rescate del brigadier Sanguily*, el director rendía otro homenaje a los combatientes de la Independencia, y en particular al famoso brigadier Sanguily evocado en el título. Cabe señalar que estos filmes competían con producciones hollywoodenses que, por su parte, evocaban la guerra hispanoamericana en vez de la Guerra de Independencia y glorificaban a héroes estadounidenses (Richard Ridgely, *A Message to García*, 1916). Los esfuerzos cubanos por evocar con imágenes propias el momento decisivo de la historia de la joven nación no se limitaron al cine de ficción, sino que también se han conservado datos relativos a películas documentales dedicadas a

temas o figuras de la Independencia. Al igual de lo que pasó con los filmes de ficción, casi todo este material se perdió, pero sabemos que, en 1916, el incansable Enrique Díaz Quesada dirigió un documental titulado *Inauguración de la estatua del general Maceo*, cuyo contenido se puede deducir con facilidad.¹ El 20 mayo de 1916, las autoridades cubanas levantaron en efecto un monumento a la memoria del ilustre general independentista, y todo indica que el acontecimiento tuvo una amplia repercusión mediática (la estatua hoy está situada en el malecón). Años más tarde, en 1930, otro director, Max Tosquella, rindió nuevamente un homenaje a Antonio Maceo en un trabajo titulado *La última jornada del Titán de Bronce*, en el que recrea parcialmente los últimos días de la vida del héroe nacional.

Después de presentar brevemente este documental que milagrosamente pudo evitar la destrucción y el olvido (se conserva actualmente en la Cinemateca de Cuba), trataré de analizar de qué manera el filme evoca el pasado y también estudiaré cómo se inscribe su discurso dentro del contexto político tenso de la época, marcado por la dictadura del general Machado. Finalmente, intentaré relacionar esta obra muda con otros trabajos realizados durante la Revolución, que presentan semejanzas dignas de comentario.

Una producción BPP Pictures

Antes de analizar *La última jornada del Titán de Bronce*, cabe precisar el contexto de su producción, en la época del cine mudo. A finales de los años veinte, el cine cubano se encontraba en una situación difícil, y después de la euforia del principio de la década, que permitió la filmación de hasta diez largometrajes al año, la crisis económica provocada por la caída brutal de los precios del azúcar afectó el sector de la producción cinematográfica, poco capitalizado y sin estructuras sólidas. En 1927, la aparición del cine sonoro en los Estados Unidos añadió otra dificultad que los cineastas cubanos tardaron varios años en afrontar. Cuando se estrenó *La última jornada del Titán de Bronce*, en 1930, el cine mudo seguía siendo la norma en Cuba, incluso en el nivel de la exhibición,² y este documental es una muestra del retraso tecnológico que había en la isla por aquellos años. Hubo que esperar hasta 1932 para que se estrenara el primer cortometraje sonoro (se trataba de *Maracas y bongó*, realizado por Max Tosquella) y el primer largo, *La serpiente roja*, de Ernesto Caparrós, que se filmó en 1937. Tal situación no es por supuesto exclusiva de Cuba, sino que se produjo también en el resto de América Latina.

¹ Años más tarde, el director escribiría un guión de largometraje de ficción sobre Maceo, pero su muerte en 1923 le impidió concretar el proyecto. María Eulalia Douglas, *La tienda negra, el cine en Cuba, 1897-1990*, La Habana, Cinemateca de Cuba, 2008, p. 46.

² *Ibidem*, p. 226.

CUADRO 1

| <i>Título del documental</i> | <i>Director</i> | <i>Duración</i> ³ | <i>Año</i> |
|---|-----------------|------------------------------|------------|
| <i>Conozca a Cuba</i> (núm. 5) | Max Tosquella | 8 minutos | 1929 |
| <i>Viaje en tren</i> (título desconocido) | ? | 7 minutos | 1929 |
| <i>Conozca a Cuba : el viaje del "Patria"</i> | Max Tosquella | 20 minutos | 1930 |
| <i>La última jornada del Titán de Bronce</i> | Max Tosquella | 21 minutos | 1930 |
| <i>Varona Suárez o el Baile de las Naciones</i> | Max Tosquella | 45 minutos | 1930 |

A pesar del contexto poco favorable al sector cinematográfico, el final de los años veinte fue marcado en Cuba por la creación de una compañía de producción, la BPP Pictures,⁴ cuya ambición era competir en calidad con las realizaciones europeas y norteamericanas. La fundación de esta compañía se hizo en 1929 y reunió a un grupo de amigos que compartían el deseo de elaborar “una gran serie de producciones netamente cubanas”,⁵ un lema que ya había sido el de Enrique Díaz Quesada en la primera década del siglo xx. Los fundadores de la sociedad eran un rico habanero, Arturo *Mussie* del Barrio, quien aportó el capital, el actor Antonio Perdices y el director Ramón Peón, que poseía una amplia experiencia profesional adquirida en Cuba y en Hollywood, donde llegó a trabajar en los años veinte. La iniciativa de los tres hombres fue la más ambiciosa de su tiempo y desembocó en la filmación de varias películas de ficción coronadas por el éxito, como *El veneno de un beso* (Antonio Perdices, 1929) o *La virgen de la Caridad* (1930), considerada hoy como un clásico del cine cubano. La BPP Pictures también se lanzó en la producción de documentales, todos dirigidos por Max Tosquella (cuadro 1).

³ No hay datos sobre el metraje de las películas mudas cubanas. Los documentos publicados por la Cinemateca de Cuba sólo indican la duración de cada título.

⁴ BPP por Barrio, Perdices y Peón, los apellidos de los socios fundadores de la empresa.

⁵ Arturo Agramonte y Luciano Castillo, *Ramón Peón, el hombre de los glóbulos negros*, La Habana, Ciencias Sociales, 2003, p. 35.

Como pasa a menudo con el cine mudo, faltan los datos para reconstruir con certidumbre la actividad de la BPP Pictures, y parece que su producción de documentales fue más importante de lo recogido en el cuadro de arriba. Varios indicios permiten pensar en efecto que la serie documental titulada *Conozca a Cuba* dio lugar a muchos más títulos de los que se recuerdan⁶ y se puede imaginar que la serie fue concebida como un programa habitual, exhibido en los cines como complemento de los largometrajes de ficción. En aquella época, ya existían en Cuba los noticieros cinematográficos y se exhibían en la mayoría de las 500 salas de cine que contaba la isla. En 1920, se creó así el noticiero *Suprem Film*,⁷ en 1924, el *Actualidades Habaneras*,⁸ en 1925, el *Noticiero Ok*⁹ y en 1929, el *Noticiero Liberty*.¹⁰ *La última jornada del Titán de Bronce*, por su duración y su carácter unitario, no era un reportaje de noticiero, sino una producción más ambiciosa, pero se puede imaginar que se exhibió también en complemento de un largometraje, como era la norma para los cortometrajes documentales.

Aunque se desconocen las condiciones exactas de distribución de *La última jornada del Titán de Bronce*, se puede saber con certeza en qué momento fue filmado ya que este dato aparece en los rótulos del filme. Los días 4, 5, 6 y 7 de diciembre de 1929, el Consejo Nacional de Veteranos de la Guerra de Independencia organizó una llamada “Peregrinación Patriótica” para celebrar los últimos días del general Antonio Maceo, que murió el 7 de diciembre de 1896 en San Pedro, provincia de La Habana, y las cámaras de Max Tosquella acompañaron a los caminantes para inmortalizar el evento. El resultado es un resumen, en 21 minutos, de los tres días de excursión y de conmemoraciones oficiales, que culminaron con un discurso del jefe del Estado, Gerardo Machado.

Un monumento fílmico

El primer objetivo del documental de Max Tosquella, que aparece mencionado en el título, era celebrar la memoria de Antonio Maceo, figura heroica que ya gozaba de un auténtico culto en vida y cuya muerte en combate, en los primeros meses de la Guerra de Independencia, lo convirtió en leyenda. Junto con José Martí y Máximo Gómez, el Titán de Bronce, llamado así por el color de su piel (era mulato) encarnó la lucha por la Independencia y entró vivo en el panteón nacional no sólo por sus

⁶ María Eulalia Douglas, *Catálogo del cine cubano, 1897-1960*, La Habana, ICAIC, 2008, p. 29.

⁷ Douglas, *La tienda negra, el cine en Cuba, 1897-1990*, p. 42.

⁸ *Ibidem*, p. 24.

⁹ *Ibidem*, p. 48.

¹⁰ *Ibidem*, p. 53.

hazañas bélicas y su compromiso precoz con la causa anticolonial (entró en guerra contra España desde 1868) sino también por su integridad moral y su conducta ejemplar. Todos los textos biográficos que le fueron dedicados tienden, como es natural en el caso de los héroes nacionales, a la hagiografía, pero parece sin embargo que Maceo merecía muchos elogios y que durante la Guerra de Independencia, sus propios enemigos españoles ya le reconocían elevados méritos. Hoy en Cuba, el culto al héroe sigue más vivo que nunca y se ha extendido a toda su familia, en particular a su madre, Mariana Grajales, antigua esclava que sufrió en carne propia el sistema colonial, mujer abnegada que vio morir a su marido y casi todos sus hijos por la causa independentista.

En su evocación de Maceo, *La última jornada del Titán de Bronce* se concentra en un momento preciso de la trayectoria del héroe: los últimos días que pasó en la provincia de La Habana, justo antes de ser abatido por soldados españoles. Un rótulo, introducido inmediatamente después del título, presenta el contenido del filme de la siguiente manera: “Visión reconstructiva de la memorable marcha seguida por el Gral. Maceo desde Mariel a San Pedro”. En realidad, este resumen no es del todo correcto, ya que la mayor parte del documental no consiste en una reconstrucción de los hechos, sino en la filmación de actos conmemorativos, pero a pesar de todo, el relato que elabora el director sólo se entiende en función de la “memorable marcha” evocada de entrada. A principios de diciembre de 1896, Antonio Maceo, que se encontraba a varios cientos de kilómetros de su base después de haber invadido la parte occidental de la isla burlando la famosa trocha Júcaro-Morón (línea de defensa llamada así por los dos pueblos situados en sus extremos), tuvo que volver a Camagüey por orden de Máximo Gómez, con quien estaba enfrentado.¹¹ Para realizar este peligroso viaje, Maceo tenía que cruzar otra línea fortificada, la trocha de Mariel a Majana, situada al oeste de la capital cubana. Como la resistencia militar de los españoles era más fuerte de lo previsto, y como cruzar la trocha por tierra era demasiado arriesgado, Maceo decidió rodearla por mar, desembarcando a poca distancia de las posiciones enemigas. El 4 de diciembre, a las 11:30 de la noche, el general mambí cruzó con un pequeño bote la bahía del Mariel, siendo necesarios cuatro viajes para transportar a los 17 hombres que le acompañaban.¹² Como no encontraron a Baldomero Acosta, comandante mambí que operaba en la provincia de La Habana y que debía esperarlos en el lugar de desembarco para traerles caballos, Maceo y su tropa se refugiaron en un ingenio abandonado. Allí permanecieron hasta el 6 de diciembre, sin que apareciera Acosta. Final-

¹¹ Cf. Philip S. Foner, *Antonio Maceo, The “Bronze Titan” of Cuba’s Struggle for Independence*, Nueva York, Monthly Review Press, 1977, p. 243-246.

¹² *Ibidem*, p. 248.

mente, al mediodía, se dirigieron hacia el ingenio Garro y en el camino, encontraron por fin a Acosta y sus caballos. Maceo abandonó el ingenio por la noche, para reunirse con las fuerzas del coronel Silverio Sánchez Figueras, en un lugar llamado San Pedro de Hernández. A la mañana del día 7 de diciembre, Maceo se encontró al frente de un grupo de 450 hombres, y propuso lanzar un ataque relámpago contra la ciudad de Marianao, en las inmediaciones de la capital. Su idea era humillar al general español Valeriano Weyler para obligarlo a dimitir de su cargo. Desgraciadamente, el plan nunca pudo llevarse a cabo: mientras Maceo y su tropa descansaban en la finca La Bobadilla preparando el ataque previsto para la noche, les sorprendió una columna de soldados españoles, que disparó contra ellos. Durante la balacera, el general cubano recibió un tiro en plena mandíbula y murió al instante. Dos de sus hombres trataron de auxiliarle pero se convirtieron a su vez en el blanco de los españoles, y en esta tentativa de rescate murió el hijo menor de Máximo Gómez, Francisco Gómez Toro. El joven combatiente entró así, junto con Antonio Maceo, en el panteón de los mártires de la Independencia cubana. Unos días después, los dos héroes fueron enterrados en un lugar llamado El Cacahual, convertido desde entonces en destino de peregrinaje patriótico.

Como indica el rótulo mencionado, la película se abre con una reconstrucción de los principales momentos de esta marcha hacia la muerte, y se apoya en el conocimiento histórico del espectador para empezar *in medias res* con la escena del desembarco en la bahía del Mariel. En los textos explicativos, la información es introducida de manera elíptica y deja muchos huecos en el relato de los hechos históricos, lo que da a entender que la historia contada era conocida por todos los espectadores. El documental no busca explicar, de manera didáctica, lo que pasó entre el 4 y el 7 de diciembre de 1896, sino que intenta elaborar una representación visual de lo que no fue inmortalizado en su tiempo por una cámara, colmando de cierta forma un vacío. Para realizar esta reconstrucción, Max Tosquella pidió a lo que parecen ser actores (a no ser que se trate de los propios testigos de los acontecimientos de 1896) que interpretaran momentos claves de la marcha de Maceo. Empieza con una serie de tres planos con rótulos intercalados, en los que aparecen primero dos siluetas cargando un bote en hombros y luego planos generales de un grupo de hombres dentro del mismo bote, navegando de noche por la bahía del Mariel antes de desembarcar en un lugar de la costa. Para dar mayor intensidad a las imágenes, el texto de los rótulos está redactado en tiempo presente y nos explica quiénes son las dos siluetas (los prácticos Soto y Concepción), quiénes son los hombres instalados dentro del bote (el práctico Llaneras, Antonio Maceo y su tropa) y dónde desembarcan (el llamado muelle Gerardo). Con esta primera escena de aproximadamente dos minutos (47" → 2'59"), basada en hechos verídicos, pero reproducidos a

posteriori, el filme de Max Tosquella puede ser definido como un “documental de reconstrucción” o docudrama. Otras secuencias posteriores adoptan la misma postura, pero de forma más breve. De la misma manera que la primera secuencia fue introducida por un rótulo indicando “4 de diciembre de 1896” para que el espectador entendiera que las imágenes que venían después eran una reconstrucción (*re-enactment*) del pasado, las otras secuencias “históricas” vienen precedidas por rótulos parecidos: “5 de diciembre de 1896” (aparece en 2’59”), “6 de diciembre de 1896” (7’52”), “7 de diciembre de 1896” (16’15”). Observamos por cierto que a medida que avanza el documental, las secuencias reconstruidas se hacen cada vez más distantes (el director se concentra progresivamente en la evocación de la marcha conmemorativa de 1929) y cada vez más breves (no duran más de un plano), como si Max Tosquella se hubiera desviado progresivamente de su objetivo inicial: volver a crear visualmente los últimos días del Titán de Bronce.

Sin embargo, la ambición de acercarse al pasado, de captarlo cinematográficamente, no desaparece del filme, sino que se manifiesta mediante otros recursos. Max Tosquella multiplica así los planos donde exhibe a personajes históricos (esencialmente veteranos de la Guerra de Independencia que conocieron a Antonio Maceo) o a familiares de personajes históricos fallecidos, todos presentes en la marcha conmemorativa de 1929. La representación típica consiste en un plano americano o medio corto, a veces panorámico en el caso de los grupos, en el que aparecen, filmadas frontalmente y mirando a cámara, personas relacionadas de una forma u otra con los acontecimientos de diciembre de 1896. Vemos así a los hombres que acompañaron a Maceo en su travesía de la Bahía del Mariel, los prácticos Carlos Soto y Gerardo Llaneras, designados por sus únicos apellidos en un rótulo explicativo, y al hijo de Eudaldo Concepción, que reemplaza a su padre que murió después de la Independencia (en cuanto al cuarto práctico miembro de la expedición, Juan Funes, no es mencionado en ningún momento, seguramente porque no tuvo un papel tan activo como sus compañeros). El general Baldomero Acosta, quien entregó caballos a Maceo después de su desembarco, hace una aparición en un breve plano, así como el hijo de Panchito Gómez Toro, convocado ante las cámaras para rememorar a su heroico padre. Max Tosquella también muestra a otros personajes de elevado rango militar y simbólico, aunque no participaron directamente en la marcha de Mariel a San Pedro. Se trata de Francisco P. Valiente, antiguo jefe de escolta de Antonio Maceo, y presidente de la Asociación Cubana de Veteranos en el momento de la filmación, y del general González Clavel, ayudante de Antonio Maceo. Ambos conocieron al Titán de Bronce antes de su muerte y por eso merecían estar presentes en la galería de figuras históricas que elabora el documental. El trabajo de Max Tosquella dibuja de esta manera círculos concéntricos

alrededor de Maceo, como para colmar el vacío de su ausencia. Ya que el propio Titán de Bronce no puede ser filmado, es necesario acumular los elementos que remiten a su existencia pasada, como en un duelo inacabado. Esta estrategia representativa culmina con la aparición, al final de la película, de Dominga Maceo, la propia hermana de Antonio Maceo, que comparte su sangre y sus rasgos, y cuya presencia permite entonces mantener un contacto con el general desaparecido, más allá de su muerte. Este esfuerzo por evocar físicamente, y no por lo inmaterial del recuerdo o de la palabra, al general mambí se hace patente en los planos que presentan lugares por los que pasó u objetos que le pertenecieron, en los que el director parece mantener la esperanza de que las huellas del cuerpo del héroe todavía estén presentes. Descubrimos así La Catalina, el lugar donde, según nos explica un rótulo, “Baldomero Acosta entregó caballos al General Maceo y la bandera gloriosa”. Paisaje y bandera aparecen superpuestos, por un efecto de fundido. El aspecto desgarrado y agujereado del pedazo de tela que enarbola los colores de la patria libre le confiere una dimensión de reliquia pagana. Pero el resto del material más directamente relacionado con Maceo es una carta suya que el general González Clavel exhibe con precaución ante la cámara y la mirada cargada de fervor y respeto de un grupo de soldados. Este plano resume perfectamente el carácter “museístico” del filme, que trata de recoger y rescatar vestigios del pasado para construir una memoria histórica. Hay que subrayar, por cierto, la fascinación del director por las estatuas y los monumentos conmemorativos: vemos así, filmado en dos ocasiones, “el obelisco que señala el lugar en que cruzó la trocha el general Antonio Maceo en diciembre 4 de 1896”, así como otro obelisco levantado en la finca Bobadilla, en El Cacahual, donde fueron sepultados el general mambí y Panchito Gómez Toro. Este monumento también aparece varias veces, en particular en el último plano del documental. Cabe señalar que los títulos de créditos, tanto iniciales como finales, se abren y se cierran con un dibujo de la estatua ecuestre del Titán de Bronce situada en el malecón de La Habana.

Se desprende así del filme la voluntad de inmortalizar lo que Pierre Nora llama los “lugares de memoria”,¹³ o sea aquellos lugares en los que se encarna una memoria colectiva, en particular nacional. Los distintos obeliscos mostrados por el documental señalan sitios que pertenecen desde hace poco al patrimonio de la joven nación cubana, y el hecho de filmarlos, casi siempre en planos frontales donde el monumento constituye el objeto de la mirada cinematográfica y no es un mero elemento decorativo, es un acto redundante, que busca confirmar estos lugares de memoria en su función socio-histórica. De cierta forma, se puede decir que Max Tosquella hizo de su documental un monumento fílmico, dedicado a la

¹³ Pierre Nora (coord.), *Les lieux de mémoires*, París, Gallimard, 1997, vol. I.



1. “Monumento conmemorativo del desembarco de Maceo en el muelle Gerardo (bahía del Mariel)”. Fotograma tomado de *La última jornada del Titán de Bronce*, Titán de Bronce 001 BMP. Cinemateca Cuba.

memoria de Antonio Maceo y concebido para el uso colectivo de la comunidad nacional. La rigidez de la puesta en escena (abundan los planos fijos con un personaje en la parte central de la imagen destacándose sobre un paisaje) parece confirmar estéticamente la vocación marmórea del filme (fig. 1).

Conmemoración y propaganda

Sin embargo, no se debe pensar que *La última jornada del Titán de Bronce* se limita a ser un filme orientado hacia el pasado, cuya función sólo consiste en encapsular la historia. Como ya lo señalé, el relato posee dos niveles temporales y uno de ellos es el presente de la filmación, donde Max Tosquella muestra el peregrinaje realizado en 1929 por veteranos de la Guerra de Independencia, que siguen los pasos de Maceo en su última acción militar. Estos planos que representan la “expedición patriótica” muestran esencialmente figuras históricas que encarnan la perpetuación del pasado en la época presente, y más que conservar la Guerra de Independencia en un mausoleo, lo que busca el documental es crear una continuidad entre el “ayer” y el “hoy”. Aunque el filme se abre con una secuencia de

reconstrucción, ésta pronto alterna con escenas sacadas durante el viaje conmemorativo, donde el director retrata a todos los testigos históricos que mencioné anteriormente. La impresión que se desprende de esta alternancia que estructura el filme es que presente y pasado se encuentran imbricados, como si fuera imposible separar el uno del otro. Además, en varias ocasiones resulta difícil para el espectador determinar si las imágenes que ve son reconstituciones, que se sitúan entonces en la línea narrativa de 1896, o si al contrario documentan la expedición de 1929 (es el caso en particular en el minuto 8, cuando, después de un rótulo anunciando “6 de diciembre de 1896”, tres planos sucesivos muestran hombres de los que no sabemos muy bien si son actores que hacen de soldados de Maceo o *boy scouts* que participan en las conmemoraciones). Esta porosidad o indefinición, más que reveladora de negligencias o errores de montaje, me parece sintomática del propósito del director, que buscó enlazar pasado y presente.

En la representación de la expedición conmemorativa de diciembre de 1929, un detalle nos llama inmediatamente la atención: se trata de la presencia casi exclusiva de militares en la pantalla. Algunos planos nos muestran a civiles, por ejemplo a familiares de héroes de la Independencia, pero la norma es que el documental represente a soldados, casi todos oficiales de alto rango, solos o en grupo. Para el espectador contemporáneo, los rostros de las personas filmadas ya no evocan nada y sólo su nombre, siempre precisado en rótulos explicativos, permite determinar de quién se trata. La mayoría de los participantes en el homenaje a Antonio Maceo son veteranos de la Guerra de Independencia, reunidos por el Consejo Nacional de Veteranos (CNV), para celebrar a una figura central de la lucha independentista. Varios de los oficiales filmados pertenecían en el momento de la filmación a este organismo, que constituía la junta directiva de la Asociación Nacional de Veteranos. Es el caso por ejemplo del general Betancourt, que aparece en varias ocasiones rodeado de tropas, y que fue durante varios años el presidente del CNV. También cabe mencionar al general Guás y al teniente René Reyna Cossío, promotor de la conmemoración y autor de estudios históricos sobre la Guerra de Independencia. Estos hombres aparecen junto con otros veteranos famosos que ya mencioné, como el general González Clavel o el general Baldomero Acosta, relacionados directamente con Antonio Maceo. El documental presenta además a oficiales de rango inferior (el comandante Alberto Barreras, el coronel Vázquez, los capitanes Castillo Pokorny y Alonso Thomas, el comandante Rousseau), todos vestidos de uniforme y presentados mediante rótulos que introducen sus títulos militares respectivos; sin embargo, cabe preguntarse si todos eran efectivamente militares en el momento de la filmación del documental.

Todo hace pensar que Max Tosquella mezcló a veteranos retirados, veteranos que continuaron su carrera militar después de la guerra, otros que desempeñaron cargo civiles, y militares en activo, lo que produce cierta confusión. El documental muestra por ejemplo a veteranos de a pie, desmovilizados, que participan en la expedición conmemorativa para recordar su implicación en la guerra. Es el caso de un hombre presentado como “Nico Pérez, un valiente” o de otro hombre negro, al que se menciona como “Congo” y del que se nos precisa que “no obstante sus años todavía tiene condiciones”. Pero vemos a otras figuras relevantes de la comunidad de veteranos que abandonaron, después de la Independencia, el uniforme para participar en la vida política y desempeñar altos cargos públicos: por ejemplo, el comandante Alberto Barreras, quien fue nombrado gobernador de La Habana bajo la presidencia de Mario García Menocal; otros compaginaron altas funciones militares y políticas, como el general Betancourt, nombrado secretario de Guerra y Marina por el presidente Manuel Zayas. Algunos veteranos continuaron su carrera militar después de terminada la guerra, como el teniente René Reyna Cossío o el capitán Alonso Thomas. Por último aparecen oficiales del ejército cubano demasiado jóvenes para haber participado en la Guerra de Independencia: es el caso en particular del capitán Castillo Pokorny, al que el documental dedica varios planos y que, en una secuencia, acoge a los expedicionarios en su ingenio para ofrecerles un “suculento almuerzo”.

El problema es que nada permite al espectador, tanto actual como de 1929, establecer estas distinciones y determinar quiénes son los veteranos que abandonaron las armas después de la guerra y quiénes son los militares en actividad, alistados en el ejército cubano después de la Independencia. Todos participan en la expedición, todos visten uniformes, todos son presentados con su rango militar y el documental no separa a unos de otros. Incluso notamos que generales veteranos son representados a caballo, al frente de grupos de soldados jóvenes, que lógicamente nacieron después de la Independencia. Todo ello hace pensar, y precisamente será uno de los objetivos de Max Tosquella, que el ejército cubano de 1929 era el heredero del ejército de 1896, y que la acción de los militares de la época se inscribían en continuidad con la de los militares de ayer. Se manifiesta de esta forma una voluntad de legitimación del ejército cubano dirigido por Gerardo Machado así como de recuperación no sólo del prestigio castrense de los combatientes de la Guerra de Independencia (el nombre de Maceo es sinónimo de bravura militar y de genio táctico y estratégico) sino también de los valores patrióticos que ellos defendieron hasta la muerte.

Semejante visión de las fuerzas militares y de su historia no se ajusta a la realidad, y podemos sospechar, sin miedo a equivocarnos, que Max Tosquella deformó conscientemente la verdad para agradecer a las autoridades políticas de su tiempo. Para empezar, es necesario establecer una

distinción clara entre las fuerzas armadas rebeldes que lucharon contra el poder colonial español, definidas como Ejército Libertador, y la estructura militar regular creada después de la Independencia, a la que se puso el nombre de Ejército Permanente, precisamente para diferenciarlo del anterior. En su libro *Army Politics in Cuba, 1898-1958*,¹⁴ el historiador estadounidense Louis A. Pérez insiste ampliamente en esta diferencia semántica. El Ejército Libertador se mantuvo activo hasta la declaración de guerra de los Estados Unidos contra España, pero a partir del momento en que los norteamericanos lanzaron sus operaciones militares en la isla de Cuba, empezó el arrinconamiento de las tropas mambisas, y una vez asegurada la victoria estadounidense, el gobierno de Washington se empeñó en desmantelar esta fuerza militar. Su argumento oficial era que, ahora que la paz reinaba en el país, ya no se necesitaban a tantos hombres armados, pero su temor más concreto era que los independentistas cubanos se alzarán contra el cuerpo expedicionario de Roosevelt.¹⁵ Los norteamericanos ofrecieron sumas de dinero a los mambises que decidieron reintegrarse a la vida civil, y lanzaron un programa de obras públicas, no sólo para reconstruir el país, sino también para ocupar a los antiguos soldados del Ejército Libertador. Entre 1898 y 1902, los Estados Unidos impulsó la creación de un nuevo cuerpo, la Guardia Rural, para reestablecer el orden y la seguridad en las zonas campesinas, en particular aquellas donde imperaba el cultivo de la caña. Pero este cuerpo no desempeñaba las funciones de un ejército regular ya que la defensa de la integridad territorial cubana recaía en el ejército norteamericano, que controlaba y administraba de hecho el país.

* * *

Cuando Cuba accedió por fin a la Independencia, en 1902, el gobierno norteamericano incluyó en la constitución una disposición jurídica, la famosa Enmienda Platt, que precisaba que los Estados Unidos disponía del derecho de intervenir militarmente para proteger la independencia de Cuba o mantener un gobierno en defensa de la propiedad y la libertad individual.¹⁶ Varios generales mambises, como el general Betancourt que aparece en el documental, votaron a favor de este texto, que durante más de treinta años sirvió de piedra angular de la política cubana, tanto en el nivel nacional como internacional. Esta enmienda permitía acercar a Cuba a su potente vecino y fue particularmente defendida por la oligar-

¹⁴ Louis A. Pérez, *Army Politics in Cuba, 1898-1958*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1976.

¹⁵ *Ibidem*, p. 5.

¹⁶ Documento completo en línea: <www.fordham.edu/halsall/mod/1901platt.html>, última consulta: 9 de julio de 2010.

quía azucarera que así veía garantizada la protección de sus tierras e ingenios. Dentro de este contexto, la existencia de un ejército cubano no era realmente necesaria, y durante los primeros años de la República, bajo la presidencia de Tomás Estrada Palma, se desarrolló la Guardia Rural, pero no se creó una auténtica fuerza armada. Sin embargo, los disturbios políticos que estallaron en 1906 tras la tentativa de Estrada Palma de mantenerse ilegalmente en el poder obligaron a los Estados Unidos a intervenir militarmente y evidenciaron la debilidad de la Guardia Rural, incapaz de evitar un sublevamiento popular. Entre 1906 y 1909, los líderes políticos y militares liberales reclamaron a la administración norteamericana la creación de un ejército regular, contra la voluntad inicial de los Estados Unidos.¹⁷ Finalmente, el Ejército Permanente fue instituido en 1908, y se le asignó desde el principio una función política interna, que era la de mantener la estabilidad política. Antiguos oficiales del Ejército Libertador, como Gerardo Machado, ocuparon altos cargos de esta nueva institución, pero su ambición ya no era luchar contra una potencia colonial extranjera y liberar a la Nación, sino servir en prioridad intereses políticos (las del Partido Liberal en este caso concreto)¹⁸ y económicos (los de la burguesía). Como lo resume Louis A. Pérez: “By the early 1920s, the Cuban army was deeply enmeshed in the fabric of the national political order”.¹⁹

Lejos de promover la Independencia nacional, las fuerzas armadas apoyaban la política *plattista* o sea que no veían ningún inconveniente en que una potencia extranjera tuviera un derecho de intervención en la isla y se pretendiera defensora de la seguridad del país. Es más, no estaba organizada para repelar un ataque exterior, como es la norma para un ejército regular, sino que su armamento y su organización estaban diseñados para reprimir rebeliones civiles internas.²⁰ Dotada de poca infantería pero de abundante caballería, un detalle importante que, por cierto, viene subrayado por el documental, el Ejército Permanente podía desplegarse en las zonas rurales montañosas, donde tradicionalmente se escondían los movimientos de guerrilla. Además de preocuparse por la estabilidad institucional, los militares también garantizaban la protección de la propiedad privada, como lo exigía la Enmienda Platt. Cabe subrayar que los intereses económicos norteamericanos recibían un trato preferencial ya que para los militares cubanos proteger bienes de los Estados Unidos en el territorio nacional era cumplir con la Enmienda Platt y evitaba una intervención directa del ejército norteamericano en caso de destrucciones provocadas por un episodio revolucionario. Para garantizar mejor la lealtad de los oficiales cubanos hacia los Estados Unidos, muchos hombres fueron en-

¹⁷ Louis A. Pérez, *op. cit.*, p. 23.

¹⁸ *Ibidem*, p. 29.

¹⁹ *Ibidem*, p. 43.

²⁰ *Ibidem*, p. 46.

viados a la academia militar de Westpoint, y a finales de los años veinte era difícil encontrar a un oficial que no hubiera recibido una formación en el extranjero.²¹ El Ejército Permanente se había convertido en un instrumento clave de la Pax Americana en Cuba.

El documental, por su parte, presenta a los militares cubanos de una manera totalmente diferente, y consigue establecer una continuidad falaz entre los veteranos del Ejército Libertador y los soldados del Ejército Permanente. Esta institución aparece como habitada por el amor a la patria y la vemos rendir un sentido homenaje a uno de los padres de la Independencia. Proliferan las imágenes de gloriosos monumentos y banderas cubanas ondeantes, rodeadas de siluetas de soldados que parecen únicamente preocupados por la defensa del interés nacional. Parte de esta representación orientada y manipuladora se debe al evento mismo que se filmó, es decir a factores externos al documental, pero la actitud del director respecto a lo que filma no es la distancia crítica sino una adhesión plena y entera a las intenciones de los organizadores de la expedición. El filme funciona en simbiosis con el evento y le sirve de caja de resonancia.

El momento en el que se manifiesta de manera más patente la sumisión del director a unos intereses superiores es la secuencia en la que aparece el general Machado. En unos pocos planos, el filme consigue crear una imagen muy positiva del dictador y sobre todo, lo enlaza indirectamente con la figura de Antonio Maceo, como si fuera su heredero espiritual, cuando en realidad el poder del presidente cubano quedaba supeditado a la voluntad norteamericana y su régimen controlaba el país en beneficio de los Estados Unidos. La aparición de Machado en el documental se hace tardíamente, en el minuto 17' 19", después de una secuencia que representa un desfile de infantería, con tropas que se dirigen a El Cacahual para rendir homenaje a Antonio Maceo. Un respetuoso rótulo anuncia la llegada de Machado: "El Honorable Presidente de la República y su comitiva llega al obelisco levantado en la finca Bobadilla, lugar donde cayeron el Gral. Maceo y el Cap. Panchito Gómez Toro". Luego vemos, en un plano general de cuidadoso encuadre, un grupo de hombres caminando por una carretera avanzando hacia la cámara. A medida que se acercan, el camarógrafo los acompaña con una panorámica hacia la izquierda que nos permite distinguir finalmente a Machado en el centro del plano, filmado en plano americano. Se nota aquí una voluntad de escenificar y teatralizar la aparición del presidente, que beneficia de un plano de mayor duración (15") que para las otras personalidades representadas en el documental. En el plano siguiente, no recuperamos a Machado en *raccord* de movimiento sino que Max Tosquella prefiere mostrar a Dominga Maceo, en compañía de unos parientes o amigos, que se da la vuelta y mira

²¹ *Ibidem*, p. 53.

hacia la derecha. Esto da la sensación de que este plano es un *reaction shot* provocado por la llegada de Machado (el espectador cree que Domingo Maceo reacciona ante la aparición del jefe del Estado y le observa). En la jerarquía de las personalidades evocadas por la película, el dictador se sitúa así más alto que la hermana de Antonio Maceo. El otro efecto inducido por este efecto de montaje es que Machado y el Titán de Bronce se encuentran indirectamente conectados, gracias a la mediación de la hermana del héroe; ya comprendemos que el homenaje a Maceo se va transformando en homenaje a Machado.

El presidente vuelve a aparecer, filmado en plano americano mediante una panorámica hacia la derecha. Machado, vestido de paisano, avanza en compañía de algunos oficiales y lo más notable esta vez es el fondo de la imagen: la silueta del dictador en movimiento se recorta en una bandera cubana desplegada sobre un estrado, que sigue visible hasta el final del plano. Luego volvemos a ver, en plano americano fijo, al grupo que acompañaba a Domingo Maceo, en una actitud expectativa. Un nuevo rótulo anuncia entonces las imágenes que siguen: “El Gral. Betancourt hace uso de la palabra y le sigue el Gral. Machado, pronunciando un patriótico discurso”. Se trata de dos planos similares, uno de Betancourt y luego otro de Machado, unidos por un breve fundido encadenado. En la versión del documental que se ha conservado, el segundo plano casi desapareció por completo (sólo quedan unos fotogramas que nos permiten imaginar el resto), pero comprendemos que después de retratar al general Betancourt, el director enfocó de la misma manera al general Machado, mientras pronunciaba a su vez un “patriótico discurso”. Lo que llama la atención en estos planos es otra vez el cuidado con el que el camarógrafo pensó su encuadre. Se nota aquí una voluntad de producir una imagen oficial, propagandística, que exaltara a los oradores. La composición es muy clásica y equilibrada, con la figura de Betancourt (y luego Machado) en el centro. La parte inferior, donde se ven, de espaldas, siluetas de personas reunidas para escuchar los discursos, ocupa entre un tercio y la mitad del espacio, mientras que la parte superior, más despejada, corresponde al resto de la imagen. En cada plano, el orador, subido al estrado, es enfocado en plano contrapicado, lo que le confiere grandeza y autoridad. Su silueta está orientada hacia el público congregado a sus pies, y por los gestos que hace con los brazos, sentimos la elocuencia y el fervor del discurso a pesar de la ausencia de sonido. Cabe señalar además la presencia de tres elementos que enmarcan la silueta del orador: a la izquierda, la base del monumento a Maceo, y a la derecha, una bandera cubana y una palma. Todos estos elementos son evidentes símbolos nacionales y su presencia permite sintetizar visualmente el compromiso patriótico de los (pro)hombres a los que vemos expresarse públicamente. El hecho de que Machado aparezca después de Betancourt (la secuencia se concluye con



2. “El General Betancourt pronunciando un discurso patriótico”.
Fotograma tomado de *La última jornada del Titán de Bronce*.
Titán de Bronce 002 BMP. Cinemateca de Cuba.

su imagen) lo sitúa otra vez en una posición de superioridad. De hecho, Machado es la última personalidad en aparecer en el documental, ya que después tenemos una secuencia aérea que muestra El Cacahual visto desde un avión, y la película termina con un plano general, filmado en tierra, esta vez del monumento a Maceo (fig. 2).

Conclusión

Hoy en día, *La última jornada del Titán de Bronce* sigue casi desconocida en Cuba, y el único libro donde hay algunos detalles sobre su filmación es en el de Luciano Castillo, investigador especialista del cine prerrevolucionario,²² quien se interesó por el filme por medio de la figura de Ramón Peón (gracias a él, nos enteramos de que el famoso director, socio fundador de la BMP Pictures, se encargó de la fotografía de la película). Sin embargo, este documental debería ocupar un lugar mucho más destacado en la historia del cine cubano, por diferentes motivos. En primer lugar, se trata de uno de los poquísimos ejemplos del cine mudo cubano conservado íntegramente y merece por tanto una especial atención. Pero

²² Arturo Agramonte y Luciano Castillo, *op. cit.*, p. 42.

se trata también de un valioso documento que nos permite por ejemplo descubrir el rostro de figuras importantes de la Guerra de Independencia y testigos directos de la gesta de Maceo, constituyendo así un eslabón más de la memoria nacional cubana. *La última jornada del Titán de Bronce* confirma la teoría de Marc Ferro, según la cual el cine puede servir de documento histórico, y comprobamos una vez más que analizar una película es asociarla con el mundo que la produjo.²³ En nuestro caso, el análisis contextual permitió evidenciar los objetivos no sólo de los organizadores de la expedición conmemorativa sino también del director, que buscó poner sus cámaras al servicio del poder político de su tiempo. Aunque el filme se presenta como un homenaje a Antonio Maceo, máximo héroe de la Independencia de Cuba, sirve en realidad a los intereses inmediatos de Gerardo Machado, quien busca aparecer como el heredero de la tradición mambí, para legitimar su poder en un momento en que numerosas voces se han levantado contra su tiranía (cabe notar por cierto que varios de los hombres que le apoyaban en el momento de la película, como el general Betancourt, terminaron rebelándose contra él en la Revolución de 1933). Esta colaboración de un cineasta cubano con las autoridades no era nada nuevo: ya hemos visto que el primer corto de Veyre tenía una dimensión política, y podríamos citar otros ejemplos de documentales posteriores, como los de Enrique Díaz Quesada en las décadas del diez y del veinte; pero resulta interesante comprobar la existencia de un cine de propaganda en pleno *machadato*, lo que permite reevaluar al alza la importancia de este medio de comunicación en el contexto de los años treinta.

Por último, es llamativo el parecido de la película de Max Tosquella con otros documentales realizados varias décadas después, durante la Revolución. Resulta fascinante ver cómo, en pleno quinquenio gris, aquel periodo de intenso dogmatismo ideológico que surgió a principios de los años setenta en Cuba, se estrenó una película que adoptaba la misma postura historiográfica (o “historiofótica”, para emplear el término acuñado por Hayden White)²⁴ que la obra de Max Tosquella. En *Mi hermano Fidel* (1977), el cineasta oficial Santiago Álvarez retrató así a Fidel Castro en compañía de un viejo campesino de 92 años, único testigo en vida del desembarco de José Martí y Máximo Gómez en Playitas, al principio de la Guerra de Independencia. Como en *La última jornada del Titán de Bronce*, las imágenes inmortalizan a una persona que seguía manteniendo un hilo directo con un acontecimiento magno de la historia cubana, y que por este motivo casi se había convertido en monumento nacional. Y como en el filme de Tosquella, la presencia insistente de Fidel Castro al lado del

²³ Marc Ferro, *Cinéma et histoire*, París, Gallimard, 1993.

²⁴ Hayden White, “Historiography and Historiophoty”, *The American Historical Review*, Bloomington vol. 93, núm. 5, 1998, p. 1193.

anciano sirve para legitimar el poder del dirigente, para acreditar la supuesta condición de Fidel Castro como el heredero de Martí y Gómez. Ya sabíamos que la captación de la memoria de la Independencia siempre fue un objetivo de la política historiográfica castrista, pero *La última jornada del Titán de Bronce* tiene el mérito de recordarnos que también fue una preocupación constante de los regímenes y líderes cubanos anteriores.

Bibliografía

- AGRAMONTE, Arturo y Luciano Castillo, *Ramón Peón, el hombre de los glóbulos negros*, La Habana, Ciencias Sociales, 2003.
- DOUGLAS, María Eulalia, *Catálogo del cine cubano, 1897-1960*, La Habana, ICAIC, 2008.
- , *La tienda negra, el cine en Cuba, 1897-1990*, La Habana, Cinemateca de Cuba, 2008.
- FERRO, Marc, *Cinéma et histoire*, París, Gallimard, 1993.
- FONER, Philip S., *Antonio Maceo, The "Bronze Titan" of Cuba's Struggle for Independence*, Nueva York, Monthly Review Press, 1977.
- NORA, Pierre (coord.), *Les lieux de mémoires*, París, Gallimard, 1997, vol. I.
- PÉREZ, Louis A., *Army Politics in Cuba, 1898-1958*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1976.
- WHITE, Hayden, "Historiography and Historiophoty", *The American Historical Review*, Bloomington vol. 93, núm. 5, 1998.

NACIÓN Y FICCIÓN: *MARIANO MORENO Y LA REVOLUCIÓN DE MAYO* EN EL CONTEXTO PREVIO AL CENTENARIO DE LA INDEPENDENCIA¹

LUCIO MAFUD

Docente e investigador de cine

En Argentina el nacimiento del cine de ficción coincide con los preparativos de los festejos del Centenario.² En ese sentido, se podría afirmar que la producción cinematográfica nacional surge en medio de la parafernalia espectacular que el Estado argentino monta alrededor de la construcción simbólica de una identidad nacional. Uno de los primeros filmes argumentales se tituló, no casualmente, *La Revolución de Mayo*, y se estrenó en el mes de mayo de 1909.

Este proceso de construcción simbólica fue reforzado por otros dos festejos, menos recordados: el de la Asamblea de las Provincias Unidas (1913) y el de la Independencia (1916).³ El desarrollo del cine "primitivo" ar-

¹ Este trabajo no hubiera sido posible sin el apoyo de la Biblioteca Nacional Argentina, por medio de las becas de investigación Oscar Landi y Domingo F. Sarmiento, así como sin la política de conservación del grupo de trabajo de la Biblioteca y Centro de Documentación y Archivo del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales a cargo de Adrián Muoyo. Deseo expresar mi agradecimiento por las inestimables sugerencias y aportes del investigador Hernán Villasenín que me permitieron poner en discusión algunas de las hipótesis de este ensayo.

² En el Centenario del 25 de mayo de 1810 fue conmemorada la revolución acaecida en Buenos Aires que desembocó en la deposición del virrey Hidalgo de Cisneros y en la formación del primer gobierno patrio, la Primera Junta de Gobierno. Sin embargo, por diversas razones, no hubo una declaración de independencia formal ya que gobernaba nominalmente en nombre del rey de España que había sido depuesto y su lugar ocupado por el francés José Bonaparte.

³ Sobre estos festejos tenemos que el 31 de enero de 1813 fue inaugurada la Asamblea General Constituyente que asumió la soberanía nacional en nombre del pueblo y no ya del rey de España Fernando VII. Si bien tenía el propósito de proclamar la independencia y redactar la constitución del nuevo Estado, estos objetivos debieron ser postergados. Sin embargo dictó una serie de resoluciones importantes como la libertad de vientres de las esclavas y la abolición del tráfico de esclavos, eliminó los títulos de nobleza, liberó a los indígenas de la obligación de pagar tributo, abolió la Inquisición y la práctica de la tortura como así también mandó acuñar moneda propia, aprueba el himno patriótico y crea el escudo nacional. Mientras que el 9 de julio de 1816 se declaró la definitiva declaración de la independencia por parte del Congreso de Tucumán con respecto de España y de "toda otra dominación extranjera".

gentino acompaña este clima de patrióticas celebraciones. En este sentido, podemos decir que el nacimiento del cine argentino está ligado a la creación y desarrollo de un cine de género histórico, que trabaja con los sentidos sociales ligados al concepto de “nacionalidad”. En efecto, en el periodo que media entre los tres centenarios, se estrenan numerosos filmes de contenido histórico: *La creación del himno* (1909), *El fusilamiento de Dorrego* (1910), *Camila O’Gorman* (1910), *La batalla de San Lorenzo* (1910), *Paso de los Andes* (1910), *Amalia* (1910), *Mariano Moreno y la Revolución de Mayo* (1915) y *El general Ricardo López Jordán* (1916), entre otros.⁴ Ese contexto de exaltación patriótica, entre otros factores, incentiva también la posibilidad de constituir una industria cinematográfica nacional capaz de competir en el mercado interno con el cine extranjero.

La dificultad más evidente para estudiar el cine de esta época es la casi inexistencia de material fílmico conservado. De las películas históricas citadas se conservan sólo dos (*La Revolución de Mayo* y *La creación del himno*). El resto se ha perdido para siempre. Sin embargo, esa historia rica e interesante puede reconstruirse laboriosamente a partir de las publicaciones de la época, que reproducen argumentos, fotografías, reportajes, etcétera.

En este artículo, trabajaremos precisamente con una de estas películas perdidas. *Mariano Moreno y la Revolución de Mayo* (Enrique García Velloso, 1915)⁵ supuso una de las apuestas más arriesgadas del género histórico de la época y de la industria cinematográfica en general. Este filme “editado” por Max Glücksmann implicó un salto cualitativo en términos de inversión,⁶ de metraje⁷ y de producción.⁸ A partir de un corpus textual,

⁴ La tendencia se consolida con una serie de filmes que priorizan la temática nacional, enfoque que se hace evidente en los mismos títulos: *Juan Moreira* (1910), *Un romance argentino* (1915), *...Tierra Argentina!* (1916), *Bajo el sol de la pampa* (1916), *Por mi bandera* (1916), etcétera.

⁵ Muy probablemente el negativo de esta película fue destruido por un gran incendio acaecido en octubre de 1920 en los archivos fílmicos y discográficos de la casa Max Glücksmann.

⁶ La película costó 70 000 pesos, el presupuesto más alto de la época. Así, por ejemplo, un filme como *Nobleza gaucha* (1915), el éxito cinematográfico más importante del cine mudo, costó “veintitantos miles de pesos” (Cf. José Miguel Couselo, *Cine argentino en capítulos sueltos*, Buenos Aires, 23° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, 2008). Una película estándar como *Resaca* (1916), costó aproximadamente 15 000 pesos (“*Resaca* en Rosario”, *La Película*, Buenos Aires, núm. 18, 25 de enero de 1917, sección Cinematografía Argentina).

⁷ De la profusa información recopilada en la prensa de la época, no fue posible obtener la cantidad de metros que poseía este filme, referencia ineludible para determinar su duración. Sin embargo, en una crónica de una exhibición privada se nos informa que “Durante las dos horas y cuarenta minutos que duró la exhibición, los espectadores no dieron muestras del más mínimo cansancio” (“Los films históricos. *Mariano Moreno y la Revolución de Mayo*”, *Excelsior*, Buenos Aires, núm. 62, 7 de abril de 1915). El único antecedente de una película de esa duración fue *Amalia* (1914), producida y dirigida por las mismas personas unos meses antes. Esta película poseía una extensión de 3 000 metros que proyectadas a 16 fotogramas por segundo equivalen aproximadamente a dos horas y cuarenta minutos de duración. Sin embargo, este metraje sólo se utilizó en la función de estreno para luego ser reducido a 2 500 metros en el resto de las exhibiciones.

⁸ “En *Mariano Moreno* intervienen trescientos personajes” (“Una gran novedad. Prodigios del cinematógrafo”, *El Diario*, Buenos Aires, 24 de marzo de 1915).



1. Publicidad de *Mariano Moreno y la Revolución de Mayo* (García Velloso, 1915), s/d, *Excelsior*, Buenos Aires, núm. 65, 28 de abril de 1915.

que incluye un resumen del argumento,⁹ reseñas publicadas en diarios y revistas y comentarios acerca de su producción, trataremos de reconstruir el filme y analizar las diversas concepciones del cine implícitas en él, su estilo y las influencias estéticas; su visión ideológica acerca del acontecimiento fundacional de la Nación Argentina, la Revolución de Mayo, y la relación con el contexto cultural y político previo al Centenario de 1816 (fig. 1).

El cine según Mariano Moreno: "Enseñar deleitando"

Mariano Moreno y la Revolución de Mayo se estrenó el 20 de abril de 1915, un mes antes de la conmemoración del primer gobierno patrio y un año antes del primer Centenario de la Independencia argentina.¹⁰ Su estreno estuvo rodeado por una campaña de prensa que resaltaba su aspecto instructivo, su carácter de obra de divulgación histórica del hecho fundacional de la Nación Argentina, la Revolución de Mayo. El filme es definido

⁹ El resumen argumental consultado fue publicado en la revista *Excelsior*, Buenos Aires, núm. 71, 9 de junio de 1915 con el nombre de "Títulos de la obra nacional *Mariano Moreno y la Revolución de Mayo*", y en el folleto "*Mariano Moreno y la Revolución de Mayo*. Film histórico argentino de gran espectáculo", Buenos Aires, 1915, distribuido por la productora Max Glücksmann.

¹⁰ El filme vuelve a exhibirse en 1916 en el cine Crystal Palace un día antes del festejo de la independencia argentina (*La Razón*, Buenos Aires, 8 de julio de 1916, sección Cartelera Espectáculos).

explícitamente como una “enseñanza patriótica”,¹¹ o bien se señala que posee “un alcance eminentemente educativo”.¹²

Su aspecto pedagógico está legitimado por el propio director y argumentista del filme Enrique García Velloso, docente del Colegio Nacional de Buenos Aires y conferencista de temas históricos y literarios. Escribió un manual escolar, *Historia de la literatura argentina* (1914), donde dedica un capítulo a la obra de Mariano Moreno, e incluye en otros estudios sobre “próceres” como Cornelio Saavedra, Cayetano Rodríguez, Deán Funes, etcétera.

Además, la crítica que rodeó el estreno destacó que el argumento del filme estaba basado en rigurosas fuentes históricas: la biografía *Vida y memorias del doctor don Mariano Moreno*, de su hermano Manuel Moreno, el estudio histórico *Historia de Belgrano*, de Bartolomé Mitre, la recopilación de los *Escritos de Mariano Moreno* realizada por Norberto Piñero, los trabajos de Vicente Fidel López y Paul Groussac.¹³ A lo cual se suma la consulta de documentos originales como el periódico *La Gaceta*, el escrito de Moreno *La representación de los hacendados* o la correspondencia entre fray Cayetano Rodríguez y el canónigo Manuel Terrazas.¹⁴

Ahora bien, esta suerte de objetivo pedagógico del filme se traslada al propio argumento, y se convierte en la misión del héroe del relato. Gran parte del filme narra la historia de un joven que sortea todos los peligros en pos de la obtención del saber que le permitirá servir a su patria. El texto fílmico parece querer provocar la empatía del espectador con el héroe, con objeto de fomentar o incentivar su formación educativa.

En este sentido, no es de extrañar que el argumento se inicie describiendo la relación entre un maestro (Cayetano Rodríguez) y un alumno (Mariano Moreno), resaltando la influencia del primero en el destino trascendente del segundo. En el transcurso del filme se hacen numerosas referencias a espacios asociados al conocimiento (la biblioteca del convento San Francisco, la universidad de Chuquisaca), a la obtención del saber (el estudio de autores como Aranda, Campomanes y Jovellanos), a la aplicación de lo aprendido (la escritura de *La representación de los hacendados*) y a la incidencia de este saber que “fue la chispa que produjo el incendio de la revolución de Mayo”.¹⁵

Incluso el propio uso del lenguaje escrito en el filme responde a este afán instructivo. En un contexto donde la prensa denunciaba la deforma-

¹¹ “Una gran novedad. Prodigios del cinematógrafo”, *op. cit.*

¹² *La Razón*, Buenos Aires, 23 de marzo de 1915, citado en “Los films históricos. *Mariano Moreno y la Revolución de Mayo*”, *Excelsior*, Buenos Aires, núm. 62, 7 de abril de 1915.

¹³ “El film histórico *Mariano Moreno*”, *La Nación*, Buenos Aires, 21 de abril de 1915, sección Teatros y Conciertos.

¹⁴ “Una gran novedad. Prodigios del cinematógrafo”, *op. cit.*

¹⁵ “Títulos de la obra nacional *Mariano Moreno y la Revolución de Mayo*”, *Excelsior*, Buenos Aires, núm. 71, 9 de junio de 1915.

ción del idioma en los epígrafes de las películas mudas y sus perniciosas consecuencias sobre el espectador, un profesor de literatura como Velloso garantizaba que “los títulos que ilustran las notas gráficas han sido redactados con verdadera pulcritud”.¹⁶

El aspecto pedagógico se puede ver también en la reproducción, dentro de la película, de documentos históricos (*La representación de los hacendados*, *La Gaceta*, folios del siglo XVIII, cartas originales) y en el rodaje en los lugares donde transcurrieron los sucesos como el convento de San Francisco o el Cabildo. De esta manera, el cine recontextualiza dos modalidades pedagógicas de las instituciones educativas como la consulta bibliotecológica y la visita guiada a edificios históricos. Así, por ejemplo, *El Diario* definió el filme como “una conferencia animada de la época colonial y de los albores de la sociedad argentina”.¹⁷

De alguna manera, *Mariano Moreno y la Revolución de Mayo* continuaba la tendencia, propia del siglo XIX, del uso pedagógico de la imagen en un momento donde en Argentina todavía se utilizaban la linterna mágica y filmes documentales como apoyatura de la exposición verbal de un conferencista.

Pero, si este uso del cine colocaba al espectador en el lugar del alumno que recibe las clases de un profesor, al mismo tiempo se plantea una nueva manera de transmitir y de recibir ese conocimiento. En el folleto original distribuido por la productora Max Glücksmann podemos encontrar, bajo el título “Enseñar deleitando”, lo siguiente: “Los episodios de la película [...] nos llevan a través de una época grandiosa de la historia patria; nos hacen ver en todos sus detalles con la fuerza de lo real, de lo vivido, hombres, situaciones y momentos agitados”. Los productores del filme parecen haber intuido esa capacidad novedosa del cine de incluir al espectador dentro de la diégesis. Esta capacidad, aplicada a la película histórica, permitiría al espectador “vivir” la historia sin el efecto distanciador del libro o la conferencia.

De esta manera, el cine se convierte en un medio educativo privilegiado, que logra “enseñar deleitando”¹⁸ y permite así conciliar la enseñanza con lo placentero, convertir lo educativo en “divertido”.

Por todo lo anterior parecería ser que uno de los públicos privilegiados a los que el filme apunta es el escolar y, eventualmente, el núcleo familiar. Esto se puede observar también en el intento de su productor, Max Glücksmann, de conseguir un reconocimiento y un aval de las institu-

¹⁶ “Una gran novedad. Prodigios del cinematógrafo”, *op. cit.*

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ Este aspecto ha sido remarcado por ciertas reseñas de la época. Así, por ejemplo, *La Nación* notaba: “Su tema necesariamente didáctico no produjo en ningún momento la fatiga ante el público acostumbrado a las películas melodramáticas que casi llenan por completo el repertorio de los cines”. (“El film histórico *Mariano Moreno*”, *op. cit.*).

ciones educativas, y, probablemente, la promoción y la difusión de la cinta por parte de las mismas. Con este fin organizó por lo menos dos exhibiciones privadas antes del estreno; la primera el 26 de marzo de 1915,¹⁹ que contó con la presencia del ministro de Justicia e Instrucción Pública, y la segunda el 30 de marzo de 1915²⁰ ante el Consejo Nacional de Educación en el Museo Escolar.²¹ También se buscó el apoyo de las instituciones educativas afines a la Iglesia católica.²²

En ese sentido puede interpretarse el hecho de que el estreno de la película se haya realizado a beneficio de la escuela-taller de la Asociación del Divino Rostro.

Ahora bien, este uso pedagógico y “familiar” del cine intenta, por otro lado, obtener para sí un aura de respetabilidad en un momento donde era cuestionado desde varios lugares sociales y políticos. El cine se encontraba, para los parámetros burgueses, en una encrucijada moral donde, si por un lado podía ser valorado como modelo de transmisión de contenidos éticos y educativos, por otro lado era visto como un foco de corrupción moral que difundía materiales pueriles o groseros que perpetuaban la ignorancia del espectador, o favorecían conductas morales inapropiadas.

De hecho, en el propio argumento podemos encontrar una dicotomía, bastante similar a la que se presentaba en la prensa de la época, entre la narración histórica-instructiva y el espectáculo como mera distracción. Por ejemplo, esto se vislumbra en la escena en que el virrey Cisneros pretende utilizar una corrida de toros para evitar que el pueblo participe de la asonada revolucionaria.²³ Es decir, el espectáculo representado funciona como el reverso exacto de la finalidad educativa del filme, ya que su objetivo es “distracer al pueblo de asuntos más serios”, perpetuando así su ignorancia y sustrayéndolo de toda participación y de todo “conocimiento” sobre la revolución patricia. A su vez, se trata de una dicotomía que

¹⁹ *El Diario*, Buenos Aires, 26 de marzo de 1915, sección Vida Social.

²⁰ *El Diario*, Buenos Aires, 31 de marzo de 1915, sección Vida Social.

²¹ “La Historia en cinematógrafo”, *La Prensa*, Buenos Aires, 31 de marzo de 1915. Da cuenta de la importancia que supone para la productora la buena recepción del filme dentro de estas instituciones. Por ejemplo señala que en la primera exhibición privada del 26 de marzo de 1915, donde habían concurrido algunas autoridades del Consejo de Educación “ciertas observaciones de detalle que se hicieron en conversación bastaron para que el editor realizara reformas relativamente costosas”.

²² Posiblemente con la intención de lograr esa adhesión, el argumento del filme resalta el papel preponderante que tuvieron diversos miembros de la Iglesia en la formación educativa de Moreno.

²³ “El virrey Cisneros ha recibido de la península pliegos en que le anuncian que las tropas napoleónicas han cruzado la Sierra Morena. Temeroso de que estas malas nuevas circulen hace imprimir una hoja tranquilizadora y llama al torero Genillito —famoso diestro desde la época de Vértiz— para que organice una gran corrida de toros que distraiga al pueblo de asuntos más serios” (“Títulos de la obra nacional *Mariano Moreno y la Revolución de Mayo*”, *Excelsior*, Buenos Aires, núm. 71, 9 de junio de 1915). Este hecho, por supuesto, no figura en ningún libro de historia.

implica también un claro contraste entre lo nacional y lo extranjero, entre la cultura y la barbarie.

Esta interpretación se refuerza si tenemos en cuenta la reacción de la burguesía contra aquellas películas que reproducen, por ejemplo, corridas de toros, sumamente populares debido al alto componente inmigratorio español. En este sentido, se implementó en diciembre de 1910 una ordenanza que tenía el objeto de suprimir de los biógrafos “las reproducciones de vistas con corridas de toros, escenas de hospitales y manicomios” y vistas “de género libre o inmorales”.²⁴

Como reverso de ese cine que permite que “se arraigue en el espíritu de los espectadores el germen de delitos o escenas impropias de la cultura”,²⁵ la burguesía propone, pensando especialmente en el público infantil, los documentales didácticos para cultivar conocimientos, o bien las ficciones históricas, como es el caso de *Mariano Moreno y la Revolución de Mayo*.²⁶

Esta concepción del cine, además, debe ser analizada en relación con el contexto político y cultural previo al Centenario de la Independencia de 1816. Porque es ese contexto el que incentiva el interés por la historia argentina y promueve la enseñanza y la divulgación de los hechos constitutivos de la Nación a través de un medio de difusión masivo como el cine. Dentro de este contexto el cine adquiere un prestigio institucional y social al asumir una misión trascendente que lo redime: ya no se trata de contar historias sino de narrar la historia.

De hecho, *Mariano Moreno* era sólo el inicio de un vasto proyecto cinematográfico del productor Max Glücksmann que comprendía una serie de filmes históricos, como la segunda parte de *Mariano Moreno*,²⁷ “la Asamblea del año 1813, los episodios principales de la Epopeya Emancipadora, para concluir la serie histórica con *Facundo* y la guerra civil hasta Caseros”.²⁸ Proyecto que quedará trunco por razones económicas, por un lado, pero sobre todo políticas, como se verá más adelante.

²⁴ *La Razón*, Buenos Aires, 1 de mayo de 1914, citado en “Moralización del cinema”, *Excelsior*, Buenos Aires, núm. 15, 6 de mayo de 1914.

²⁵ *Idem*.

²⁶ Esta conjunción del documental y la ficción educativa se puede ver, por ejemplo, en este programa cinematográfico: “la matinée de hoy, dedicada a los niños, comenzará con una serie de vistas instructivas, que complementarán” el filme de Velloso (*La Nación*, Buenos Aires, 25 de abril de 1915, sección Teatros y Conciertos). Desde luego, esas “vistas instructivas” exhibidas previamente a los filmes de ficción no eran otra cosa que documentales didácticos.

²⁷ “El film histórico *Mariano Moreno*”, *op. cit.*: “Todos los episodios que aplaudió anoche el público serán completados con los triunfos de la revolución, el fusilamiento de Liniers y la muerte de Moreno en alta mar”.

²⁸ “Una gran novedad. Prodigios del cinematógrafo”, *op. cit.*

Un arte mejor

Pero el aura de prestigio que rodeó el estreno de *Mariano Moreno* no provenía solamente de sus pretensiones pedagógicas, sino también de la relación del filme con las artes tradicionales, principalmente el teatro y la literatura. En este sentido, no es casual la elección de Enrique García Velloso, quien, además de pedagogo, es un reconocido autor teatral de cierto prestigio en la crítica.

Además, Velloso había realizado en 1914, también bajo la producción de Max Glücksmann, la adaptación cinematográfica de la novela *Amalia* de José Mármol. Esta cinta supuso el primer reconocimiento artístico para un filme argentino, tanto por su estreno en el templo de la alta cultura burguesa, el teatro Colón, como por la adaptación de una obra literaria de cierta consagración artística e ideológicamente afín a la elite de Buenos Aires.

En consecuencia, *Mariano Moreno* construye su estatus artístico sobre el prestigio previo obtenido por la primera producción de Velloso-Glücksmann. No es casual, en este sentido, que *El Diario*, antes del estreno, publicara una foto de *Mariano Moreno* entre una publicidad de la temporada lírica del teatro Colón y un extenso artículo sobre poesía argentina.²⁹

Por otra parte, las críticas de la época realzan el prestigio artístico del filme en la medida que éste responde a los parámetros valorativos del arte burgués. Por ejemplo, en *Caras y Caretas* podemos leer: “se han invertido alrededor de 70 000 pesos en una obra más de vulgarización histórica, más de demostración vital, más de propaganda de una nueva industria argentina —de un arte diríamos mejor— que de un negocio”.³⁰ Es decir, la presencia material del dinero queda subsumida en un objetivo más trascendente que el mero negocio: el arte mismo. Por lo tanto, podemos observar cierto dejo de una concepción del arte propia de la sociedad burguesa, que supone cierta autonomía del arte del resto de las actividades materiales.

De la misma forma, el comentario de *El Diario* referido a la interpretación señala que “se destaca notablemente la señora Juana Conde, que ya en otras manifestaciones del arte nos había dado pruebas de poseer un espíritu capaz de sentir y de realizar la belleza escénica”.³¹ Aquí se puede vislumbrar una visión propia del arte burgués donde la esencia de la creación artística es la comunión espiritual con la belleza, producto de un misterioso don.

²⁹ *El Diario*, Buenos Aires, 26 de marzo de 1915.

³⁰ León de Aldecoa, “¡Películas nacionales, al fin! *Mariano Moreno* y la *Revolución de Mayo*”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, núm. 863, 17 de abril de 1915, sección Cinematografía.

³¹ “*Mariano Moreno*”, *El Diario*, Buenos Aires, 21 de abril de 1915, sección Teatros.



2. “La sesión histórica del Cabildo el 25 de Mayo de 1810”, escena de *Mariano Moreno y la Revolución de Mayo* (García Velloso, 1915), s/d, *Excelsior*, Buenos Aires, núm. 62, 7 de abril de 1915.

La proximidad de los festejos del Centenario de 1916 posiblemente influya en la necesidad de encuadrar lo autóctono, lo nacional, en el prestigio del “gran arte” burgués. Como si la trascendencia del tema, la historia con mayúscula, necesitara ser narrada también por medio del gran arte cinematográfico (fig. 2).

Una nueva industria

Sin embargo, *Mariano Moreno* se propone trascender las limitaciones propias del reconocimiento artístico, como sucedió, por ejemplo, con *Amalia*, cuya exhibición en general se restringió a un público más elitista. Esta segunda producción de Max Glücksmann y Enrique Velloso pretende además constituirse en un gran éxito comercial.

Este objetivo está implícito en la contratación de primeras figuras del teatro argentino, como los actores protagónicos, los Podestá, que logran condensar prestigio artístico y una gran convocatoria popular, o bien del mismo Velloso, cuya actividad teatral posee variadas facetas, ya que además de ser un prestigioso autor de obras más “serias”, fue también un importante productor de obras populares comercialmente exitosas.

Además, la película fue promocionada en las crónicas periodísticas como una importante producción en su época. Los actores más importantes del teatro nacional fueron contratados en esta obra donde “intervienen trescientos personajes”³² en una reconstrucción histórica minuciosa

³² “Una gran novedad. Prodigios del cinematógrafo”, *op. cit.*

donde, según *Caras y Caretas*, “el autor tuvo desde el primer momento carta blanca para pedir escenas, la indumentaria [...] Max, por su cuenta, suplementó en vez de coartar las exigencias del autor [...] La parte comercial es secundaria y es así como se han invertido alrededor de 70.000 pesos”.³³

Pero el proyecto de Max Glücksmann es aún más ambicioso que lograr sólo el éxito comercial. *Mariano Moreno* se plantea como piedra basal de una industria cinematográfica. Esa posibilidad de constitución de una industria nacional surge en el contexto de crisis de la Primera Guerra Mundial determinada por la limitación de la producción de los países en guerra (Francia, y luego Italia), y por ende de reducción de la importación de películas europeas a los mercados dependientes como es el caso de Argentina y el resto de América Latina.³⁴

La prensa dio cuenta de esta pretensión como lo explicitan los artículos de *El Diario* y *La Razón*, luego de hacer referencia a la reducción de las importaciones: “El señor Glücksmann, con el deseo de mantener al público en las salas cinematográficas de toda la república, ha resuelto para que el interés de sus programas no decaiga, organizar definitivamente la galería y los talleres necesarios que produzcan periódicamente películas argentinas”,³⁵ o bien “hay que elogiar a sus iniciadores en cuanto propenden a la creación de una nueva industria, de tanto rendimiento en Norteamérica y Europa”.³⁶

En este caso, tampoco habría que desechar cierta megalomanía implícita en la imagen de una Argentina pujante propia del Centenario. Es decir, el intento de crear una industria autóctona, más allá de los vaivenes del comercio cinematográfico internacional, se inscribe en la celebración de la potencialidad económica argentina implícita en los futuros festejos de la Independencia. Ilusiones que caerán cuando, un par de años después, el mercado volvería a ser invadido por producciones estadounidenses que ahogarían cualquier intento de una industria local sin apoyo del Estado.

Entre D'Annunzio y Mitre

En un sentido general, el filme de Velloso se inscribe en una tendencia cinematográfica surgida en Francia a fines de la primera década del siglo xx denominada *film d'art*, cuyo objetivo era la legitimación artística del cine

³³ De Aldecoa, “¡Películas nacionales, al fin! *Mariano Moreno y la Revolución de Mayo*”, *op. cit.*

³⁴ Hay que tener en cuenta que la producción cinematográfica argentina era muy limitada y subsistía sin apoyo alguno del Estado. Sin embargo, la limitación en la importación de filmes extranjeros impulsó una breve primavera en la producción local, que pasó de producir alrededor de siete cintas en 1915, a cerca de veintiséis en 1916.

³⁵ “Una gran novedad. Prodigios del cinematógrafo”, *op. cit.*

³⁶ *La Razón*, Buenos Aires, 23 de marzo de 1915, citado en “Los films históricos. *Mariano Moreno y la Revolución de Mayo*”, *op. cit.*

tomando como referencia las artes tradicionales como el teatro, la literatura y la pintura. Esta legitimación se expresaba en la convocatoria de directores y autores teatrales prestigiosos, de intérpretes de la Comedia Francesa y en la adaptación de obras teatrales o literarias reconocidas. Pero también la historia fue invocada para otorgarle prestigio a este nuevo medio expresivo, como lo atestigua la obra inaugural del *film d'art*, *El asesinato del duque de Guise* (1908). *Mariano Moreno* condensa cada una de las características de esta tendencia, que también fue determinante para el inicio del género histórico argentino con *La Revolución de Mayo* (1909) y *El fusilamiento de Dorrego* (1910), también en el contexto previo de otro Centenario, el de la Revolución de Mayo en 1910.

Sin embargo, creemos que en el contexto de gestación y producción del film (1914-1915) será el cine italiano, y particularmente *Cabiria* (1914) de Giovanni Pastrone, la influencia estética más importante del filme de Velloso. De hecho, este filme se constituyó en un referente ineludible en la época, ya que fue el gran acontecimiento cinematográfico en el nivel mundial. En Argentina fue distribuido en exclusividad por Max Glücksmann, el productor de *Mariano Moreno y la Revolución de Mayo*, y fue estrenado en septiembre de 1914.

Entre *Cabiria* y *Mariano Moreno* podemos establecer una serie de correspondencias. Por un lado, Pastrone construye el prestigio cultural de *Cabiria* con la contratación de un literato como Gabriele d'Annunzio, mientras que Glücksmann intenta hacer lo mismo con un historiador literario y autor teatral de cierto prestigio como Velloso. Por otro, tanto *Cabiria* como *Mariano Moreno* definen su pertenencia al género histórico narrando mitos históricos de origen. En el caso del filme de Pastrone aparece el imperio romano como mito de origen de Italia, mientras que en el de Velloso se cuenta la génesis de la Nación Argentina. En ambos, la idea de nacionalidad se construye a partir del antagonismo (con Cartago en *Cabiria* y con la dominación española en el filme nacional) y se encarna simbólicamente en un nombre propio, como *Cabiria* y *Mariano Moreno*.

Este nacionalismo exacerbado se expresa por medio de una forma estética y un concepto de producción grandilocuente. Como reafirmación del poder cinematográfico de Italia en el nivel mundial, *Cabiria*, “una maravillosa obra de gran espectáculo”,³⁷ constituyó la gran superproducción de su época con una descomunal reconstrucción escenográfica y con la participación de miles de extras. Mientras que *Mariano Moreno* también pretendió definirse como un “film histórico de gran espectáculo”,³⁸ realizado con una importante inversión económica dentro de las limitaciones propias de un país económicamente dependiente.

³⁷ Publicidad del reestreno del filme, *Excelsior*, Buenos Aires, núm. 79, 4 agosto de 1915.

³⁸ Folleto original titulado “*Mariano Moreno y la Revolución de Mayo*. Film histórico argentino de gran espectáculo”, Buenos Aires, 1915, distribuido por la productora Max Glücksmann.

Esta tendencia a la desmesura se puede observar también en la propia extensión de los filmes estudiados. La duración de *Cabiria* de alrededor de tres horas pudo haber influido en una cinta como *Mariano Moreno*, cuya extensión de dos horas y cuarenta minutos constituye un hecho prácticamente inédito en el cine argentino de la época.

Si bien el carácter de nacionalismo exacerbado de *Mariano Moreno* responde a un contexto histórico político específico, la proximidad del Centenario de la Independencia y el recuerdo de los fastos del primer Centenario, también es verdad que casi toda la producción europea de la época responde a esas características ideológicas. *Cabiria*, en ese sentido, debe ser leída en el contexto de la guerra ítalo-turca, y una gran parte de la producción europea que se exhibe en Argentina en los momentos previos al estreno de *Mariano Moreno* expresa el clima belicista de la Primera Guerra Mundial.

La última característica que podría marcar la influencia de *Cabiria* sobre *Mariano Moreno*, es la pretensión de respetar la fidelidad histórica. El filme de Pastrone, desde el subtítulo, se define como una *Visión histórica del siglo III A. C.* Su campaña publicitaria “hace hincapié en la fidelidad de la puesta en escena en relación con las fuentes icónicas tradicionales (sobre todo arqueológico-arquitectónicas) y a las fuentes literarias de visualización de la historia (los presuntos viajes al norte de África, la visita a la exposición cartaginense del Louvre, la aspiración de reconstruir filológicamente los objetos del decorado y el vestuario)”.³⁹ Mientras la prensa italiana de la época resalta la verosimilitud histórica del filme,⁴⁰ las críticas de *Mariano Moreno* utilizan descripciones similares. Por ejemplo, *El Diario* da cuenta que “los muebles, los trajes y los armamentos han sido ajustados al *rigor* de la época”,⁴¹ o bien que “todas las escenas han sido reconstruidas hábilmente por la escenografía o se han reproducido en los mismos sitios donde ocurrieron los acontecimientos de la revolución”.⁴²

³⁹ Silvio Alovio, “El poder de la puesta en escena: *Cabiria* entre la atracción y el relato”, *Archivos de Filmoteca: Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen*, Valencia, vol. 20, junio de 1995, p. 85.

⁴⁰ “Los muebles, los pisos, la decoración, el vestuario, e incluso los zapatos, todo absolutamente todo está reconstruido con la máxima fidelidad histórica hasta en los más pequeños detalles. Los tejidos que ya no existen fueron expresamente creados para el filme, y las ventanas no se cierran con cristales, como puede verse en otras películas históricas sino con losas de alabastro, de acuerdo con las exigencias de la época” (*Giornale d'Italia*, Roma, 18 de abril de 1914. Citado en Silvio Alovio, *op. cit.*, p. 85).

⁴¹ “Una gran novedad. Prodigios del cinematógrafo”, *El Diario*, Buenos Aires, 24 de marzo de 1915.

⁴² *Idem*. Incluso, el propio argumento del filme subraya la búsqueda de autenticidad histórica. Refiriéndose a la reconstrucción de la escena en que Mariano Moreno estudia en la biblioteca del convento San Francisco, señala que “ha sido hecha en la misma biblioteca de la histórica casa franciscana y los viejos infolios que aparecen son los mismos que servían para instruir a la juventud argentina de fines del siglo XVIII”.

Sin embargo, en torno al tema de la “verosimilitud histórica”, la influencia determinante la constituye la figura del historiador argentino Bartolomé Mitre.⁴³ Esta influencia se puede constatar explícitamente en el argumento publicado de la película, donde aparecen varias citas del libro de Mitre *Historia de Belgrano*.⁴⁴

Pero en realidad, será la concepción historiográfica propuesta por Mitre la que oficie de modelo incluso para la elaboración del argumento del filme. Este historiador concibe la investigación histórica como una ciencia constituida estrictamente sobre la base de documentos concretos. En este sentido, Mitre afirmará:

Y cuando decimos documentos, no nos referimos simplemente a textos desautorizados o papeles aislados, sino a un conjunto de ellos que formen sistema, que se correlacionen y contrasten entre sí, se expliquen o se corrijan los unos por los otros y presenten los lineamientos generales del gran cuadro que el dibujo y el colorido complementarán, sirviendo de comprobante a la idea que sugiera o de él se desprenda, o sea la filosofía que de todo ello se deduzca. Y no basta conocer uno ni muchos documentos; es necesario conocerlos todos, pues uno que falte puede anular o dar diverso significado a todos los demás.⁴⁵

Velloso, como guionista, tiende a ese ideal del método propuesto por Mitre. En vez de limitarse a adaptar cinematográficamente, por ejemplo, *Vida y memorias del doctor don Mariano Moreno*, de Manuel Moreno, decide trabajar con una multiplicidad de fuentes. Ese corpus documental anteriormente citado está constituido por biografías, estudios históricos, artículos, polémicas, correspondencia, periódicos, y recopilación de escritos de la Revolución de Mayo.

Siguiendo a Mitre, Velloso hace que esa diversidad de fuentes históricas “formen sistema” y que “se correlacionen y contrasten entre sí, se expliquen o se corrijan los unos por los otros”.

Veamos un ejemplo referido al contraste y corrección de documentos.

En su libro *Historia de la literatura argentina*, Velloso analiza una enfermedad contraída por Moreno según dos fuentes históricas: *Vida y*

⁴³ La figura de Mitre está presente en Velloso en varios aspectos. Por ejemplo, su libro *Historia de la literatura argentina* (1914) concluye con un capítulo enteramente dedicado a Mitre donde lo glorifica no sólo como intelectual sino principalmente como militar y político. Además, no hay que olvidar que Velloso era un empleado del diario fundado por Mitre, *La Nación*, que constituye su fuente de ingresos como periodista y oficia de espacio publicitario para su actividad como dramaturgo.

⁴⁴ Así, para ilustrar la escena del juramento de la Primera Junta, aparece una cita del libro de Mitre, con mención de la fuente. En otro momento, cuando Saavedra le retira el apoyo a Cisneros el argumento reproduce, entre comillas y sin mención de fuente, un parlamento de Saavedra calado de la misma obra. También aparece el reparto de “escarapelas azules y blancas”, escena que impuso Mitre aunque su veracidad es discutida por numerosos historiadores.

⁴⁵ Bartolomé Mitre, citado en Roberto Madero, *El origen de la historia. Sobre el debate entre Vicente Fidel López y Bartolomé Mitre*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 44.

memorias del doctor don Mariano Moreno y una carta del canónigo Terrazas a fray Cayetano Rodríguez.

Velloso dice textualmente que Moreno “cayó gravemente enfermo de ‘reumatismo’, según nos cuenta su hermano Manuel, aunque nosotros poseemos un documento que nos merece entera fe, del cual deducimos que fue víctima de un violento ataque de *chucho* que lo tuvo postrado en cama durante quince días”. Ya que ese documento, la carta de Terrazas, afirma que Moreno bebió “una fuerte infusión de quina y de coca [...]”. Vemos pues, que lo que obró poderosamente en el ánimo del viajero enfermo, fue la quina, que desde tiempo inmemorial usaban los quichúas para curar las fiebres palúdicas”.⁴⁶

Efectivamente, en el argumento de la cinta, Velloso escribe su deducción producto de esta contraposición de fuentes históricas: “La providencia quiso que en el delirio de la fiebre Moreno bebiera una fuerte infusión de quina y coca que le sirvió de mágica panacea”.⁴⁷

Como podemos observar, el sustento obsesivo en los documentos históricos es tal que influye incluso en la narración de detalles nimios de la vida del prócer y obliga al autor a poner en cuestión la validez de diversos párrafos de la biografía principal de Moreno sobre la que se construye gran parte del argumento del filme.

Esta obsesión por la reconstrucción del pasado a partir de documentos fidedignos se materializa visualmente en la propia película. Velloso decide reproducir en celuloide documentos históricos,⁴⁸ como el texto de Moreno *La representación de los hacendados*, el periódico *La Gaceta*, cartas y “otros documentos que tienen vinculación con los sucesos que se rememoran”.⁴⁹

El carácter realista y el apego a la fidelidad histórica de *Mariano Moreno* se acentúa aún más en el contexto de la época si lo comparamos con otra película histórica como *El capitán Álvarez o bajo la tiranía de Rosas*,⁵⁰ estrenado apenas con unos pocos días de diferencia.⁵¹ Esta película estadounidense que enmarca su historia en el periodo rosista fue cuestionada

⁴⁶ Enrique García Velloso, *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Ángel Estrada, 1914, pp. 123 y 124.

⁴⁷ “Títulos de la obra nacional *Mariano Moreno y la Revolución de Mayo*”, *Excelsior*, Buenos Aires, núm. 71, 9 de junio de 1915.

⁴⁸ La reproducción filmica de documentos y la reconstrucción de escenas según fuentes históricas se puede observar también en filmes contemporáneos a *Mariano Moreno* como *El Nacimiento de una Nación* (David Griffith, 1915). Sin embargo, esta obra no pudo influir sobre la cinta de Velloso, ya que se estrenó en Argentina recién en 1916.

⁴⁹ “Una gran novedad. Prodigios del cinematógrafo”, *op. cit.*

⁵⁰ La cinta *El Capitán Álvarez* (1914) fue producido por la Vitagraph y dirigido por Rollin S. Sturgeon.

⁵¹ *Mariano Moreno* comienza a exhibirse comercialmente el 20 de abril 1915 mientras que *El capitán Álvarez* se estrenó en el Empire Theatre el 23 de abril de 1915. Además es importante destacar que la competencia entre ambos filmes se acentuó porque fueron comercializados

por sectores intelectuales y por la casi totalidad de la prensa de la época. El diario *La Razón* afirma que “sus autores están en ayunas de historia y del respeto que se debe a las nacionalidades. Eso de que Buenos Aires esté rodeado de montañas y vistan de ‘gauchos’ los prohombres políticos de aquella época sería divertido si no grotesco”.⁵² *La Prensa*, refiriéndose al autor del filme, denuncia su “ignorancia acerca del paisaje argentino, del físico y de la moral de nuestros ciudadanos y de los episodios de nuestra vida histórica”.⁵³ Mientras *Crítica* describe azorado que “los soldados visten el traje mejicano”.⁵⁴

Como revés de la trama, tanto por las fuentes históricas prestigiosas consultadas como por la verosimilitud realista de su estilo, *Mariano Moreno* se convirtió en un paradigma de la autenticidad histórica nacional frente a la adulteración de nuestro pasado por parte del cine extranjero.⁵⁵

¿Una nueva y gloriosa nación?

Sin embargo, tanto la impronta realista de la puesta en escena como cierta aura de fidelidad histórica sustentada por los documentos crean la ilusión de contar la historia tal cual ocurrió, ocultando en última instancia la visión subjetiva de esa narración o mejor dicho la construcción de la historia por parte de un sector social.

El marco de exhibición de *Mariano Moreno* nos puede dar claros indicios acerca de esa construcción ideológica. Por un lado, el estreno fue realizado exclusivamente en un salón aristocrático, el Palace Theatre, y el público que asistió al estreno y a las exhibiciones siguientes estuvo constituido por las familias más representativas de la elite agroganadera argentina (Martínez de Hoz, Anchorena, Unzué, Ocampo, Casares). Por otro, la primera función privada del filme se realizó

en la residencia particular del Presidente de la República, Dr. Victorino de la Plaza, quien había invitado a presenciar la exhibición, a los ministros del Poder Ejecutivo, miembros de las cámaras de diputados y senadores, delegados argen-

respectivamente por las dos distribuidoras más importantes del país, Max Glücksmann y la Sociedad General Cinematográfica, históricamente enfrentadas entre sí por el dominio del mercado.

⁵² “¡Así se cinematografía la historia!”, *La Razón*, Buenos Aires, 25 de abril de 1915, citado en *Excelsior*, Buenos Aires, núm. 66, 5 de mayo de 1915.

⁵³ “Bajo la tiranía de Rosas. Los autores ignoran”, *La Prensa*, Buenos Aires, 27 de abril de 1915, citado en *Excelsior*, Buenos Aires, núm. 66, 5 de mayo de 1915.

⁵⁴ “Ridículo y odioso”, *Crítica*, Buenos Aires, 26 de abril de 1915, sección Teatros.

⁵⁵ Sin embargo, el filme de Velloso se toma unas pocas licencias en relación con las fuentes históricas consultadas como la inclusión del personaje del criado indio de Moreno, el robo del que es objeto el protagonista durante su viaje y la corrida de toros que Cisneros pretende organizar.

tinios al Congreso de Financistas de Washington y otras personalidades de alta figuración en nuestras esferas sociales.⁵⁶

Ahora bien, ¿qué construcción de nación considera el poder político y económico en esas exhibiciones? En primer lugar, en el argumento se puede observar una clara diferenciación entre una elite “revolucionaria” y el pueblo. Mientras la primera es individualizada por medio de los nombres propios de sus integrantes (Moreno, Saavedra, French), el segundo es descrito como un colectivo anónimo. A su vez, si la elite es caracterizada como una clase dirigente ilustrada (la formación intelectual de Moreno es prueba de ello), el pueblo, por el contrario, es definido como inculto y fácilmente manipulable por los enemigos de la Revolución. Así, el virrey Cisneros organiza una corrida de toros para distraer a la masa de los preparativos revolucionarios. Pero, afortunadamente, un miembro de la elite revolucionaria como Castelli, a través de “una arenga de arrebataador patriotismo incita al populacho a desertar de la fiesta torera, diciendo con frase ardorosa que el puesto de honor de todos ellos estará al día siguiente no en el circo de toros: sí en la Plaza de Mayor frente al Cabildo”.⁵⁷ De esta forma, la multitud es sustraída de su ignorancia por una elite encargada de iluminar el camino hacia la formación de la patria.

Sin embargo, el “puesto de honor” prometido al “populacho” por el filme no es otro que someterse a las directrices de la clase dirigente. Así, el argumento nos describe que “el pueblo exaltado pretendía penetrar al local del Cabildo, pero French y Berutti salieron a calmarlos dándoles seguridades de que la asamblea, aun cuando tarda para deliberar estaba consultando reposadamente el interés del pueblo”.⁵⁸ Es decir, cuando el pueblo pretende “usurpar” el recinto del poder, la elite lo impide delimitando claramente los espacios sociales.

Es interesante observar, en este sentido, que la única figura popular que aparece individualizada y con un carácter positivo es “El Indio, el esclavo de Moreno”.⁵⁹ La carencia de un nombre propio, entendida como olvido de sí y como sometimiento a los requerimientos del amo, expresa la visión del pueblo en la cinta. Es decir, las clases populares son incluidas en la constitución de la nación, sólo a condición de ser los fieles criados de una elite nacida para conducir los destinos de la patria.

Esta concepción de la elite y del pueblo en el origen de la patria puede ser leída como justificación en 1915 de la política del conservadurismo en el poder. Es decir, la ignorancia intrínseca del pueblo y su incapacidad

⁵⁶ “Los films históricos. *Mariano Moreno y la Revolución de Mayo*”, *op. cit.*

⁵⁷ “Títulos de la obra nacional *Mariano Moreno y la Revolución de Mayo*” *op. cit.*

⁵⁸ *Idem.*

⁵⁹ Así es presentado el personaje en el folleto original “*Mariano Moreno y la Revolución de Mayo*. Film histórico argentino de gran espectáculo”, *op. cit.*

“natural” para gobernarse a sí mismo legitiman en el presente histórico la conducción política de una elite ilustrada sustentada en el fraude electoral y en la negación del sufragio universal. Y la idea de un pueblo visto como fiel criado de su amo refuerza la aceptación imaginaria, por parte de las masas populares, del papel “natural” de las elites conductoras de los destinos de la nación.

Por otra parte, se puede observar una visión de la elite revolucionaria y del origen de la patria caracterizada por la ausencia de conflictos internos. Por ejemplo, Mariano Moreno y Cornelio Saavedra no representan a tendencias opuestas dentro del proceso revolucionario, el primero una línea más jacobina y el segundo una posición más conservadora, sino que son parte de un discurso ideológico homogéneo sin fisuras. Tampoco encontramos diferencias políticas entre Moreno y el resto de los “próceres”.

En este sentido, la supuesta reafirmación de la individualidad implícita en el nombre propio del título del filme se funde en la unidad ideológica del grupo revolucionario.

La idea de un origen y de una elite nacional carentes de tensiones puede ser leída en el presente histórico como la necesidad de reafirmar la unidad y el poder de la elite dominante desafiado por el movimiento obrero anarquista y por el papel insurreccional del partido radical irigoyenista.

La ausencia de toda dialéctica interna también se puede observar en otro aspecto del argumento como la utilización de las fuentes históricas. Velloso se basa en textos de historiadores como Norberto Piñero y Paul Groussac, quienes se enfrentaron en un acalorado debate sobre la autenticidad de un documento atribuido a Moreno titulado *Plan de operaciones*.⁶⁰ Sin embargo, desarticula en el argumento toda conflictividad propia del debate Piñero-Groussac de una forma muy simple, por un lado negando toda mención al objeto de la discordia y por otro resaltando las coincidencias entre los polemistas (fig. 3).

Entonces, ¿en que radica el carácter polémico de este documento? Este texto tiene la característica de trastocar la imagen de Moreno construida por la historiografía oficial. Por un lado, nos revela a un jacobino, a un revolucionario radical que está dispuesto a ejercer el poder con el máximo rigor y violencia con el objeto de defender a la revolución de sus enemigos.⁶¹ Por

⁶⁰ El *Plan de operaciones* es un documento atribuido a Mariano Moreno, que supuestamente detalla el plan secreto de la Primera Junta de Gobierno. El documento fue encontrado en un archivo de Sevilla y publicado en 1896, provocando una violenta polémica por su autenticidad, que se extendió durante décadas. En este debate participaron, entre otros, Norberto Piñero, que publicó el texto y sostuvo su autenticidad, por un lado, y por otro Paul Groussac, que lo declaró apócrifo.

⁶¹ Por ejemplo: “Con los segundos (los enemigos) debe observar el Gobierno una conducta muy distinta, y es la más cruel y sanguinaria [...] a la menor semiprueba de hechos, palabras, etc.,



3. “Juramento de la Primera Junta de Gobierno”, escena de *Mariano Moreno y la Revolución de Mayo* (García Velloso, 1915), s/d, *Excelsior*, Buenos Aires, núm. 62, 7 de mayo de 1915.

otro, expresa en algunos pasajes una concepción económica determinada por la estatización (como es el caso de la minería) y por la confiscación de bienes por parte del Estado que atenta en parte contra el libre comercio y la iniciativa privada como motor de la economía.

Sin embargo, no hay mención alguna de este documento en el argumento de la película, a pesar de que el propio Velloso trata el debate en su libro *Historia de la literatura argentina*. En cambio, construye una imagen de Moreno aún más edulcorada que la de los textos escolares de la época. Frente a un Moreno jacobino, Velloso nos muestra a un estudiante aplicado y obediente cuyo mayor acto de rebeldía, ante la oposición de su padre, es casarse.

Como reverso del intervencionismo estatal implícito en *Plan de operaciones*, cita un escrito de Moreno como *La representación de los hacendados* de 1809, que supone la ruptura con el monopolio exclusivo de la colonia con España y la apertura comercial con Inglaterra. En el argumento, Velloso realza intencionalmente la importancia de este documento de diversas formas. Primero, se califica de “magnífico” y se remarca que dicho informe está sustentado por referentes intelectuales de autoridad (Aranda, Campomanes, Jovellanos). A su vez, se refuerza su importancia por medio

contra la causa, debe castigarse con la pena capital, principalmente cuando concurren las circunstancias de recaer en sujetos de talento, riqueza, carácter y de alguna opinión” (Mariano Moreno, *Plan de operaciones*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2008, p. 284).

del registro fílmico del documento original. Por último, se define como la causa o “la chispa que produjo el incendio de la revolución de Mayo”.⁶²

Este documento, ante la ausencia de otras referencias a escritos de Moreno, parece erigirse en la síntesis del pensamiento del mismo. Y, a diferencia de *Plan de operaciones*, es un escrito que no suscita ninguna polémica entre Piñero y Groussac, sino todo lo contrario. Ambos valorizan la ideología económica librecambista contenida en este documento, y en este caso ninguno de los oponentes pone en duda su autenticidad.

Al mismo tiempo, la presentación del Moreno librecambista de *La representación de los hacendados* parece justificar, a la distancia, el modelo agroexportador que sostiene la elite gobernante de origen terrateniente, e indirectamente, la dependencia económica con Inglaterra, principal “socio” comercial de la Argentina en esa época.

Mariano Moreno y la Revolución de Mayo por un lado, reafirmará los valores de la alta burguesía argentina a través de su exhibición dentro de la propia clase pero por otro proyectará al mismo tiempo su construcción de la idea de nación sobre el resto de la sociedad, signada por un alto componente inmigratorio. El cine así se convierte en el medio ideal de difusión de esta construcción de la nacionalidad, gracias al poder masificador de un “lenguaje” visual que trasciende toda barrera idiomática y de clase.

Sin embargo, esa mirada sobre el pasado, que se anclaba en el presente y que parecía augurar también un porvenir dichoso, siempre bajo el mando de la elite gobernante, demostrará ser apenas el canto de cisne de una clase que agonizaba. El sufragio universal y obligatorio determinará el triunfo del “populacho” radical en las elecciones de 1916 y el fin del poder político de la elite conservadora. La inminente asunción de un gobierno democrático burgués agitó los festejos del Centenario de la Independencia, donde la aristocracia argentina planeaba volver a legitimar su poder. A su vez, el triunfo de la Revolución rusa en 1917 potenció la rebelión del proletariado argentino que puso en jaque al Estado en la Semana Trágica de 1919. El espejo límpido de la aristocracia argentina iba a ser astillado por el paso abrupto y conflictivo de la historia.

Sólo por intermedio del primer golpe de Estado en nuestro país, la elite terrateniente pudo recuperar su destino político durante la década de 1930 para luego tener que supeditar al protagonismo de las dictaduras militares. Aunque ya lejos de su aristocrático esplendor, hace apenas unos pocos años, su institución más representativa, la Sociedad Rural, pretendía todavía ser “la patria” y soñaba con planes destituyentes.

⁶² “Títulos de la obra nacional *Mariano Moreno y la Revolución de Mayo*”, *op. cit.*

Ficha técnica

Título: *Mariano Moreno y la Revolución de Mayo*

Producción: Max Glücksmann

Año de producción: 1915

Dirección: Enrique García Velloso

Argumento: Enrique García Velloso basado en *Vida y memorias del doctor don Mariano Moreno de Manuel Moreno*, *Historia de Belgrano* de Bartolomé Mitre, *Escritos de Mariano Moreno* de Norberto Piñero, la correspondencia de fray Cayetano Rodríguez y del canónigo Manuel Terrazas y los trabajos de Vicente Fidel López y Paul Groussac

Fotografía y cámara: Eugenio Py

Virados en color:⁶³

Laboratorios: Talleres Cinematográficos Max Glücksmann

Estudios: Talleres Cinematográficos Max Glücksmann [Av. Alvear]

Música adaptada: Carlos Marchal ejecutada por una orquesta de 20 profesores⁶⁴

Intérpretes: Pablo Podestá (Mariano Moreno), José J. Podestá (Cornelio Saavedra), Héctor G. Quiroga (Dr. Juan José Castelli), César Fiaschi (Manuel Belgrano), Juan Logarzo (Dr. Juan José Passo), Celestino Petray (Miguel Azcuénaga), Emilio Torres (Juan Larrea), Juan Vidal (Domingo Matheu), Oscar González (presbítero Manuel Alberti), Atilio Cincioni (Nicolás Rodríguez Peña), Sabino García (Hipólito Vieytes), Juan Ciencia (Juan M. de Pueyrredón), Juan Casamayor (general Martín Rodríguez), José Brieba (fray Cayetano Rodríguez), Ángel Cuartucci (fray Anglada), Diego Martínez (el canónigo Terrazas), Buenaventura Bertrán (el virrey Hidalgo de Cisneros), Pardo Rivas (L.A. Berutti), Luis Fagioli (French), José Iglesias (Lezica/alcalde de Buenos Aires), Juan Lliri (Manuel Moreno Argumosa), Héctor Calcagno (Manuel Moreno), Casimiro Ros (General de la Quintana), Elías Alippi (El Indio/esclavo de Moreno), Manuel Ronderos (el torero "Genilito"), Sra. Camila Quiroga (La Beltrana/india), Blanca Vidal (la madre de Moreno), Juana Conde (María Cuenca), Aurelia Ferrer (una vieja criolla)⁶⁵

Duración: 160 minutos aproximadamente

⁶³ "Han logrado impresionar todos los cuadros con una nitidez perfecta en sus virajes, colores y efectos de luz" ("El film histórico *Mariano Moreno*", *op. cit.*).

⁶⁴ León de Aldecoa, "*Mariano Moreno y la Revolución de Mayo*. Después de la primera representación", *Caras y Caretas*, Buenos Aires, núm. 864, 24 de abril de 1915, sección Cinematografía. Obviamente esta información está referida al estreno del filme.

⁶⁵ Folleto original "*Mariano Moreno y la Revolución de Mayo*. Film histórico argentino de gran espectáculo", *op. cit.*

Estreno: martes 20 de mayo de 1915 en la noche, en el cine Palace Theatre (Corrientes 757)⁶⁶ de Ciudad de Buenos Aires a beneficio de la escuela-taller de la Asociación del Divino Rostro
Distribuidora: Casa Lepage de Max Glücksmann

Hemerografía

Caras y Caretas

Crítica

El Diario

Excelsior

La Nación

La Película

La Prensa

La Razón

“Mariano Moreno y la Revolución de Mayo. Film histórico argentino de gran espectáculo” (folleto)

Bibliografía

- ALOVISIO, Silvio, “El poder de la puesta en escena: *Cabiria* entre la atracción y el relato”, *Archivos de Filmoteca: Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen*, Valencia, vol. 20, junio de 1995.
- BARCIA, Pedro Luis, *Historia de la historiografía de la literatura argentina. Desde los orígenes hasta 1917*, Buenos Aires, Pasco, 1999.
- BURCH, Noël, *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 2006.
- CANETO, G. et al., *Historia de los primeros años del cine en la Argentina (1895/1910)*, Buenos Aires, Fundación Cinemateca Argentina, 1996.
- CATTARUZZA, Alejandro, *Los usos del pasado. La historia y la política argentinas en discusión, 1910-1945*, Buenos Aires, Sudamericana, 2007.
- COUSELO, Jorge Miguel, *Cine argentino en capítulos sueltos*, Buenos Aires, 23° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, 2008.
- GALASSO, Norberto, *La Revolución de Mayo y Mariano Moreno*, Buenos Aires, Centro Cultural Enrique Santos Discépolo, 1999.
- GARCÍA VELLOSO, Enrique, *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Ángel Estrada, 1914.
- KOHEN, Héctor, “Imagen cinematográfica e identidad nacional en el periodo 1897-1919”, *Cuadernos de cine argentino N° 5: La imagen como ve-*

⁶⁶ El Palace Theatre era propiedad del productor, exhibidor y distribuidor Max Glücksmann.

- hículo de identidad nacional*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Cinematografía, 2005.
- LOBATO, Mirta Zaida (dir.), *Nueva historia argentina. Tomo V. El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916)*, Barcelona, Sudamericana, 2000.
- MADERO, Roberto, *El origen de la historia. Sobre el debate entre Vicente Fidel López y Bartolomé Mitre*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- MAFUD, Julio, *Los dueños del país. Sociología de la clase alta argentina*, Buenos Aires, Distal, 1993.
- MITRE, Bartolomé, *Historia de Belgrano y de la Independencia Argentina*, Buenos Aires, Felix Lajouane, 1887, tomo I.
- MORENO, Manuel, *Vida y memorias del doctor don Mariano Moreno*, Buenos Aires, Rosso, 1937.
- MORENO, Mariano, *Plan de operaciones*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2008.
- PELLETTIERI, Osvaldo (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*, Buenos Aires, Galerna, 2002.
- TALENTS, Jenaro et al. *Historia general del cine. Volumen II. EEUU (1908-1915)*, Madrid, Cátedra, 1998.
- TALENTS, Jenaro et al. *Historia general del cine. Volumen III. Europa (1908-1918)*, Madrid, Cátedra, 1997.

III. LITERATURA, MODERNIDAD Y VANGUARDIAS

FIGURACIONES DEL PASADO, CONTRADICCIONES
DEL PRESENTE. EN TORNO A *EL ÚLTIMO MALÓN* (1918)
DE ALCIDES GRECA

MIRIAM V. GÁRATE
Departamento de Teoría Literaria
Universidad Estatal de Campinas

Consideraciones preliminares

El presente trabajo parte de algunas ideas de base enunciadas por Eduardo Romano,¹ así como de diversos estudios abocados al examen de lo que la historiografía ha dado en denominar primer nacionalismo o nacionalismo conservador, para referirse a la producción cultural de principios del siglo xx responsable por una reconversión de la antinomia civilización/barbarie formulada en el *Facundo* (1845), Domingo Faustino Sarmiento.²

De acuerdo con Romano, la historia de América comienza como una “cuestión de frontera” que se desarrolla bajo el signo contradictorio de la empresa evangelizadora y la extracción de metales o explotación de otros bienes económicos. A lo largo de dicho proceso, la ocupación territorial se definirá por su carácter incompleto, lacunar, ya que tanto los españoles primero como los sectores criollos más tarde se abocarán a la ocupación de áreas estratégicas para sus intereses, dejando libres grandes extensiones que permanecerán hasta avanzado el siglo xix en manos de los indígenas.

Con respecto a este proceso específicamente en el Río de la Plata, Romano sostiene:

La misma actitud adoptó –o heredó el sector social rioplatense que creció a expensas del contrabando, en el período colonial, y forzó la independencia a comienzos del siglo xix. El poder político porteño se preocupó principalmente por mantener libre de amenazas la pampa húmeda

¹ Eduardo Romano, *Literatura/Cine Argentinos sobre la(s) frontera(s)*, Buenos Aires, Catálogos, 1991.

² Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo, o civilización y barbarie*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977.

(poco más que la provincia de Buenos Aires), organizar ese espacio económica y políticamente, establecer vínculos con las potencias comerciales e industriales europeas [...] El indio sobrevivió en la selva chaqueña y del río Salado —o Negro hacia el sur, hasta que esas zonas cobraron importancia económica respecto del mercado internacional: algodón, maderas, ovejas, etc. Por eso también la política seguida con el indígena fue devastadora en el sur de la provincia de Buenos Aires y la Patagonia, donde el trabajo en estancias requería poca mano de obra y los cultivos agrícolas fueron confiados a colonos europeos; en cambio se conservó la vida de quienes debían luego servir en los obrajes, el desmonte, los cultivos subtropicales, etc.³

Un vasto corpus escrito (crónicas de viaje, narrativas en prosa, literatura gauchesca, ensayos) tematizó este orden de cosas durante los siglos xvii, xviii, xix y la primera mitad del xx, tarea asimismo tempranamente asumida por el cine. En ese sentido, la segunda premisa de Romano para tomarse en cuenta se relaciona con el fuerte intercambio instituido entre palabras e imágenes (o dicho de otro modo, entre archivo letrado constituido y archivo visual fílmico en proceso de formación) a lo largo de las primeras décadas del siglo xx. Prueba de ello es la temprana trasposición a la pantalla de varios clásicos de la literatura nacional, bien como de numerosos episodios históricos de la gesta independentista, entre los cuales cabe mencionar los siguientes: *La Revolución de Mayo* (1909), *Nobleza gaucha*, (1915), *El fusilamiento de Dorrego* (1916), *Güemes y sus gauchos* (1916), *Facundo Quiroga* (1916), *Amalia* (1916).

Como se sabe, la dicotomía sarmientina civilización/barbarie constituyó un horizonte interpretativo hegemónico en la Argentina del xix según el cual la civilización fue concebida como sinónimo de progreso y éste a su vez estuvo asociado a la vida urbana, las formas republicanas, los sectores letrados, la inmigración masiva, mientras que lo rural, el caudillismo, el gaucho —y desde luego el indígena—, la actividad ganadera, etcétera fueron considerados emblemas de la barbarie que se quería superar. La última década del siglo xix, no obstante, verá surgir un conjunto de discursos que invierten varios de los signos de valor de ese sistema a medida que los efectos no deseados del proyecto modernizador se hacen tangibles, tornándose amenazadores para las elites y sectores tradicionales.⁴ El aluvión inmigratorio altera drásticamente el paisaje social (especialmente en la capital porteña y en los principales centros urbanos pero también en la pampa húmeda del centro del país), introduciendo una gran diversidad de costumbres, hábitos, lenguas, creencias. En ese contexto, un sujeto social liquidado por el propio proyecto modernizador, el gaucho, así como el sistema literario articulado en torno a su figura, su hábitat y hábitos,

³ Sarmiento, *op. cit.*, pp. XXXVIII-IX.

⁴ Sobre el tema véase Graciela Montaldo, *De pronto, el campo. Literatura argentina y tradición rural*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1993.

son elevados al estatuto de símbolos de una civilización vernácula cuyo sesgo pasatista y (engañosamente) unificador resulta bastante evidente. En lo que atañe al otro polo, el de la barbarie, pasará a ser asociada con frecuencia al inmigrante,⁵ si bien en una especie de auto examen o de teatro de la mala conciencia no dejará de alcanzar a los propios sectores dirigentes, en especial a su ala joven, la que se divierte en París o Buenos Aires con los patacones que produce la tierra. En una zona de estabilidad que sólo excepcionalmente se verá alterada permanece el indígena, tan bárbaro antes como ahora para una sociedad cuya heroína romántica, recordemos, a diferencia de casi toda Latinoamérica, es la cautiva blanca que perece en el intento de retornar a la ciudad. Así, si hasta principios del siglo xx en las representaciones hegemónicas de la barbarie el gaucho y el indio andaban bastante parejos, por decirlo de algún modo, la rehabilitación de que se vuelve objeto el primero a partir de entonces raramente llega a alcanzar al segundo.

Si en el ámbito literario el proceso que acabo de referir se materializa en obras como *La guerra gaucha* (1905) o *El payador* (1916) de Leopoldo Lugones (1878-1938), en el ámbito cinematográfico, un ejemplo privilegiado tanto de esa reconfiguración del imaginario rural como de la interacción imagen/letras del periodo lo constituye la película *Nobleza gaucha*, de 1915.⁶ No me detendré en este filme reiteradamente mencionado en las historias del cine argentino y analizado con argucia por Andrea Cuarterolo.⁷ Quisiera destacar tan sólo algunos aspectos que considero importantes para reflexionar luego sobre *El último malón*.

En primer lugar, como prueba de la estrecha relación imagen/letras del periodo es oportuno recordar un episodio referido con insistencia tanto por los historiadores del cine como por Cuarterolo:

⁵ Desde luego el panorama es más variado y contradictorio que esta sumaria presentación. Basta pensar en una manifestación importantísima de la cultura popular del periodo como es el sainete criollo, donde los personajes del “tano”, el “gallego” o el “turco” evolucionan de lo típico-cómico-caricatural a lo complejo-dramático-grotesco proponiendo una visión divergente y más matizada de la temática inmigratoria. Sobre esta cuestión, véase Sandra Cazap y Cristina Massa, “El sainete criollo. Mímesis y caricatura”, en Noé Jitrik y Teresa Gramuglio (coords.), *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2002, vol. VI, pp. 129-141.

⁶ Dirección: Eduardo Martínez de la Pera, Ernesto Gunche y Humberto Cairo. Argumento: Humberto Cairo. Guión: Humberto Cairo, Ernesto de la Pera, Ernesto Gunche. Fotografía: Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche. Intertítulos: José González Castillo (y fragmentos de *Santos Vega*, *Fausto* y *Martín Fierro*). Productora: Mayo Films, Argentina. Estreno: 1915.

⁷ Andrea Cuarterolo, “Imágenes de la Argentina opulenta. Una lectura de *Nobleza gaucha* (1915) desde el proyecto fotográfico de la Sociedad Fotográfica Argentina de aficionados”, en Ana Laura Lusnich (ed.), *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*, Buenos Aires, Biblos, 2005, pp. 19-34.

La anécdota de los intertítulos de *Nobleza Gaucha* es bien conocida. Cuenta Pablo Ducrós Hickens que cuando el film se exhibió por primera vez en una función privada, fue acogido fríamente. Fue entonces cuando entró en escena José González Castillo, padre del famoso poeta y compositor Cátulo Castillo, que se ofreció para supervisar el film y sustituyó casi todos los intertítulos por pasajes del *Martín Fierro*, del *Fausto*, de Estanislao del Campo y del *Santos Vega* de Rafael Obligado, “que parecían escritos especialmente para distintas escenas”. Gracias a estos acertados cambios, la película llegó a exhibirse simultáneamente en veinticinco salas metropolitanas durante seis meses, en un época en que los films duraban, por regla, uno o dos días en cartel.⁸

En el pasaje de la fría recepción y del fracaso comercial a la película de éxito, la intermediación del archivo de la gauchesca, de un sistema literario estructurado en torno a la *voz, tonos y decir* del gaucha resulta, entonces, fundamental.⁹ La canonización en curso de ese sistema (considerado hasta entonces marginal con respecto a la literatura “culta”) se procesa desde diversos ámbitos. Intertítulos e imágenes dialogan, se complementan y se refuerzan en un proceso semejante al apuntado por Cuarterolo con respecto a la interacción entre las imágenes de la película y el archivo fotográfico que venía siendo producido por la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados (de allí el título de su estudio).

Por otra parte, Cuarterolo señala la contradictoria coexistencia en dicha coyuntura histórico social de positivismo y nacionalismo, puesto que si el primero comporta una ideología del progreso, del cambio y de la transformación, el propósito de forjar una identidad colectiva unificadora imprimiría al segundo un carácter conservador, restaurador, pasatista (no obstante el sesgo conflictivo de dichas ideologías en varios aspectos, cabe señalar la existencia de proyectos a la vez positivistas y nacionalistas durante el periodo en cuestión o, en otras palabras, la existencia de relaciones fluidas y no necesariamente o no siempre opuestas entre ambos términos). Cada una de estas tendencias habría manifestado, según la autora, predilección por un género cinematográfico: el cine noticiario o documental y el cine de ficción, respectivamente. *Nobleza gaucha* sería “el primer film argentino, al menos de los que se han conservado, en el que estas dos tendencias conviven”, fenómeno visible en la alternancia entre tomas documentales de la capital que remiten a lo más moderno de la metrópoli

⁸ Cuarterolo, *op. cit.*, p. 30.

⁹ En el estudio insoslayable de Josefina Ludmer sobre esta forma literaria (*El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires, Sudamericana, 1988), la autora postula dos características distintivas de la misma: a) uso de un sujeto en primera persona y de marcas de oralidad típicas del habla rural que impostan, por lo tanto, la voz del gaucha; b) empleo, por parte de esa voz, de dos *tonos* dominantes vinculados a las condiciones de vida y experiencias de los sectores rurales desposeídos: *lamento*, motivado por el tratamiento injusto y desigual del gaucha ante la ley; *desafío* de esa legalidad que se revela, en consecuencia, falsamente universal.

(Estación Ferroviaria de Constitución, Avenida de Mayo, Plaza de los Dos Congresos y Palacio Legislativo en obras), secuencias campestras que reproducen un conjunto de faenas típicas de la vida rural en las que prevalece el realismo (resultante entre otras cosas del empleo de auténticos trabajadores rurales en las secuencias filmadas) e interrelación de ambas esferas por medio de una trama folletinesca protagonizada por Juan, un peón de estancia “robusto, abuenado e inocente”, sostiene Cuarterolo.¹⁰

Así, tanto la reinterpretación y consecuente rehabilitación de la gauchesca emprendida desde el ámbito letrado, como su uso y relectura en los dominios de la fotografía y el cine poseen un rasgo en común: “domesticación” al gaicho decimonónico —en cuya voz y tonos cobrara cuerpo la denuncia por las injusticias cometidas—, transformándolo en un campesino servicial, leal, pulcro, diestro y con frecuencia romántico. Algo así como una “caricatura de lo que fue Fierro”, afirma Cuarterolo, pues “aunque se valgan de sus palabras”, ni el trabajo de Ayerza, responsable por un proyecto de edición fotográfica del *Martín Fierro*, ni *Nobleza gaucha* “poseen ya el carácter de alegato social del poema de Hernández. Son, por el contrario, versiones de exportación, destinadas a vender al mundo una imagen pintoresca y dulcificada del campo argentino”.¹¹

De hecho, podría alegarse que esa metamorfosis se inicia con *La vuelta de Martín Fierro*, segunda parte del poema de José Hernández (1834-1886) publicado en 1876.¹² Pero lo que allí era esbozo, anuncio, adquiere algunas décadas más tarde plena visibilidad. Los discursos culturales producidos a comienzos del siglo xx reconfiguran un conjunto de motivos de la tradición gauchesca construyendo una imagen “idílica” del pasado, que busca encausar y ordenar las contradicciones del presente.

Teniendo en mente este orden de cuestiones, propongo examinar *El último malón*, película filmada en el interior de la Argentina, al noreste de la Provincia de Santa Fe, en 1917 y estrenada en 1918. Su realizador fue el joven periodista, legislador, abogado, cuentista y novelista Alcides Greca.¹³

¹⁰ Aunque la observación de Cuarterolo resulte pertinente para efectos de análisis de *Nobleza gaucha* y de *El último malón* no debe olvidarse que la fórmula combinada de tomas documentales/intriga folletinesca es una combinación frecuente en la producción cinematográfica del periodo.

¹¹ Cuarterolo, *op. cit.*, p. 33.

¹² Recuérdese que la primera parte, conocida como *La ida* (1872), se cierra con Fierro y Cruz cabalgando hacia las tolderías indígenas en la expectativa de encontrar más allá de la frontera una posibilidad de vida y una justicia que el orden imperante, supuestamente civilizado, les niega. *La vuelta* traerá a Fierro otra vez al orbe colonizado, luego de la muerte de su amigo Cruz, victimado por la viruela. En este retorno, la visión positiva del indio que prevalece en la primera parte se transforma. El indio es nuevamente salvaje, cruel, traicionero. *La vuelta* propone asimismo una asimilación del gaicho a la esfera de la legalidad y del orden “civilizado” en la condición de trabajador rural asalariado.

¹³ Alcides Greca (1889, San Javier; 1956, Rosario). Hijo de inmigrantes (padre italiano y madre francesa). En 1908 funda su primer periódico *El Mocoví*. A lo largo de su trayectoria será

Acerca de la película

En primer término, haré algunas observaciones sobre el aspecto formal: el espectador de *El último malón* advierte de inmediato que, como no es inusual durante el periodo mudo, se trata de una película “verborrágica”, que no está lejos del formato condenado, entre otros, por Fósforo (Alfonso Reyes/Martín Luis Guzmán) en sus crónicas cinematográficas de mediados de la década del diez: el “cuento proyectado”¹⁴ (quizá en este caso habría que referirse al capítulo de historia, ensayo etnográfico y folletín proyectados). En efecto, si bien no puede afirmarse que el texto sojuzgue completamente a la imagen, es indudable que tanto el orden dominante como las proporciones son significativos. En noventa por ciento de los casos, los intertítulos anteceden a su “glosa” visual (a lo que por venir después ilustra, duplica, pero también en principio ratifica la palabra escrita); además en el mismo porcentaje, los intertítulos son poco o nada lacónicos, antieconómicos, vinculándose al registro dramático-narrativo, a las peripecias, al registro de lo explicativo e incluso de lo autoexplicativo. Desde este punto de vista, las primeras secuencias del *Prólogo (La civilización y el indio)* deben leerse/verse como explicitación programática de un sujeto que es ante todo un hombre público movido por la voluntad de pronunciarse, por otros medios (además de la legislatura y del periodismo) en el espacio público.¹⁵ A partir de esas coordenadas deben ser aprendidos los planos iniciales en los que se presenta: a) primero, un intertítulo que recapitula los acontecimientos representados y los sitúa tanto geográfica como geopolíticamente;¹⁶ b) de inmediato se dan las reacciones

responsable de la fundación y dirección de varios periódicos: *La Pura Verdad* (1911), *El Paladín del Norte* (1914), *La Palabra* (1915). Filma a los 28 años su única película y es estrenada al año siguiente: *El último malón* (1918). A lo largo de su vida ejerce diversos cargos legislativos y publica crónicas, discursos políticos, piezas jurídicas, ensayos, novelas (*Viento norte*, 1927; *La pampa gringa*, 1936) y narrativas breves (*Cuentos de comité*, 1934). Para una visión más amplia de su trayectoria y la de algunos de sus contemporáneos (Mateo Booz, Fausto Burgos) véase en especial el primer capítulo del libro de Romano, *op. cit.*, “Alcides Greca director y novelista”, pp. 5-41.

¹⁴ “La educación sentimental” (*El Imparcial*, México, 10 de junio de 1916), en Manuel González Casanova, *El cine que vio Fósforo. Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 159-60.

¹⁵ La película consta de un prólogo, seis actos y un epílogo que llevan respectivamente los títulos de: *Prólogo. La civilización y el indio*; I. *El alzamiento*; II. *La conspiración*; III. *Amoríos, bailes y religión*; IV. *La regresión*; *Quinto acto*, VI. *La caza del indio*; *Epílogo*. Guión y dirección: Alcides Greca; producción: Greca Film, Empresa Cinematográfica Rosarina; duración: 60 minutos. Filme restaurado y reeditado en *Colección Mosaico Criollo: primera antología del cine mudo argentino*, Buenos Aires, Museo del Cine Pablo Ducros Hicken/INCCA/Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, ca. 2009, vol. I.

¹⁶ “En 1904 los indios reducidos de San Javier después de medio siglo en contacto con la civilización se rebelaron contra el dominio de los blancos, poniendo en grave peligro la vida de los habitantes de aquella floreciente comarca. Esto dio motivo para que muchas personas se enteraran

de la prensa capitalina ante los hechos;¹⁷ c) en tercer lugar, el intertítulo por medio del cual se (auto)presenta Alcides Greca (“El Dr. Alcides Greca, autor de esta reconstrucción histórica, hijo de S. Javier, que fue su diputado en la legislatura provincial”) y que antecede a la proyección de su propia imagen, sentado en su biblioteca, escribiendo lo siguiente: “No será la poesía enfermiza del Boulevard, importada de París, ni el boletín policial, ni el novelón por entregas, será la historia de una raza americana, fuerte y heroica, que pobló de leyendas la selva chaqueña y el estero donde el chajá lanza su agorero grito. Alcides” (este último intertítulo, como es frecuente en el periodo, recurre al *manuscrito* presentado bajo la forma de un *close-up*).

De hecho, a lo largo de la película Greca se propondrá realizar una “reconstrucción histórica” del evento reciente, establecer sus causas y trazar un panel etnográfico de la comunidad mocoví, objetivos para los cuales se valdrá de una intriga sentimental muy cercana al “novelón por entregas” (no obstante que aquí lo rechace), que funciona como elemento de conexión entre los varios actos y niveles de representación. Informar, instruir, adoctrinar y entretener son funciones entrelazadas.

Luego de esta “carta de intención”, el intertítulo y las imágenes subsecuentes presentan al “Gobernador del Chaco (Dr. Centeno), al diputado Ferraroti” y al “autor” (o sea, Greca), “comentando el libreto de la obra al iniciarse su filmación”, secuencia a la cual sucede un intertítulo y su correspondiente imagen, por la que sabemos que “El Dr. Centeno opinaba que el último malón está por darse todavía”. La observación relanza al tiempo futuro la posibilidad (la reiteración) del hecho supuestamente pasado, por lo que cabe inferir que el pasado no pasó todavía, que no se lo concibe como definitivamente clausurado sino que integra el horizonte del presente. Por lo demás, la suerte de *qui pro quo* lingüístico, metido en estas escenas iniciales balbucea una apertura en lo que atañe al sentido: ¿el episodio puede ser considerado un “malón” cuando los implicados son indígenas “reducidos” que habitan en las adyacencias de San Javier y están “integrados” (en una relación profundamente desigual, claro está) a la vida local?; ¿se trata de una “sublevación”, de una “rebelión”, como proponen los subtítulos de algunos diarios?; hay alguna diferencia (se cambia de régimen de sentido) al pasar de un término a otro?

Concluido el *Prólogo*, un intertítulo abre una panorámica de San Javier, la “próspera comarca en la que los *pionners* de la civilización levantaron

de que en la República Argentina existe un hermano pueblo que se llama San Javier” (imagen del mapa de la República Argentina, con un puntero señalando San Javier). En adelante, el uso de comillas indica la transcripción de intertítulos del filme.

¹⁷ “Y para que la prensa se ocupara extensamente de los tristes sucesos que allí ocurrieron” (primeros planos de noticias publicadas en los diarios *La Prensa*, *La Nación*, etcétera, en cuyos titulares se alternan las palabras: rebelión, malón, sublevación).

sus hogares y labraron su riqueza, y en cuyas inmediaciones una tribu de indios mocovíes arrastra su vida miserable”. No es difícil imaginar el contraste existente entre las construcciones rectas, claras y disciplinadas de San Javier y el rancherío de adobe y paja al cual el espectador es guiado (gracias a un fundido) con el propósito de presentarle una sucesión de retratos: niños andrajosos rodeados de perros;

una centenaria mocoví, Doña Petrona y su prole; El viejo cacique de la tribu, Don Mariano López; El cacique rebelde, Salvador López, jefe de la sublevación de 1904; Don Desiderio Baicaza, viejo coplero de la tribu, que a manera del Quijote cabalga en flaco rocín; El loco de la tribu, Juan Saldón, indio toba que da vuelta carnero, grita como el zorro y el chajá.

Imperceptiblemente, la serie ha ido distanciándonos poco a poco de cierto realismo inmediato, material, en el que prevalece una *representación seria de lo bajo*, para decirlo con las palabras de Auerbach¹⁸ y en la que las marcas de la dimensión histórica reciente son tangibles (el cacique rebelde, Salvador López, es de hecho en esta secuencia el cacique rebelde),¹⁹ a un realismo pintoresco en el que cabe inclusive una pintoresca referencia al Quijote (si bien la imagen corresponde más a un Sancho). Este encadenamiento, que atenúa, sin borrar, lo más crudo de la realidad circundante, posibilita el pasaje hacia un conjunto de escenas en la que vemos al “indio mocoví, antiguo señor de la comarca desposeído de sus tierras dedicándose a la pesca del sábalo (sirviéndose de la “fija”, especie de arpón construido con caña tacuara y un trozo de hierro o madera dura); “cazando guacamayos y tuyangos (patos silvestres que pululan en los esteros de la región); “boleando el avestruz, que rara vez escapa a sus certeros tiros y le proporciona pingües ganancias y el excelente manjar de su picana”; “acometiendo la peligrosa caza del yacaré que anida en los arroyos y lagunas y que se pesca con línea gruesa y una estaca recubierta con bofe que traga con avidez en las horas de la noche”. A lo largo de estas secuencias, la choza y los niños harapientos desaparecen siendo sustituidos por horizontes amplios o ríos caudalosos (por una naturaleza de la cual el mocoví se enseñoorea y donde no hay conflictos de posesión); los atuendos acriollados ceden lugar al “tapa rabo”, la “bincha”, la lanza, a un repertorio de des-

¹⁸ Erich Auerbach, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* (1942). México, Fondo de Cultura Económica, 1979.

¹⁹ Según consta en los estudios de Barrios Borón y Romano entre otros, lo cual por otra parte no es difícil de constatar viendo el filme, muchos de los “extras” que participaron de la película son mocovíes sobrevivientes de la rebelión. En el caso de Jesús Salvador, específicamente, puede advertirse que en esta presentación inicial se trata de un sujeto adulto, con rasgos pronunciadamente indígenas y que no intermedia ningún tipo de “actuación” En la trama sentimental, el “personaje” será asumido por un actor profesional, así como también será una actriz, Rosa Volpe, quien represente a la mestiza Rosa Pequí.

trezas y competencias consustanciales a esa *raza* otrora *heroica* y que vuelve a serlo en esta especie de tiempo suspendido, legendario, que torna no obstante a enraizarse en la contingencia histórica, dado que lo que he denominado sin pretensiones de rigor “friso etnográfico” continúa mostrándonos que el mocoví: “sirve como peón en los establecimientos de los ricos ganaderos san javerianos, apartando, enlazando, trancando, jine-teando el novillo”. En este segmento, que nos restituye a una coyuntura temporal más cercana, resurge la constelación imágética y textual cristalizada por la gauchesca y el criollismo (me atrevería a decir que es imposible distinguir una de la otra). Cabe, pues, hacerse una pregunta: ¿el indio mocoví (de Greca) es un par del gaucho?; ¿y si lo es, de cuál?; del gaucho/ el campesino domesticado y servicial que está forjando el nacionalismo conservador por esos años?; ¿del gaucho de la gauchesca primitiva cuyos *tonos* son, según demostrara Josefina Ludmer, el *lamento* y el *desafío* por el tratamiento desigual ante la ley (ante una ley desigual)?

Si bien los intertítulos y escenas que cierran este *Prólogo* no están a cargo del indio (si bien no impostan su *voz*, lo cual sucederá en el capítulo siguiente), no hay duda de que discurso e imagen están bastante próximos a los tópicos de la gauchesca primitiva: “El enemigo del indio es el ‘latagá’ (aguardiente de caña) que lo lleva a emborracharse en las pulperías del pueblo”. Aquí se da un plano virado en rojo y la primera escena de ficción con indios acriollados bebiendo en una pulpería; “los blancos le enseñaron a beber, por eso le pegan y lo encarcelan” entonces entran autoridades policiales, azotan a los indios y los encarcelan.

El primer acto, intitulado *El alzamiento*, dará prosecución a esta denuncia pero articulándola con una trama sentimental protagonizada por un viejo cacique, su joven favorita y el hermano del primero. Sin desaparecer, el conflicto histórico social es reconfigurado como una cuestión de familia y un triángulo amoroso:

Mientras sus indios hacían vida de parias, minados por el vicio y la miseria, el viejo cacique de la tribu, Bernardo López, vivía como un pachá en los vastos dominios que le regaló el Gobierno (Imágenes de un rebaño y del cacique cabalgando).

Endulzaba su vejez la bella mestiza, Rosa Paiquí (Imagen de Rosa y Bernardo tomando mate).

En cambio, Jesús Salvador, hermano bastardo del cacique, echaba de menos la vida errante de los bosques (Imagen virada en verde de Jesús Salvador en la selva boscosa, con atuendos indígenas, cazando con arco y flecha).

Y maldecía la hora en que junto con su tribu, conducido por un misionero franciscano, llegó a las orillas de San Javier para fundar la antigua reducción que dio nombre al pueblo. Y suspiraba por Rosa, la favorita de su hermano, a quien amaba secretamente.

La miseria de la tribu, el odio a su hermano y su amor a Rosa, lo llevaron a soñar en el cacicazgo de los mocovíes (Jesús Salvador arengando a otros indios).

Bajo la sugestión de estos sueños, Salvador llega a casa de Bernardo para convenirlo de que es necesario que se ocupe de la suerte de su tribu (Salvador llega, conversación con Bernardo en la puerta del rancho).

—Hermano Bernardo: vo dormiendo y indio teniendo hambre. Vo viendo Gefe Polecia y pidiendo tierra jué nuestra.

Los generosos sentimientos de Jesús Salvador dejaron honda huella en el corazón de la mestiza.

A partir de aquí, el registro sociohistórico, intriga sentimental y friso etnográfico se enredarán una y otra vez prevaleciendo de forma alternada sin dar con una “solución”, con una dominancia, hasta el *Epílogo*, que resuelve en el ámbito del “novelón por entregas” los dilemas planteados mostrándonos a la pareja protagónica, luego de las peripecias de rigor (cautiverio de Rosa, rescate, etcétera) en fuga hacia la selva chaqueña —volveré más adelante sobre este punto. Pero antes que esa solución se efectúe, un conjunto de episodios, especialmente en los actos *II. La conspiración*, *IV. La regresión* y *V. Quinto acto*, darán visibilidad, tanto en el plano de la imagen como del discurso, a tensiones y conflictos irresueltos —para la época y para Alcides Greca, hombre público e intelectual dividido entre la percepción del injusto trato dado al indio y la usurpación de que ha sido objeto, lo cual suscita denuncias y alegatos a su favor semejantes en tenor y tono a los de la gauchesca primitiva— y la defensa de la propiedad de estancieros y colonos, lo cual suscita alegatos contra el indio.

Transcribo algunos pasajes representativos de este dilema que no engendra una nueva coherencia sino que desbarata por un instante la existente, mediante el rescate y desplazamiento de tópicos, de signos y valores de la gauchesca primitiva proyectados por un breve intervalo al orbe indígena.

La conspiración mocoví principia con una reunión de jefes que sostienen el siguiente diálogo:

Salvador ha convocado a sus hermanos menores y a los curacas de la tribu.

—Yamando hermano y amigo por que estando cansado trabajar pa gringo. Nojotro no diciendo nada, pero nojotro cansado sufrir. Hermano Bernardo no ayuda su indio, San Javier nuestro pueblo. Gringo quitando tierra nuestra. Indio muriendo de hambre. Nojotro hechando gringo.

—Gringo trayendo tropa liña Santa Jué y podiendo indio. Jefe Benito malo. Pone preso indio toma iatagá. Probiendo baile. Comesario quitando hija, hermana nojotro, pero nojotro no pudiendo peliar gringo.

—Yamando todo hermano mocoví, yamando y tonce podiendo gringo[...]

Lamento y desafío se combinan en esta secuencia con *close-ups* de rostros gastados, agrietados, sufridos, dando expresión a una demanda que se manifiesta en ambos planos. Pero el “pillaje” gringo es rápidamente escamoteado, es relegado a una suerte de pretérito remoto y abstracto que atenúa su virulencia. En contrapartida, el “pillaje” mocoví, inscrito en el presente/futuro de la representación, lejos de constituir un resarcimiento

o reversión del pillaje precedente cobra la forma de una “regresión al salvajismo”. Las mismas acciones valen de formas distintas en virtud de los sujetos y tiempos implicados. Pero, a su vez, estas acciones son predicadas para distintos sujetos en virtud de los tiempos implicados:

Una inmigración incesante de familias indígenas, por espacio de dos años consecutivos, fue concentrándose en S Javier, en cuyas inmediaciones, durante la noche, se celebraban extrañas ceremonias.

(acto IV. *La regresión*)

En el espíritu de los indios se ha operado una regresión hacia el salvajismo. Considerables tropas de hacienda robada fueron conducidas al interior de las islas.

Varios colonos habían sido asesinados a chuzasos en medio de sus chacras.

Ni los tiros de escopeta contenían a los mocovies hambrientos.

Los estancieros y agricultores se quejaban constantemente al Jefe Político.

[...]

Ante estos actos de pillaje y asesinato, la policía detuvo a numerosos indígenas.

Esta represalia hizo que Jesús Salvador convocara precipitadamente a sus parciales.

[...]

A las 10 am del día 21 de abril, el pueblo y la indiada se vigilaban recelosos, prestos a entrar en combate.

Todavía no había estallado la tormenta.

Pero el valiente gaucho Feliciano Luna, a quien los indios habían robado unos caballos, se decide ir a reclamarlos

—Che cacique de indios ladrones, devolveme los caballos que me has robao

—Indio no robando cabayo a compadre Lona

—Que compagre ni que diablos. Mirá indio bandido, devolveme los caballos o de lo contrario aquí no más te voy a...

—Lo matan a Luna, fuego (Disparos desde la iglesia del pueblo dan inicio a la contienda que culmina con la derrota de la tribu).

Unidos en la defensa de la propiedad —¿de quién?— estancieros, colonos y el “valiente gaucho Feliciano Luna”. La vuelta al orden es por el *desafío* de aquel que algunas décadas antes se *lamentara* (y *desafiara* a la *autoridá*) por ser tildado de “ladrón, borracho y asesino”: el gaucho. Vinculándose a este desplazamiento de signos, otro será, el de la frontera interior.

El acto IV. *La caza del indio* y el *Epílogo* muestran a “la indiada en derrota, huyendo dispersa por entre las islas rumbo al Gran Chaco y a Jesús Salvador” libertando a Rosa de la prisión impuesta por el cacique Bernardo, exactamente en el instante en que arriban las fuerzas policiales:

—Salvador, la polecía[....] Ambos se fugan al galope.

Y la amorosa pareja, favorecida por las sombras de la noche que llegaba oportuna, pudo librarse de sus perseguidores, marchando por caminos desconocidos hacia el Gran Chaco, patria del indio.

Epílogo

Y allá, en la tierra de los altos quebrachos y las gallardas palmeras, Jesús Salvador fue cacique en el corazón de la bella Rosa Paiquí.

Y el indio indómito: que luchó contra la civilización, aprovechaba de ella lo que tiene de más dulce: el beso, que antes era desconocido por los salvajes.

Huelga decir que la “solución” encontrada es fruto de un doble desplazamiento: el de lo histórico social, obliterado (aunque no borrado) en beneficio del “novelón por entregas” y el de lo territorial, que disloca “la patria del indio” un poco más al norte, en dirección al Gran Chaco. Desgraciadamente —para el indio, para el campesino pobre, incluso para el inmigrante fracasado—, “la tierra de los altos quebrachos” ya había dejado de ser un refugio mítico y estaba transformándose una vez más en espacio de colonización, de explotación, de disputa, de “pillaje”. Pero esa es una historia que cuentan otros textos, incluso del propio Greca, como su novela *Viento norte*, y cuentan otras películas, de las que no trataré en este trabajo.²⁰

Bibliografía

- AUERBACH, Erich, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* (1942), México, Fondo de Cultura Económica, 1979.
- BARRIOS, Borón, Carlos, *Pioneros del cine en la Argentina: Cardini, Py y Ducrós Hicken*, Buenos Aires, Carlos Barrios Borón, 1995.
- BECEYRO, Raúl y Sergio Delgado, *Cine y política. Ensayos sobre cine argentino*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1997.
- CAZAP, Sandra, y Cristina Massa, “El sainete criollo. Mimesis y caricatura”, en Noé Jitrik y María Teresa Gramuglio (coords.), *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2002, vol. VI, pp. 129-141.
- COSUELO, José Miguel, *Historia del cine argentino*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1984.
- CUARTEROLO, Andrea, “Imágenes de la Argentina opulenta. Una lectura de *Nobleza gaucha* (1915) desde el proyecto fotográfico de la Sociedad

²⁰ Refiriéndose a esa región Romano afirma que “después de 1870, las empresas privadas de colonización conviven con la aparición de poderosos intereses foráneos en la zona: capitales franceses, alemanes y sobre todo ingleses confluyen al formarse la Florestal Ltda. En 1906, que a su vez se fusiona en 1913 con la Argentina Quebracho Company norteamericana. Llegó a constituir un verdadero poder independiente en el país, que disponía de 400 kms propios de ferrocarriles, el monopolio del comercio en todas sus poblaciones y hasta acuñaban moneda, además de contar con fuerzas policiales propias y rehuir con facilidad alarmante sus obligaciones impositivas” (*op. cit.*, p. 7). La Florestal sólo dejaría de operar en 1966 en función de la baja de precios internacionales. La película *Quebracho* (1974), de Ricardo Wullicher, retrata las condiciones de vida e intentos fallidos de rebelión en los obrajes de la zona.

- Fotográfica de Aficionados”, en Ana Laura Lusnich (ed.), *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*, Buenos Aires, Biblos, 2005, pp. 19-34.
- FERREIRA, Fernanda, *Luz, cámara... memoria. Una historia social del cine argentino*, Buenos Aires, Corregidor, 1995.
- GONZÁLEZ CASANOVA, Manuel, *El cine que vio Fósforo. Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- LUDMER, Josefina, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.
- MONTALDO, Graciela, *De pronto, el campo. Literatura argentina y tradición rural*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1993.
- ROMANO, Eduardo, *Literatura/Cine argentinos sobre la(s) frontera(s)*, Buenos Aires, Catálogos, 1991.
- SARMIENTO, Domingo Faustino, *Facundo, o civilización y barbarie*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977.
- VIÑAS, David, *Indios, ejército y frontera*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1983.

MODERNIDAD, ESCRITURA NUEVA Y CINE MUDO EN EL PERÚ*

MARIA CHIARA D'ARGENTIO
King's College London

Este ensayo estudia las relaciones entre cine, literatura y “modernidad”¹ en el Perú de las primeras décadas del siglo xx y analiza el papel que el cine desempeñó en el debate sobre la escritura vanguardista, la “vida moderna” y la renovación de la “nación”. Mi trabajo revela tres importantes aspectos: que en la historia de las relaciones entre cine mudo y literatura en el Perú se puede hablar de dos periodos marcados por una escritura en

* Este trabajo forma parte de un proyecto más extenso sobre las relaciones entre literatura, modernidad y cine en el Perú durante las primeras tres décadas del siglo xx, que incluye el análisis de las obras de escritores tales como Martín Adán, Carlos Oquendo de Amat y Xavier Abril, todas relacionadas con cine silente. Agradezco a Aurelio de los Reyes sus útiles observaciones durante el coloquio Cine Mudo en Iberoamérica: Naciones, Narraciones, Centenarios.

¹ Entiendo “modernidad” en el sentido que le da Marshall Berman. En su libro *All that Is Solid Melts into Air: the Experience of Modernity*, Berman plantea una distinción entre “modernidad”, “modernización” y “modernismo” definiendo la modernidad como “a mode of vital experience—experience of space and time, of the self and others, of life’s possibilities and perils – that is shared by men and women”; la modernización como “the social processes that bring this maelstrom into being” y el modernismo como “variety of visions and ideas that aim to make men and women the subjects as well as the objects of modernization”. Berman identifica tres fases en la historia de la modernidad en el mundo occidental: la primera va aproximadamente desde principios del siglo xvi hasta finales del siglo xix; la segunda empieza con la Revolución francesa y continúa durante el siglo xix; la tercera es la del siglo xx. Véase Marshall Berman, *All that Is Solid Melts Into Air: the Experience of Modernity*, Londres, Verso, 1983, pp.15-16. Para las especificidades de la llamada modernidad “periférica” en Latinoamérica, remito a la introducción de Vivian Schelling a *Through the Kaleidoscope. The Experience of Modernity in Latin America*, Londres, Verso, 2000; y a los ensayos contenidos en éste, en particular los de Néstor García Canclini, Beatriz Sarlo y Nelson Manrique. Schelling explica el concepto de modernidad “periférica” de la siguiente forma: “In order to understand the formation of a specifically Latin American modernity, we must bear in mind the extent to which Latin American societies have been marked by their colonial legacy and by uneven processes of development—the combination and simultaneity of modern and pre-modern modes of production and ways of lives” (*op. cit.*, 7).

la que se aplican técnicas cinematográficas; que el cine les sirve a los escritores e intelectuales de los años veinte como metáfora para proponer una interpretación de la vida y de la literatura modernas; y que esta interpretación forma parte de un proyecto cultural y político mayor, llevado adelante principalmente en la revista *Amauta*.

En julio de 1926, en el ensayo “Poesía nueva”, publicado en su revista parisina *Favorables París Poema*, el escritor peruano César Vallejo declara la existencia de dos tipos de prácticas poéticas “nuevas”, que describe y contrapone. La primera se caracteriza por incluir términos tomados de inventos y tecnología recientes:

Poesía nueva ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras “cinema, motor, caballos de fuerza, avión, radio, jazz-band, telegrafía sin hilos”, y, en general, de todas las voces de las ciencias e industrias contemporáneas, no importa que el léxico corresponda o no a una sensibilidad auténticamente nueva. Lo importante son las palabras.²

La segunda no se apoya en lo que llama “palabras”, “voces” y “léxico” contemporáneos, sino en el resultado físico y psicológico de las nuevas experiencias del siglo xx:

Pero no hay que olvidar que eso no es poesía nueva ni antigua ni nada. Los materiales artísticos que ofrece la vida moderna, han de ser asimilados por el espíritu y convertidos en sensibilidad. El telégrafo sin hilos, por ejemplo, está destinado, más que a hacernos decir “telégrafo sin hilos” a despertar nuevos temple nerviosos, profundas perspicacias sentimentales.³

Mientras contrapone aquello que puede definirse como escritura de versos de léxico nuevo y lo que sería la “verdadera poesía nueva”, capaz ésta de producir sensibilidades desconocidas a partir de “materiales artísticos” novedosos, Vallejo se detiene en lo que entiende por vida moderna y se enfoca en el cine: “Muchas veces las voces nuevas pueden faltar. Muchas veces un poema no dice ‘cinema’, poseyendo, no obstante, la emoción cinemática, de manera obscura y tácita, pero efectiva y humana. Tal es la verdadera poesía nueva”.⁴ Su ensayo plantea la necesidad de una poesía más allá de un listado técnico superficial y declara la existencia de una “emoción cinemática” producto de la cultura del progreso, o de lo que podría definirse como el impacto de las ciencias e industrias contemporáneas en la vida moderna.

Cuatro meses después de aparecer en Francia, este texto es reproducido en Lima en la revista *Amauta*. Un mes más tarde se publica en

² César Vallejo, “Poesía nueva”, en *Artículos y crónicas completos I*, Lima, PUCP, 2002, p. 300.

³ *Idem*.

⁴ *Idem*.

esa misma revista el ensayo “Señales de nuestro tiempo”, de la periodista y escritora María Wiesse. Este ensayo parece entrar en diálogo con Vallejo; no sólo está dedicado a la vida moderna, sino que también se refiere específicamente al cine en su sección “la imagen y la palabra”. Vallejo y Wiesse emplean un vocabulario parecido; si el primero se refiere a una vida moderna que produce procesos mentales y emotivos (“nuevos templos nerviosos” y “profundas perspicacias sentimentales”) en los que prima lo cinematográfico, es decir lo visual y lo dinámico, la segunda se refiere también a una vida moderna de procesos mentales (“psicología de nuestro tiempo”) en los que prima la imagen. Wiesse va más allá: diferencia la mentalidad finisecular de la contemporánea, subrayando que en ésta predomina lo visual en desmedro de lo verbal, y establece una relación analógica entre vida moderna y cine describiendo el nuevo dinamismo (“intenso y nervioso”) de aquélla con atributos que parecen pertenecer a la edición cinematográfica (“precipitado” e “inarmónico”):

El ritmo precipitado y, quizás un poco inarmónico, de la vida moderna concuerda perfectamente con el ritmo intenso y nervioso del cine. Esta época es la época de la imagen, que triunfa sobre la palabra. Más que un diálogo nos emociona una actitud, una expresión, un gesto, o una mirada. [...] No hay que alarmarse por este gusto exagerado por la imagen. Es una señal de la psicología de nuestro tiempo y revela la relación que existe entre estos dos dinanismos: el del espíritu moderno y el de las *moving pictures*.⁵

Wiesse traslada las características del cine al espacio de la vida moderna y viceversa, destacando no sólo la equivalencia entre ellos sino la centralidad del cine en un nuevo estilo de vida. Más que de cine, Wiesse parece hablar, en particular, de lo que hoy identificaríamos como edición o montaje cinematográfico. Tanto lo que Wiesse llama ritmo precipitado e inarmónico como lo que Vallejo llama “emoción cinematográfica” son, arguyo, maneras de referirse a un proceso de selección, articulación y ordenamiento de materiales visuales. Si el ritmo puede entenderse de forma general como una sucesión periódica de elementos, el ritmo al que Wiesse se refiere, una sucesión discontinua de frecuencia rápida y precipitada de imágenes y no de palabras, es básicamente el resultado de la edición de una película. Y si, por otro lado, el ritmo de la vida moderna es entendido como el ritmo del cine, debemos concluir que Wiesse concibe la vida moderna como una combinación dinámica de elementos visuales.

La analogía entre vida moderna y cine en términos de “edición” establecida por Wiesse, toma en Vallejo forma de analogía entre cine y poesía en los mismos términos. Así lo establece claramente en su ensayo “La nueva poesía norteamericana” de 1929: “El poema debe, pues, ser tra-

⁵ María Wiesse, “Señales de nuestro tiempo”, *Amauta*, Lima, vol. 11-12, núm. 4, 1926, p. 11.

bajado con simples palabras sueltas, allegadas y ordenadas según la gama creadora del poeta. Lo mismo ocurre en la arquitectura, en la música, en el cinema”.⁶ Lo que Vallejo está haciendo en estas líneas es extender a la poesía la idea de la edición cinematográfica, a la que se refiere con el término *découpage*. Dicha analogía y la idea de una sensibilidad moderna entendida como “emoción cinemática” permiten deducir que para el Vallejo de finales de los veinte la poesía moderna es una poesía de edición (o montaje) principalmente visual.⁷ Vallejo también establece en su ensayo una genealogía del *découpage* cinematográfico: “El cinema embrionario trabaja con escenas y episodios enteros, es decir, con masas de imágenes. Hoy empieza a trabajar con elementos más simples: con instantáneas al millonésimo de segundo, combinadas o *découpées* según el sentido cinemático del ‘realizador’”.⁸ Compuesto por unidades menores y más rápidas, el filme “de hoy” posee una velocidad mayor que la del cine anterior, velocidad que, escribe Vallejo en otro ensayo, es la “seña del hombre moderno”.⁹

Dos años después de publicado “La nueva poesía norteamericana”, otro escritor peruano, Emilio Adolfo Westphalen, establecerá la misma analogía entre poesía y cine en su ensayo “La poesía de Xavier Abril. Estudio”: “Es de notar la similitud correspondiente a las intenciones parejas de la imagen en la poesía y el cinema, o mejor dicho de sus consecuencias”.¹⁰ Para Westphalen, las unidades poéticas son imágenes visuales combinadas por contigüidad; el rápido *découpage* de Vallejo es para él una relación combinatoria conflictiva y dialéctica: “Pues en ambos es el principio copulativo el substancial: el choque de realidades ajenas que sucede en la frase, transcurrir literario, en el montaje, transcurrir cinematográfico”.¹¹ A diferencia de los otros intelectuales, Westphalen usa el término “montaje” y se refiere al montaje dialéctico del cine moderno soviético:

Se sujetan, así, poesía y cinema, a la realidad de la interpretación dialéctica del arte, y, en consecuencia: ‘al principio del movimiento’ –son estas palabras de S.M. Eisenstein–, “que se encarna en el conflicto, como en el principio elemental y esencial de toda obra de arte y de todas las formas del arte”.¹²

⁶ César Vallejo, “La nueva poesía norteamericana”, en *Artículos y crónicas completas II*, Lima, PUCP, 2002, p. 778.

⁷ William Rowe analiza los temas de la modernidad y el cine en la obra de Vallejo en su ensayo “César Vallejo en París. Las velocidades de lo moderno”, en *A pie de página*, en línea: <www.apiedepagina.net/Roweart%C3%ADculoses.htm>.

⁸ Vallejo, “La nueva poesía norteamericana” pp. 778-779.

⁹ Vallejo, “El hombre moderno”, en *Artículos y crónicas completas I*, p.173.

¹⁰ Emilio Adolfo Westphalen, “La poesía de Xavier Abril. Estudio”, en Xavier Abril, *Difícil trabajo: antología, 1926-1930*, Madrid, Plutarco, 1935, p. 18.

¹¹ Westphalen, *op. cit.*, p. 18.

¹² *Idem.*

Al igual que Vallejo, Westphalen está hablando de una escritura “nueva” —la poesía vanguardista— vinculada al lenguaje cinematográfico.

Entre finales de los veinte y principios de los treinta, Vallejo, Wiese y Westphalen escriben sobre vida, literatura y cine modernos, reunidos por las técnicas cinematográficas de la edición, del *découpage* y del montaje dialéctico soviético, haciendo referencia a una serie de cambios científicos, industriales y culturales contemporáneos. Sin embargo, los inventos y tecnologías enumerados por Vallejo aparecen mucho antes: el cinema, el motor, el radio, el avión ya circulaban en la sociedad occidental; la edición cinematográfica tampoco surge en los veinte, sino en los primeros años del cine.¹³ Lo más importante en sus ensayos es que la teorización sobre esos elementos permite dar forma en el Perú del siglo xx a una experiencia de modernidad cuyo proceso se había iniciado a finales del siglo anterior.

Puede argüirse que Vallejo está escribiendo desde la modernidad parisina, pero también puede argumentarse que su reflexión se aplica al Perú donde se encontraban y desde donde escribían Wiese y Westphalen, ya que muchas ciudades latinoamericanas estaban viviendo experiencias y procesos parecidos a los europeos. Beatriz Sarlo, refiriéndose por ejemplo a Buenos Aires, comenta que al final de la segunda década del siglo veinte esta ciudad se mostraba como “a society which had faced a highly accelerated process of economic modernisation, but which was still characterised by its provincial customs and by the cultural traditionalism of its elites”.¹⁴ En el Perú, que para la década del veinte estaba viviendo un proceso de modernización, ocurría algo semejante. Las épocas de la llamada República Aristocrática (1895-1919) y del Oncenio de Augusto B. Leguía (1919-1930) se caracterizaron por un fuerte impulso de matriz positivista hacia el progreso, financiado por inversiones y capitales extranjeros.¹⁵ Como en otras partes de Latinoamérica,¹⁶ y como sugiere Sarlo para el caso argentino,

¹³ Véase Stephen Bottomore, “Shots in the Dark – The Real Origins of Film Editing”, en Thomas Elsaesser (ed.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, Londres, BFI, 1997, pp. 104–113.

¹⁴ Beatriz Sarlo, “The Modern City: Buenos Aires, the Peripheral Metropolis”, en Vivian Schelling (ed.), *Through the Kaleidoscope. The Experience of Modernity in Latin America*, p. 109.

¹⁵ Este proceso se había iniciado después de la derrota ante Chile en la Guerra del Pacífico, cuando se hizo necesario reconstruir al país. Véase Peter F. Klarén, *Nación y sociedad en la historia del Perú*, Lima, IEP, 2004. Según el historiador Marcos Cueto: “Desde fines del siglo xix la intelectualidad peruana ligada a esta elite [de la oligarquía civil] asumió el Positivismo como un discurso progresista de orden político y desarrollo económico. [...] La ciencia, la educación, la inmigración europea y los capitales extranjeros, fueron considerados como las principales herramientas para rehacer al Perú de la postguerra”. Véase Marcos Cueto, *Excelencia científica en la periferia. Actividades científicas e investigación biomédica en el Perú 1890–1950*, Lima, GRADE, 1989, p. 51.

¹⁶ En relación con Latinoamérica, véase Schelling (ed.), *op. cit.*, pp. 1–36. Aníbal Quijano escribe: “In Latin America, what is a sequence in other countries is a simultaneity. It is also a sequence. But, in the first place, it is a simultaneity”. Aníbal Quijano, “Modernity, Identity, and Utopia in Latin America”, *Boundary 2*, Durham, 1993, núm. 3, pp. 140–156.

la experiencia de la modernidad en el Perú fue heterogénea; el sociólogo Nelson Manrique la define como una modernidad “tradicionalista” subrayando la tensión entre cambios materiales y formas de organización social y política que seguían las mismas estructuras verticales y elitistas de la sociedad colonial: “[traditionalist modernity] refers to an attempt by reformist oligarchical intellectuals to introduce changes into the material base of their societies, with the aim of assuring the continuation of the privileges they enjoy –making tactical concessions to avoid real changes”.¹⁷

El cinematógrafo participó de esa heterogeneidad puesto que era un objeto importado.¹⁸ El hecho de que su desarrollo fue más lento que en Europa y Norteamérica,¹⁹ no hizo que la experiencia del cine que gozaron los espectadores latinoamericanos o limeños fuera cualitativamente muy distinta a la que tuvieron los espectadores en Europa. A pesar de las diferencias entre Latinoamérica y los casos europeo y norteamericano, las semejanzas son sobresalientes y hasta se podría afirmar que hay procesos, experiencias y discursos que se produjeron simultáneamente en las distintas sociedades urbanas del mundo occidental tanto “céntrico” como

¹⁷ Nelson Manrique, “Modernity and Alternative Development in the Andes”, en Schelling (ed.), *op. cit.*, p. 227.

¹⁸ Paulo Antonio Paranaguá escribe que el cine “no fue solamente inventado en Europa y los Estados Unidos: desde allí fue exportado y transformado en negocio, suficientemente ganancioso como para crecer y prosperar”. Véase Paulo Antonio Paranaguá, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 32. Ana María López discute la historia de los primeros años del cine en Latinoamérica dentro del marco de la modernidad “periférica”: “rather than being developed in proto-organic synchronicity with the changes, technological inventions and ‘revolutions’ that produced modernity in Western Europe and the USA, the appearance and diffusion of the cinema in Latin America followed the patterns of neocolonial dependency typical of Latin America’s position in the global capitalist system, already in place at the turn of the twentieth century”. Véase Ana María López, “‘A Train of Shadows’: Early Cinema and Modernity in Latin América”, en Schelling (ed.), *op. cit.*, p. 149.

¹⁹ De acuerdo con Paranaguá, en Latinoamérica hubo discontinuidad en la producción y la exhibición de las películas (sobre todo en la primera época); la llamada fase “artesanal” del cine tuvo una duración mucho mayor que en Europa y los Estados Unidos; en algunos países del continente, el periodo del cine silente se extendió hasta los años cuarenta y cincuenta. Véase Paranaguá, *op. cit.*, p. 33. En el Perú la producción cinematográfica silente empezó más tarde que en otros países latinoamericanos. Según Ricardo Bedoya, el mercado cinematográfico peruano fue “pequeño y precario”; optó generalmente por la reproducción y copia de películas europeas más que por la expresión de las especificidades nacionales; y no tuvo experiencias de vanguardia ni experimentación. Estas últimas, sin embargo, se dieron en la literatura que tomó el cine como referente, valga mencionar como ejemplo la poesía del mismo Vallejo y la poesía visual del punecón Carlos Oquendo de Amat. Para una historia detallada del periodo del cine silente en el Perú véase Ricardo Bedoya, *Un cine reencontrado. Diccionario ilustrado de películas peruanas*, Lima, Fondo de Desarrollo Editorial, 1997. Para una discusión del cine peruano reciente véase Sarah Barrow, “Images of Peru: a National Cinema in Crisis”, en Lisa Shaw y Stephanie Dennison (eds.), *Latin American Cinema. Essays on Modernity, Gender and National Identity*, North Carolina, McFarland & Company, 2005, pp. 39–57.

“periférico”, y que van desde el tipo de vistas y las películas que circularon hasta las percepciones y estímulos que experimentaron los espectadores (la velocidad del cine; una nueva concepción del presente, pasado y futuro; la posibilidad de reproducir la realidad percibida, etc.)²⁰ pasando por la discusión crítica y teórica sobre el cine que se dio de forma paralela entre Latinoamérica y Europa.²¹

Si los elementos perceptivos y tecnológicos —entre ellos el cine— que configuran lo “moderno” para Vallejo, Wiesse y Westphalen ya existían en el Perú de principios del siglo xx, lo que no había y que ellos llevan a cabo es su teorización. Sus textos muestran la existencia de dos procesos culturales que se forman por medio de los vínculos entre vida, cine y literatura: la verbalización de la experiencia de la vida moderna que hace referencia al fenómeno del cine, y la elaboración de una literatura “nueva” a partir de la técnica cinematográfica de la edición o montaje. Teniendo en cuenta que en el Perú la experiencia de la modernidad era algo en curso desde finales del siglo anterior, se puede argumentar que esos procesos culturales paralelos pasan por dos periodos distintos: el primero llegaría a mediados de los veinte, marcado por el contexto del *fin de siècle*, y el segundo, marcado por las vanguardias, empezaría en la segunda mitad de esa década.

En el primer periodo, estos procesos asumen dos formas: la escritura de versos de léxico nuevo —la que Vallejo define como poesía falsamente nueva— y una escritura narrativa “cinematográfica”. En 1916, por ejemplo, el poeta arequipeño Percy Gibson publica en la revista *Colónida*, el poema “Evangelio Democrático”. El texto enumera los productos de las ciencias e industrias:

Los raudos automóviles, los coches
con linternas, arneses y rendajes,

²⁰ Para estos aspectos véase la introducción a Leo Charney y Vanessa R. Schwartz (eds.), *Cinema and the Invention of Modern Life*, Berkeley, University of California Press, 1995 y Stephen Kern, *The Culture of Time and Space. 1880–1928*, Cambridge, Harvard University Press, 1988. Cabe recordar que el cine llegó a sociedades que ya estaban experimentando estos cambios gracias a otros adelantos tecnológicos como por ejemplo el ferrocarril. Acerca de los cambios tecnológicos en la Lima de finales del siglo xix, véase Víctor M. Velásquez Montenegro, *Lima a fines del siglo xix*, Lima, Editorial Universitaria, 2008.

²¹ Así lo muestran los escritos publicados en las revistas de la época. Las diferencias entre la discusión sobre cine que se desarrolló en las primeras décadas del siglo pasado en Latinoamérica y aquella que se desarrolló en Europa atañen más a las formas de producción textual que dicha discusión tomó (más fragmentarias y dispersas en el primer caso) y menos a sus contenidos. Éstos enfrentaron, en gran medida, las mismas cuestiones. He analizado los discursos acerca del cine en la prensa latinoamericana en un trabajo anterior. Parte de los resultados de esa investigación están recogidos en mi ponencia “Los discursos acerca del cine en la prensa hispanoamericana de principios del siglo xx”, presentada en el Congreso Internacional Literatura Hispánica y Prensa Periódica (1875–1931), en la Universidad de Santiago de Compostela, 2008.

las telas, los vestidos y los trajes,
 los muebles y la luz de nuestras noches.
 Los luengos, estelarios telescopio/
 Y los microvidentes microscopios
 Lo cultural, moderna maquinaria
 de donde sale a luz la hoja diaria
 [...]
 Aeroplano, fonógrafo, cinema,
 en fin, todo el progreso es tu poema.²²

Gibson identifica la cultura moderna con el cine y el progreso pero su poetización no parece ir más allá de un nuevo léxico. Lo mismo ocurre en los poemas de las series “Films de la tarde” y “Emociones del hipódromo”, escritos en 1916 por el joven José Carlos Mariátegui: “Mi vida en este instante tiene un vulgar teorema: /a las seis de la tarde el landó y el cinema /a las siete el fastidio y a las ocho el cocktail”.²³ Aquí el cine aparece como uno de los espectáculos al que se dirige el intelectual finisecular víctima del *spleen*, condición a la que está dedicado otro soneto.²⁴ El joven Mariátegui también está interesado, sin embargo, en el nuevo tipo de visualización ofrecida por el cine, así lo muestra el título de su crónica política “Filme callejero”, de 1916, texto que relata el desfile de los políticos limeños tomando como modelo las “vistas” cinematográficas.²⁵

Donde sí encontramos “verdadera escritura nueva” de “emoción cinematográfica” es en un cuento previo del mismo Mariátegui y en dos textos del escritor, poeta y ensayista Abraham Valdelomar. El 4 de agosto de 1915, Mariátegui publica en el diario *La Prensa* el relato “El hombre que se enamoró de Lily Grant”. Su tema es la fascinación que ejercen en el público las estrellas de cine mudo y la nueva configuración del imaginario erótico y sentimental, un tema que será tratado poco después en relatos como “Miss Dorothy Phillips mi esposa”, de 1919, o “El espectro”, de 1924, del uruguayo Horacio Quiroga. El relato sigue una estructura temporal discontinua: la linealidad del tiempo de la narración es alterada por un largo *flashback* que altera las relaciones causa-efecto de las secuencias narrativas. Mariátegui aplica al cuento la técnica de la edición fílmica y lleva a la ficción la experiencia, relativamente nueva, del “revivir” el pasado en el presente. Este “nuevo” manejo del tiempo no sólo es diferente al vanguardista o al experimental de las décadas posteriores sino que además está insertado en el marco del contexto cultural finisecular del discurso de la degeneración, como muestra esta referencia, al final del cuento, a

²² Percy Gibson, “Evangelio Democrático”, *Colónida*, Lima, núm. 4, vol. 15-17, 1916, p. 16.

²³ José Carlos Mariátegui, “Emociones del hipódromo VI”, en *Escritos Juveniles. La Edad de Piedra 4*, Lima, Biblioteca Amaputa, 1987, p. 102.

²⁴ El soneto “Spleen” escrito en 1915. Véase Mariátegui, *op. cit.*, p. 95.

²⁵ Mariátegui, “Film callejero”, en *op. cit.*, pp. 18.

los temas de la locura y epilepsia: “Cuando concluyeron las escenas del folletín grotesco y cursi de la película, salieron del cine las gentes plácidas y satisfechas. Se habían marchado todos cuando Arnaldo salió de la sala sombrío, inconsciente, como loco. [...] Cuando el automóvil se detuvo, entró a su casa de prisa y escribió a Isabel Saravia una carta muy breve. [...] No podía casarse con ella, porque era hereditariamente epiléptico”.²⁶

En Valdelomar, la relación entre cine, literatura y modernidad es mucho más clara que en Mariátegui. En 1911, Valdelomar publica el relato “El beso de Evans”, que luego modifica en 1914. El texto lleva como subtítulo “cuento cinematográfico” y narra los últimos instantes de “vida” del literato y hombre de mundo Evans Villard. Empieza con su muerte, sigue con una pausa temporal que ocupa casi la totalidad de la narración, en la que Evans aparece simultáneamente en el cielo y en el mundo de los vivos, y termina con su entierro en el cementerio.

La estructura y escritura del cuento siguen la técnica de la edición cinematográfica. El relato está compuesto por una serie de secuencias contiguas, yuxtapuestas y superpuestas, equivalentes a tomas fílmicas que “muestran” las acciones de los personajes: “Los médicos acercan un espejo a sus labios. La *soeur* coloca en su pecho un pálido Cristo de marfil. El doctor Barcet abandona el pulso del enfermo”;²⁷ “Los demonios hacen la misma operación de llevarse el vidrio a los ojos. Exclamaciones. Risas. Amenazas”;²⁸ incluyen indicaciones sobre los movimientos que acompañan los diálogos propios de un guión: “-(Antes de separarse, mirándola con los ojos)... ¿Mañana?-(Jugando con la sombrilla) Mañana... en las Acacias...”,²⁹ y sobre el lugar donde se desarrolla la escena: “En Longchamps. Jockeys. Dueños. Preparadores”.³⁰

Este tipo de escritura reproduce la nueva visualización ofrecida por el cine. Frases “fílmicas” como “Los amantes se pierden a lo largo de una avenida. Él habla con vehemencia. Ella niega con los labios... Los espectadores se agrupan en las vallas”,³¹ producen una visualidad que ni el teatro ni otro tipo de representaciones podrían producir. De hecho, la perspectiva usada por Valdelomar incluye el movimiento puesto que describe un largo plano-secuencia en el que la cámara va alejándose de los sujetos. La acción de “perderse” implica un movimiento delante del ojo/objetivo que

²⁶ Mariátegui, “El hombre que se enamoró de Lily Grant”, en *op. cit.*, p. 176. La epilepsia, en el fin de siglo, era entendida como una enfermedad de los nervios y como un síntoma de la degeneración de la especie humana y puesta al lado de “patologías” tales como la neurosis, la neurastenia y la histeria.

²⁷ Abraham Valdelomar, “El beso de Evans”, en *Obras completas II*, Lima, Copé, 2000, p. 209.

²⁸ *Ibidem*, p. 213.

²⁹ *Ibidem*, p. 211.

³⁰ *Idem*.

³¹ *Idem*.

no podría ocurrir en el escenario teatral ni en pantallas de proyección como la de la linterna mágica.

Como si se tratara de “espectadores” de una proyección fílmica, los habitantes del infierno “miran” y “describen” a Evans que: “—Ya se acerca al rincón... Ahora parece que duda... quiere volverse... piensa demasiado”.³² Como si fuera un camarógrafo, Valdelomar también describe como si filmara una panorámica: “Ve los paisajes de palmeras [...]. Casas inmensas. En estatua colosal, una mujer extiende el brazo, coronada, y señala el camino entre el océano agitado: Nueva York”.³³

El tipo de visualización de esta manera de contar es diferente a la finisecular que la antecede. Valdelomar no “mira” al describir, más bien “visualiza” como lo hace el público que le es contemporáneo. Su lector ideal es el espectador de una cultura del entretenimiento formada por espectáculos diversos: ópera, teatro, linterna mágica, vodevil, circo, boxeo, carrera de caballos y el mismo cine. No es un *flâneur* del *fin de siècle*, sino alguien que se dirige a lugares precisos, la ciudad no le es un espectáculo sino el lugar de los espectáculos.

Los párrafos del relato de Valdelomar no respetan una línea cronológica continua. Las secuencias del cuento están estructuradas en *flashbacks* y tomas simultáneas. A la escena inicial de la muerte de Evans, le siguen narraciones y descripciones de un tiempo pasado, descripciones de un tiempo presente que ocurre simultáneamente en el cielo y el infierno, y nuevamente regresiones temporales. La edición narrativa cinematográfica permite un relato paralelo en tres espacios: la muerte de Evans en el hospital, las discusiones entre san Gabriel y El Eterno en el cielo, y las conversaciones de los demonios en el infierno.

Valdelomar lleva a la ficción la idea del tiempo como algo ya no irreversible ni uniforme, sino alterable. Da forma a la experiencia moderna de un tiempo discontinuo: la simultaneidad del presente, la repetición del pasado y la inmediatez del futuro. Da forma, por ejemplo, a la manera en que el cine hizo más extenso el sentido del presente construyendo, mediante la edición, secuencias que se desarrollan simultáneamente³⁴ y realizando desapariciones y sustituciones, como ocurre, por ejemplo, en la escena central del cuento, en la que Evans y Alice se besan: “Alice se ahoga [...] ¡Las cuatro! Ella ha besado a Evans. Sí. Lo ha sentido. Ha sentido que Evans estaba allí, que era él quien la besaba y sin embargo, el que está a su lado es Adalberto Bellotti”.³⁵ La superposición de la figura de Evans en la de Bellotti, y viceversa, “copia” los trucos de magia que el director francés Georges Méliès realizaba en sus filmes algunos años antes. Los historiadores

³² *Ibidem*, p. 210.

³³ *Idem*.

³⁴ Véase Kern, *op. cit.*

³⁵ Valdelomar, *op. cit.*, p. 215.

de cine se refieren a esos trucos como a tipos de *editing* y *collage*,³⁶ gracias a ellos, Méliès hizo que las transformaciones y desapariciones que efectuaba en el teatro Houdin ocurrieran en la pantalla sin las interrupciones debidas a escenarios, uso de telones, o cambios de personajes. En la escena citada hay simultaneidad espacial y temporal y transformación del personaje masculino. Evans se encuentra al mismo tiempo en dos lugares: aunque está en el cielo, consigue aparecerse en la tierra y besar a Alice. En el momento del beso, el rostro de Evans se superpone al de su antagonista. El narrador confirma la superposición: “Evans despierta de su sueño... Ha estado en las Acacias a las cuatro. Ha besado a Alice”.³⁷

“El beso de Evans” toma una serie de elementos de la *mise-en-scène* y de la edición del cine de los orígenes. Además de los trucos típicos de ese cine, encontramos la misma velocidad de la representación, la construcción “teatral” de los escenarios y el uso de personajes operáticos y circenses. Algunos elementos parecen tomados del llamado *cinema of attractions*: en particular, el régimen exhibicionista y los “*shocks*”.³⁸ Si este se caracteriza por *mostrar* más que *narrar*, cabe decir que Valdelomar inserta secuencias que respetan tal estética del asombro en la narrativa global del cuento y que incluso sus trucos o “*shocks*” son narrativos. Por otro lado, Valdelomar no sólo usa escenas de cámara fija, sino también *closeups*, como lo muestra la última cita.

Dentro del contexto del “cine de atracciones”, el cuento comparte elementos específicos con la obra de Méliès. Valdelomar toma de él el truco de la desaparición y reaparición y un estilo que reúne un número de diversas artes y espectáculos. De la ópera toma elementos de contenido: el pacto fáustico con el diablo,³⁹ que se refiere a *Mefistófeles* (1868) del

³⁶ Véase Tom Gunning, “‘Primitive’ Cinema: A Frame-up? Or the Trick’s on Us”, en Elsaesser (ed.), *op. cit.*, pp. 95-103, p. 98. Gunning subraya un punto importante citando a André Gaudreault: “the point is to recognise that in his [Méliès’] work and in many of the other films of the era there exists a type of editing which is all too often occulted by the privileged status that film historians regularly grant to the later form of narrative editing”.

³⁷ Valdelomar, *op. cit.*, p. 215.

³⁸ Véase Gunning, “An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)credulous Spectator”, en Linda Williams (ed.), *Viewing Positions: Ways of Seeing Films*, New Brunswick/New Jersey, Rutgers University Press, 1995, pp. 114-133.

³⁹ Nos enteramos de que Luzbel, el demonio, ha tomado posesión de Evans dándole la ilusión de haber besado a su amada. Desde su primera aparición en la historia, Luzbel lleva el traje del tercer acto de *Mefistófeles* y, al igual que en la tragedia, Evans acabará estipulando un pacto con él. Pero, a diferencia de aquella, aquí los papeles están parcialmente intercambiados puesto que es Evans quien pide acogida en el Infierno a condición de que lo lleven siempre a dónde indique Lady Alice, y es el demonio quien acepta: “¡Acepto! —dice Luzbel, con la voz baja y honda del tercer acto de *Mefistófeles*”.

italiano Arrigo Boito;⁴⁰ y de forma: la primera descripción del palacio de Luzbel se apoya en lo que parece ser utilería de la “escenografía exhibicionista”, como la llama Gunning, del cine de atracciones:

En el fondo de las tinieblas, un mundo de sombras indescriptible. El demonio y su estado mayor. Asientos fantásticos. Dragones, serpientes, búhos, ojos de lobos pendiendo en el aire sombrío. Luzbel ríe estruendosamente. Sus asesores le corean. Luzbel lleva el traje del tercer acto de Mefistófeles. [...] Risas infernales.⁴¹

El conjunto de decorados, apariciones, disfraces, coros, escenas colectivas, carreras, gritos, vuelos, en el marco de una estructura cinematográfica, revela que Valdelomar está reuniendo varios de los espectáculos de su época: el cine, la ópera, el teatro, el circo, el vodevil. Esta mezcla no es algo arbitrario, sino más bien una característica de los primeros filmes. *Voyage dans la lune*, de Méliès, es un claro ejemplo de ello. Lo que Valdelomar hace es aplicar a la literatura esta articulación *híbrida* propia del cine de los orígenes, o cine embrionario, como lo llama Vallejo. Valdelomar trabaja con un nuevo lenguaje narrativo y con una nueva sensibilidad en la que la “emoción cinematográfica” está mezclada con la emoción operática y circense, entre otras.

Otro texto de Valdelomar confirma mi lectura. Se trata de un fragmento, escrito alrededor de 1916, que describe un momento en el que un público de espectadores u observadores contempla un escenario: “Cuando se levantó el telón, y apareció en el fondo oscuro la figura inmóvil de la maja [...] todos corrimos a ver allí un lienzo, lleno de gracia imponderable”.⁴² El telón se aparta y revela lo que parece ser un retrato pintado. Esta interpretación, sin embargo, queda pronto invalidada. La introducción de sonido y el hecho de que la figura empiece a moverse, cambian el tipo de representación: “La música empieza a vibrar y aquella inmóvil figura desconcertadamente se anima, cobra vida móvil, se desliza en silencio por el estrado, en una derivación de actitudes armoniosas... se diría un cinematógrafo de actitudes”.⁴³ La mención del cine en la frase

⁴⁰ En esa época circulaban en Europa y en América Latina varias obras tanto teatrales como operáticas sobre el tema del Fausto: la obra teatral *Mefistófeles* (1886), del cubano Ignacio Juan Claro Sarachaga y Molina, las óperas *La damnation de Faust* (1846), del francés Hécctor Berlioz, *Faust* del francés Charles Gounod (1859), *Mefistófeles* (1868), del italiano Arrigo Boito. En 1916 Valdelomar publica “Una conversación con el diablo”, entrevista con el actor italiano Luigi Nicoletti Korman que estaba representando la ópera *Mefistófeles* en Lima. De ese dato deducimos que el cuento hace referencia a la ópera de Boito.

⁴¹ Valdelomar, *op. cit.*, p. 213.

⁴² Valdelomar, “Cuando se levantó el telón”, en *Obras completas II*, Lima, Copé, 2000, p. 406.

⁴³ *Ibidem*, p. 406.

final hace que el tipo de representación descrita se aplique a un número de prácticas artísticas diversas: podría tratarse de una fotografía que inesperadamente se anima, como ocurre en los relatos fantásticos, de una función de cine que representa la Maja, o de un cuadro vivo,⁴⁴ práctica en boga como muestran las revistas de la época. También podría tratarse, y es lo más probable, de una función de baile. Valdelomar publicó en ese mismo año una reseña en la que describe una función de la famosa bailarina Tórtola Valencia representando *La Maja*.⁴⁵

De manera diferente al cuento anterior, “Cuando se levantó el telón” también da forma al contexto artístico múltiple del que es parte el espectáculo cinematográfico de las primeras décadas del siglo xx. Aquí el cine no está asociado con el ritmo “moderno” rápido y discontinuo como ocurría en los escritos de Vallejo, Wiesse y Westphalen; más bien, el término “cinematógrafo” es usado metafóricamente para indicar el ritmo de las posturas y movimientos de la bailarina; un ritmo no “inarmónico”, sino “armonioso”.

Esto muestra que, en un primer periodo de la historia de la relaciones entre cine mudo, vida y literatura modernas en el Perú, la construcción del cine es conceptual e imaginariamente un proceso en curso. Tanto Mariátegui como Valdelomar dan forma a una serie de negociaciones entre lo finisecular y lo moderno, el cine de atracciones y el posterior, y “viejas” y nuevas prácticas escriturales. En este primer periodo todavía no hay una reflexión sistemática acerca de las relaciones mencionadas; lo que sí hay, sin embargo, es una literatura “nueva” que usa la técnica de la edición cinematográfica y que expresa una sensibilidad igual de novedosa, si bien ligada a la anterior. Es a partir del segundo periodo que el cine entra en una reflexión sistemática sobre la modernidad, la literatura y la sociedad. La figura de Mariátegui, que en su “edad de piedra”, en la primera década del siglo xx, escribe sobre cine sin hacer una disquisición ordenada y después asume metódicamente, en los años veinte, su función social y cultural en *Amauta*, muestra la continuidad entre las dos fases del proceso de formación, vinculado al cine, de una escritura nueva que exprese la vida moderna.

Tal reflexión forma parte del proceso de construcción de un nuevo Perú que tiene en *Amauta* su eje central. Los intelectuales que he men-

⁴⁴ Esta segunda hipótesis estaría confirmada por las reseñas sobre cuadros vivos publicadas en revistas del mundo hispánico. En el número 14 de la *Ilustración Española y Americana* de 1900, por ejemplo, se comenta precisamente un cuadro vivo que representa a *La Maja* de Goya y que se llevó a cabo en México.

⁴⁵ El 4 de diciembre de 1916, Valdelomar publica en *La prensa* una reseña sobre una función de danza de la famosa bailarina española Tórtola Valencia. Una parte del espectáculo de la danzarina estaba inspirada en *La Maja* de Goya. Valdelomar exalta las cualidades de Valencia, capaz de regalar las “más atrayentes culminaciones estéticas” a su público; su arte es “puro” y “sobrenatural”.

cionado están claramente relacionados con esta selectiva revista que, en palabras de Mariátegui, “no es una tribuna libre abierta a todos los vientos del espíritu”.⁴⁶ El ensayo “Poesía nueva” de Vallejo se publica allí poco después de su aparición en Francia; María Wiese es una de sus colaboradoras permanentes; Westphalen publica ahí un poema en 1929. La renovación de la escritura planteada por ellos forma parte de un discurso más amplio que es el proyecto “revolucionario” llevado adelante por *Amauta* y que queda claro en la presentación que Mariátegui hace en el primer número:

Esta revista [...] representa [...] un movimiento, un espíritu. En el Perú se siente desde hace algún tiempo una corriente, cada día más vigorosa y definida de renovación. A los fautores de esta renovación se les llama vanguardistas, socialistas, revolucionarios etc. [...] todos estos espíritus ponen lo que los aproxima y mancomuna: su voluntad de crear un Perú nuevo dentro del mundo nuevo.⁴⁷

Tanto Vallejo como Westphalen conocen y hablan del cine soviético de la Revolución. Westphalen aplica a la poesía el concepto del montaje dialéctico mientras que Vallejo conoce directamente la Revolución rusa y llega a escribir ensayos en los que se refiere a la “emoción revolucionaria” presente en espectáculos y cine en los que la propaganda se junta con la estética.⁴⁸

Queda claro que el cine no es sólo una metáfora para interpretar la vida moderna, sino también un instrumento para analizar y hasta cambiar la sociedad contemporánea. De hecho, *Amauta* le dedica una atención constante al cine contemporáneo, como muestran los ensayos “Problemas del cine” (1928), de Wiese, “Esquema de una explicación de Chaplin” (1928), de Mariátegui, “Radiografía de Chaplin” (1929), de Abril,⁴⁹ o la página de reseñas cinematográficas. La teorización realizada por los intelectuales mencionados en este ensayo debe considerarse complementaria tanto de la discusión sobre el cine que aparece en *Amauta* como del proyecto cabal de esta revista. El recorrido que he trazado permite entender mejor cómo se llega a esa teorización y cómo se desarrolla la relación entre literatura y cine mudo en el Perú. Ese recorrido, por otro lado, agrega elementos útiles para pensar las maneras en que el cine forma parte de la experiencia de la modernidad en esa región de Latinoamérica. Mi trabajo ha mostrado que, en las primeras décadas del siglo

⁴⁶ Mariátegui, “Presentación de Amauta”, *Amauta*, Lima, núm. 1, 1926, p. 1.

⁴⁷ *Ibidem*. Mariátegui sigue: “El objeto de esta revista es de plantear, esclarecer y conocer los problemas peruanos desde puntos de vista doctrinarios y científicos. Pero consideraremos siempre al Perú dentro del panorama del mundo. Estudiaremos todos los grandes movimientos de renovación políticos, filosóficos, artísticos, literarios, científicos. Todo lo humano es nuestro”.

⁴⁸ Véase César Vallejo, “El arte y la revolución”, en *Ensayos y reportajes completos*, Lima, PUCP, 2002, p. 251.

⁴⁹ Jason Borge analiza estos ensayos en la introducción a su antología *Avances de Hollywood. Crítica cinematográfica en Latinoamérica, 1915-1945*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2005.

xx, el cine les otorgó a los intelectuales peruanos nuevas posibilidades para dar forma a la experiencia de la vida moderna.

Es interesante destacar que si bien puede afirmarse que hubo un vínculo estrecho entre cine y renovación vanguardista en la producción literaria peruana, no puede decirse lo mismo acerca de la producción cinematográfica. De acuerdo con Bedoya, el cine mudo peruano no fue experimental ni innovador. Cabe observar, además, que el cine sobre el que escriben Vallejo, Wiesse y Westphalen no es el cine peruano. En *Amauta*, por otro lado, sólo aparece una mención a un filme peruano, la película *La conquista de la selva*, en una reseña de Wiesse de mayo de 1929. La película representó al Perú en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de ese mismo año. Si el cine peruano está ausente en *Amauta*, no ocurre lo mismo con otras artes visuales. El conocido artista indigenista José Sabogal, esposo de Wiesse, fue ilustrador de *Amauta*. La revista publicó numerosas imágenes de trabajos indigenistas tanto andinos como mexicanos. Esta ausencia del cine peruano en el Perú de los años veinte y treinta revela que el medio cinematográfico no se consideraba todavía un instrumento material que los intelectuales podían usar para su proyecto revolucionario. La primera película “indigenista”, por ejemplo, no se realiza sino hasta 1960-1961 cuando la tradición artística indigenista (literaria, fotográfica y plástica), que dominó las artes peruanas entre los años veinte y cuarenta, se daba por terminada.⁵⁰

Estas conclusiones dejan ver una fisura, que quedaría por investigar mejor, entre la utilización, en el Perú, del cine en el marco de proyectos literarios y culturales “modernos”, “vanguardistas” y “revolucionarios”, como ocurrió a principios del siglo xx, y la realización de un cine peruano de vanguardia entendido como medio que pueda proponer una interpretación crítica de la realidad del país, como ocurriría sólo en la segunda mitad de ese mismo siglo.

Bibliografía

BARROW, Sarah, “Images of Peru: a National Cinema in Crisis”, en Lisa Shaw y Stephanie Dennison (eds.), *Latin American Cinema. Essays on Modernity, Gender and National Identity*, North Carolina, McFarland & Company, 2005, pp. 39–57.

⁵⁰ El tema del mundo “indígena” aparece en el cine argumental de largometraje peruano por primera vez en 1922, en la película *Camino de venganza*, para luego desaparecer, de acuerdo con Bedoya, hasta 1960-1961, cuando Luis Figueroa y los cineastas del Cineclub del Cusco realizan la película *Kukuli*, reivindicada como primera película “indigenista”. Véase Bedoya, *op. cit.*, p. 35.

- BEDOYA, Ricardo, *Cien años de cine en el Perú: una historia crítica*, Lima, Universidad de Lima, 1992.
- , *Un cine reencontrado. Diccionario ilustrado de películas peruanas*, Lima, Fondo de Desarrollo Editorial, 1997.
- , *El cine silente en el Perú*, Lima, Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2009.
- BERMAN, Marshall, *All that is Solid Melts into Air: the Experience of Modernity*, Londres, Verso, 1983.
- BORGE, Jason, *Avances de Hollywood. Crítica cinematográfica en Latinoamérica, 1915-1945*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2005.
- BOTTOMORE, Stephen, "Shots in the Dark—The Real Origins of Film Editing", en Thomas Elsaesser (ed.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, Londres, British Films Institute, 1997, pp. 104-113.
- CHARNEY, Leo y Vanessa R. Schwartz (eds.), *Cinema and the Invention of Modern Life*, Berkeley, University of California Press, 1995.
- CUETO, Marcos, *Excelencia científica en la periferia. Actividades científicas e investigación biomédica en el Perú 1890-950*, Lima, Grupo de Análisis para el Desarrollo, 1989.
- ELSAESSER, Thomas (ed.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, Londres, British Films Institute, 1997.
- GIBSON, Percy, "Evangelio democrático", *Colónida*, Lima, vol. 15-17, núm. 4, 1916.
- GUNNING, Tom, "'Primitive' Cinema: A Frame-up? Or the Trick's on Us", en Thomas Elsaesser (ed.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, Londres, British Film Institute, 1997, pp. 52-62.
- , "An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)credulous Spectator", en Linda Williams (ed.) *Viewing Positions: Ways of Seeing Films*, New Brunswick/New Jersey, Rutgers University Press, 1995, pp. 114-133.
- KERN, Stephen, *The Culture of Time and Space. 1880-1928*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1988.
- KLARÉN, Peter F., *Nación y sociedad en la historia del Perú*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2004.
- LÓPEZ, Ana María, "'A Train of Shadows': Early Cinema and Modernity in Latin America", en Vivian Schelling (ed.), *Through the Kaleidoscope. The Experience of Modernity in Latin America*, Londres, Verso, 2000, pp. 148-176.
- MANRIQUE, Nelson, "Modernity and Alternative Development in the Andes", en Vivian Schelling (ed.), *Through the Kaleidoscope. The Experience of Modernity in Latin America*, Londres, Verso, 2000, pp. 219-247.
- MARIÁTEGUI, José Carlos, *Escritos juveniles. La Edad de Piedra 4*, Lima, Biblioteca Amauta, 1987.
- , "Presentación de Amauta", *Amauta*, Lima, núm. 1, 1926, p.1.

- PARANAGUÁ, Paulo Antonio, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- QUIJANO, Aníbal, "Modernity, Identity, and Utopia in Latin America", *Boundary 2*, Durham, núm. 3, 1993.
- ROWE, William, "César Vallejo en París: las velocidades de lo moderno", en *A pie de página*, en línea: <www.apiedepagina.net/Roweart%C3%ADculos.htm>.
- SARLO, Beatriz, "The Modern City: Buenos Aires, the Peripheral Metropolis", en Vivian Schelling (ed.), *Through the Kaleidoscope. The Experience of Modernity in Latin America*. Londres, Verso, 2000, pp. 108-123.
- SHELLING, Vivian (ed.), *Through the Kaleidoscope. The Experience of Modernity in Latin America*, Londres, Verso, 2000.
- VALDELOMAR, Abraham, *Obras completas II*, Lima, Copé, 2000.
- VALLEJO, César, "El arte y la revolución", en *Ensayos y reportajes completos*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002.
- , "El hombre moderno", en *Artículos y Crónicas completas I*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002.
- , "La nueva poesía norteamericana", en *Artículos y crónicas completas II*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002.
- , "Poesía nueva", en *Artículos y crónicas completos I*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002.
- VELÁSQUEZ MONTENEGRO, Víctor M., *Lima a fines del siglo XIX*, Lima, Editorial Universitaria, 2008.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo, "La poesía de Xavier Abril. Estudio", en Xavier Abril, *Difícil Trabajo: antología, 1926-1930*, Madrid, Plutarco, 1935, pp. 11-24.
- WIESSE, María, "Señales de nuestro tiempo", *Amauta*, Lima, vol. 11-12, núm. 4, 1926.

LA PRIMERA VANGUARDIA DEL CINE LATINOAMERICANO

PAUL A. SCHROEDER RODRÍGUEZ
Universidad Northeastern Illinois

En América Latina en los años veinte surgieron vanguardias artísticas tan importantes como bien documentadas, por ejemplo, la semana de arte moderno en São Paulo en 1922, las vanguardias poéticas en todo el continente, y en el cine, al menos cuatro películas que han sido estudiadas individualmente pero todavía no en su conjunto: *São Paulo, a sinfonia da metropole* (*São Paulo, sinfonía de una metrópolis*, Rodolfo Rex Lustig y Adalberto Kemeny, Brasil, 1929), *Limite* (*Limite*, Mario Peixoto, Brasil, 1929), *¡Que viva México!* (Sergei Eisenstein, México-EUA-URSS, ca. 1931) y *Ganga bruta* (*Ganga en bruto*, Humberto Mauro, Brasil, 1933).¹ Sabemos que la primera vanguardia del cine latinoamericano contó con al menos dos películas más, hoy perdidas,² y seguramente hay otras que aún no conocemos y que tal vez sean redescubiertas a medida que sigamos recuperando nuestra memoria del cine mudo. Pero sea cual sea el número exacto del corpus, lo cierto es que hubo en América Latina, a finales de los años veinte y principios de los treinta, un cine vanguardista definido por su proyecto en común de ruptura respecto a las convenciones narrativas y visuales del cine criollo que predominaba en la época, y consecuentemente, de

¹ Considero *¡Que viva México!*, una película mexicana, no tanto por haberse filmado en México (de ser éste el criterio, *Terminator* y *Titanic* serían mexicanas, y claramente no lo son), sino por tratar la historia de México desde una perspectiva local, por la influencia determinante que el muralismo mexicano tuvo en su estructura narrativa (tema que abordo más adelante), y por su importancia en el desarrollo del cine nacional. Por otra parte, hay una larga práctica de considerar como latinoamericanas, sobre todo en la época del cine mudo, películas a cargo de europeos pero pensadas para un público local, por ejemplo las películas del italiano Pedro Sambarino en Perú y Bolivia, los noticieros producidos por el italiano Gilberto Rossi en Brasil, la película argentina *El fusilamiento de Borrego*, dirigida por el italiano Mario Gallo, en 1908, y la película argentina *Juan sin ropa*, dirigida por el francés Georges Benoit en 1919. En años posteriores, en México sobresalen los casos del ruso Arcady Boytler y, sobre todo, de Luis Buñuel.

² *Disparos en el Istmo* (Manuel Álvarez Bravo, México, 1935) y *777* (Emilio Amero, México-EUA, 1929).

cisma también con los valores de la sociedad criolla tradicional que producía y consumía ese cine.³ Puesto que “vanguardia” es un término con un amplio rango de aceptaciones y matices que varían según el contexto en cuestión, utilizaré, para efectos de este ensayo, esta definición de vanguardia como ruptura con la estética y la ideología criollas de principios del siglo xx en América Latina. Así, por ejemplo, y a diferencia de películas anteriores como *Nobleza gaucha* (Eduardo Martínez de la Pera, Ernesto Gunche, y Huberto Cairo, Argentina, 1915), *El último malón* (Alcides Greco, Argentina, 1916), *Tepeyac* (José Manuel Ramos, Carlos E. González y Fernando Sáyago, México, 1917), *El automóvil gris* (Enrique Rosas, Joaquín Coss y Juan Canals de Homes, México, 1919), *Perdón viejita* (José Agustín Ferreyra, Argentina, 1927) y *Sangue Mineiro* (Humberto Mauro, Brasil, 1929), todas ellas convencionales en tanto encuadran tipos sociales o individuos estereotipados utilizando prácticas tradicionales como el montaje clásico, narrativas aristotélicas, y una cinematografía realista,⁴ las películas de la primera vanguardia del cine latinoamericano experimentan, entre otras cosas: 1) con el montaje ideológico (*¡Que viva México!*); 2) con la ruptura de la narrativa aristotélica por medio del uso extenso de la elipsis (*Límite*) o a través de una estructura dialéctica (*¡Que viva México!*); y 3) con una cinematografía no realista lograda por el uso de planos en picado y contrapicado (*Ganga Bruta*, *Límite* y *¡Que viva México!*), de la fragmentación de la imagen proyectada (*São Paulo, la sinfonía de una metrópoli*), y hasta con tomas hechas con la cámara amarrada a una sogá y lanzada al aire (*Límite*). Claramente esta primera vanguardia del cine latinoamericano es parte de una avanzada global cuyos centros de producción son metropolitanos, y el definirlos aquí en contraste con el cine criollo latinoamericano de la época no quiere decir que no haya esas influencias metropolitanas. De hecho, en las discusiones que siguen reconozco casos, por otros ya señalados, de películas metropolitanas con las que dialoga la primera vanguardia del cine latinoamericano. Mi intención, por lo tanto, no es estudiar esta primera vanguardia del cine latinoamericano fuera del contexto amplio que son las vanguardias artísticas y cinematográficas globales, sino estudiarla a partir de la especificidad latinoamericana de la época. Sólo así, arraigando nuestro análisis en la realidad y contempora-

³ Para una definición y teorización de este cine criollo, véase Paul A. Schroeder Rodríguez, “Latin American Silent Cinema: Triangulation and the Politics of Criollo Aesthetics”, *Latin American Research Review*, Pittsburgh, vol. 43, núm. 3, 2008, pp. 33-58.

⁴ Todas estas convenciones fueron adoptadas muy rápidamente en América Latina a partir del año 1915, año en que el éxito de *Birth of a Nation* (*El nacimiento de una nación*, David W. Griffith, EUA) consolida en toda la región (y en el mundo) el modelo narrativo que sigue en vigor hasta hoy día: películas de aproximadamente dos horas de duración, narrativa aristotélica con un conflicto, desarrollo, clímax y resolución de fácil identificación, héroes impulsados por motivos personales más que sociales, y un montaje paralelo que construye un tiempo lineal y un espacio continuo.

neidad latinoamericana, podremos desarrollar una lectura más profunda y acertada de esta vanguardia, y de paso evitar caer en la tentación de concluir que por ser una vanguardia periférica es una derivación o prolongación de las vanguardias metropolitanas, y por lo tanto incapaz de haber podido contribuir con nuevos aportes al lenguaje global del cine.

A pesar de que las películas de la primera vanguardia del cine latinoamericano comparten una estrategia de ruptura respecto a las formas y valores del cine criollo predominante, no por ello producen una sola respuesta a ese cine. Más bien, la primera vanguardia del cine latinoamericano ofrece dos respuestas al tradicionalismo criollo: la primera, una *modernidad burguesa* asociada al desarrollo del capitalismo periférico, que al celebrar el progreso material de la emergente burguesía nacional, apunta hacia la creación de una utopía racional (*São Paulo, sinfonía de una metrópolis* y *Ganga en bruto*); y la segunda, una *modernidad alternativa* que busca transformar ese capitalismo periférico con la representación de utopías alternativas (*¡Que viva México!*), o bien señalando los límites de pensamiento y comportamiento que generan el capitalismo y el racionalismo burgués (*Límite*). El primer impulso para analizar sistemáticamente la representación de estas dos modernidades, forjado a lo largo de más de un siglo de crítica de cine en América Latina, está en analizar las películas dentro de sus contextos nacionales, para determinar cómo construyen la comunidad imaginada nacional. La ventaja de este acercamiento es que ya conocemos relativamente bien la génesis y confección de cada una de estas películas dentro de los contextos nacionales que enmarcan su producción.⁵ Sin embargo, si nos limitamos a esta perspectiva, concluiríamos que esta primera vanguardia no es sino una coincidencia temporal de extraordinarios pero aislados experimentos fílmicos, y no creo que éste sea el caso. Más bien, creo que se trata de manifestaciones locales de un rizoma vanguardista global, o visto de otra manera, de cuatro contribuciones latinoamericanas a la primera vanguardia mundial del cine.

Desde esta perspectiva rizomática y comparada, llama la atención el hecho de que en las cuatro películas se representa la máquina, metáfora por excelencia de la modernidad en ese entonces, en una de dos formas: 1) como instrumentos líricos que armonizan con el positivismo latinoamericano (en el caso de *São Paulo...* y *Ganga en bruto*); y 2) como herramientas capaces de transformar las estructuras sociales y valores culturales asociados con ese capitalismo periférico (en el caso de *Límite* y *¡Que viva México!*). En el contexto de América Latina de los años veinte, estas dos representaciones de la máquina corresponden, en el primer caso, con una tempora-

⁵ Véanse, por ejemplo, Aurelio de los Reyes, *El nacimiento de ¡Que viva México!*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006 y Saulo Pereira de Mello, *Límite*, Río de Janeiro, Rocco, 1996.

lidad lineal donde el progreso se define como pequeños cambios cuantitativos que derivarán en un mundo de ordenadas relaciones verticales de poder, con la burguesía nacional (y su máximo ejemplar, el hombre blanco y heterosexual) al mando; y en el segundo caso, con temporalidades alternativas donde el progreso se define como grandes saltos cualitativos que engendran un mundo donde las relaciones sociales son, simultáneamente, horizontales y móviles. Puesto que *Límite* y *¡Que viva México!* son las más innovadoras formal y temáticamente de las cuatro, donde de hecho se reúnen por primera vez en el cine latinoamericano la vanguardia estética y la política, comenzaré con un análisis relativamente breve de *São Paulo...* y *Ganga en bruto* antes de proceder a un análisis minucioso de las películas de Eisenstein y Peixoto.

La máquina como instrumento lírico de disciplina social

São Paulo, sinfonía de una metrópolis

De las dos películas que representan la máquina como instrumento lírico que armoniza con el discurso y las estructuras sociales de modernidad burguesa, *São Paulo, sinfonía de una metrópolis* es la más abiertamente positivista. En ella se celebra cómo los automóviles, los tranvías, las fábricas y las telecomunicaciones sirven a los intereses de su muy productiva burguesía. Esta representación de la ciudad de São Paulo pertenece a un género de retratos líricos de ciudades que incluye películas tan variadas como *Manhatta* (Paul Strand y Charles Sheeler, EUA, 1921), *Rien que les heures* (*Sólo las horas*, Alberto Cavalcanti, Francia, 1926), y *Berlin, die Sinfonie der Großstadt* (*Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, Walter Ruttmann, Alemania, 1927), y que ofrecen al espectador una visión a la vez tecnológicamente modernizadora y socialmente conservadora de sus respectivas ciudades.⁶ En el caso particular de Lustig y Kemeny, se trata además de una representación de São Paulo como nódulo no periférico del capitalismo mundial, equiparado económica y tecnológicamente con otros de ese capitalismo, como bien lo demuestra la secuencia donde la pantalla está fragmentada en cinco partes, con una imagen del horizonte de la ciudad de São Paulo rodeada de imágenes icónicas de París, Nueva York, Berlín y Chicago.

⁶ *El hombre de la cámara* (Dziga Vertov, URSS, 1927) también pertenece a este género de retratos de ciudad, pero en ella se representan las ciudades de Kiev, Moscú y Odessa como centros de una modernidad alternativa socialista donde los obreros son los protagonistas de la historia.

Ganga en bruto

Ganga en bruto también representa la máquina como tropo de la modernidad burguesa, pero dentro de un marco narrativo melodramático ambientado en un entorno rural. En esta película Marcos (Durval Bellini), un ingeniero rico, asesina a su esposa la noche nupcial porque sospecha que ella le ha sido infiel. Tras ser absuelto de toda culpa bajo una ley que ampara el derecho de un hombre a defender su honor, Marcos deja la ciudad y su red de intrigas para refugiarse en el campo prístino, donde supervisa la construcción de una fábrica representada líricamente como un concierto de líneas y ángulos en contrapunto sinfónico con el entorno rural. En este espacio nada común, donde el paisaje rural, la tecnología moderna, y las relaciones sociales burguesas armonizan, Marcos conoce a Sonia (Déa Selva), accidentalmente mata a su novio, y se redime casándose con ella.

En su *Revisión crítica del cine brasileño*, Glauber Rocha ha escrito el análisis más difundido sobre *Ganga en bruto*:

Mauro, en *Ganga Bruta*, realiza una antología que parece encerrar lo mejor del impresionismo de Renoir, la audacia de Griffith, la fuerza de Eisenstein, el humorismo de Chaplin, la composición de luz y sombra de Murnau [...] Siendo expresionista en los primeros cinco minutos (la noche del casamiento y el asesinato de la mujer por el marido), es documental realista en la segunda secuencia (la libertad del asesino y su paseo en tranvía por las calles), evoluciona hacia el western (la bronca en el bar, con la pelea general en el mejor estilo de un John Ford), crece con la misma fuerza del cine clásico ruso (la posesión de la mujer, de connotaciones eróticas freudianas en el montaje metafórico de la fábrica de acero) y, si en la discusión entre el novio y el marido criminal, en el primer anticlimax, la evidencia escenográfica recuerda otra vez el expresionismo alemán, todo el final está impregnado por un clima de melodrama de aventuras. [...] Mauro, aunque ideológicamente difuso, hace una política desprovista de demagogias.⁷

Estoy de acuerdo con Rocha en que la película no es demagógica, pero a diferencia de él, no creo que sea una película ideológicamente difusa. Aquí habría que precisar que el proyecto ideológico de Rocha en su *Revisión* fue buscar precedentes nacionales al tipo de cine heterogéneo y militante que él comenzaba a hacer. En *Ganga en bruto*, Rocha encontró el mejor ejemplo de la heterogeneidad y la libertad expresiva que buscaba, y sin embargo, ese hallazgo lo llevó a ignorar el conservadurismo social de la película, pues éste no encajaba con la militancia de su propio proyecto.

⁷ Glauber Rocha, *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (1963), São Paulo, Cosac Naify, 2003, pp. 45-53. La traducción es mía.

En efecto, esa misma militancia lo llevó a la conclusión de que *Límite* es “una película de imágenes, sin preocupaciones sociales [...] una película de arte por el arte”,⁸ una conclusión que, como veremos más adelante, está muy lejos de la realidad.

A diferencia de Rocha, entonces, yo diría que no obstante la heterogeneidad que vemos en *Ganga en bruto*, hay en ella un claro impulso conservador que enfrenta a la elite del campo en contra de la clase obrera citadina. Esto se ve muy concretamente en cómo la película dibuja la superioridad de las clases privilegiadas de Brasil por medio del personaje de Marcos, cuyo fenotipo europeo y valores tradicionales son celebrados y están ligados a su capacidad protéica no sólo de adaptarse a circunstancias cambiantes, sino de crearlas de la nada, como su diseño y construcción de una fábrica de acero en el medio del campo tan bien lo demuestran. Esta lectura está apoyada en el título mismo, pues si el significado de ganga, tanto en epañol como en portugués, es “el material estéril o inútil que acompaña al mineral [de valor] que se explota”⁹ y que luego de ser separado “se deja acumulado cerca de las galerías o explotaciones mineras en forma de derrubios”,¹⁰ entonces la mujer que no era virgen la noche del matrimonio y el obrero robusto que estaba comprometido a casarse con Sonia, son como la ganga que se deja acumulada en forma de derrubios para que Marcos pueda mantener su posición y sus privilegios.

La máquina como herramienta de transformación social

En *Límite* y *¡Que viva México!* ocurre algo muy diferente, pues son las únicas películas en todo el cine mudo latinoamericano que critican las ideologías y prácticas interconectadas del racismo, la heteronormatividad, el androcentrismo y el capitalismo. Para continuar con la exploración de la representación de la máquina como tropo de la modernidad, voy a enfocar mis comentarios muy específicamente en cómo este papel transformador está ligado a la construcción de temporalidades alternativas que conducen a cambios sociales abruptos y radicales: una temporalidad dialéctica en el caso de *¡Que viva México!*, y una temporalidad rítmica en *Límite*.

⁸ Rocha, *op. cit.*, p. 62.

⁹ “Ganga”, *Glosario técnico minero*, Bogotá, Ministerio de Minas y Energía, República de Colombia, 2003, en línea: <www.minminas.gov.co/minminas/downloads/UserFiles/File/Minas/Glosario%202.pdf>. A modo de comparación, el *Nóvo dicionário da língua portuguesa*, de Candido de Figueiredo (Lisboa, Livraria Editôra Tavares Cardoso & Irmão, 1899), define ganga como “nome que se da, nos filões metálicos, á parte não metálica, que fórma a massa principal do depósito e contém o mineral”.

¹⁰ “Estéril”, *idem*.

¡Que viva México!

En *¡Que viva México!* las máquinas aparecen tres veces: en el episodio titulado *Magüey*, donde sirven como armas de represión y control; en el episodio nunca filmado de *Soldadera*, donde las masas toman control de las máquinas y a través de ellas también del poder; y por último en el *Epílogo*, donde armonizan, no con las clases privilegiadas y europeizadas que vemos en *São Paulo...* y *Ganga en bruto*, sino con una clase obrera mestiza que ya puede darse el lujo de celebrar su emancipación tras la Revolución mexicana.

Podríamos decir que la rueda en la feria del *Epílogo*, como forma de entretenimiento popular, simboliza un nuevo orden social donde las máquinas están al servicio de las masas en lugar de servir a los intereses de las elites. El *Epílogo* funciona, entonces, como la culminación o síntesis de un proceso histórico que Eisenstein entendía como dialéctico, y cuya representación cinematográfica requirió la elaboración de un modelo narrativo alternativo basado en imágenes-movimiento dialécticas,¹¹ donde los eventos visuales y narrativos adquieren significado por su yuxtaposición con eventos visuales y narrativos contrastantes, y en tanto éstos impulsan la acción hacia una síntesis posterior.

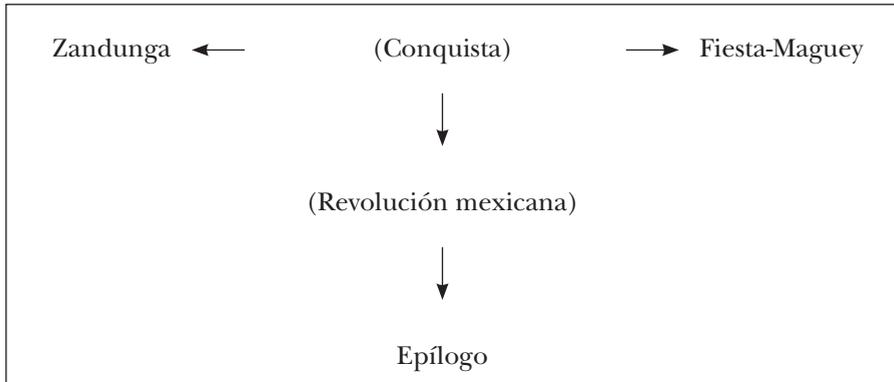
Por ejemplo, los cuatro episodios de *¡Que viva México!* —*Zandunga*, *Magüey*, *Fiesta*, y *Soldadera*— más el *Prólogo* y el *Epílogo*, adquieren significado no de forma independiente, sino a partir de una metanarrativa dialéctica que alegoriza sucesivos modos de producción a lo largo de cuatro siglos de la historia mexicana.¹² En este sentido, el *Prólogo* representa un México prehistórico, estático, y por lo tanto no dialéctico; *Zandunga* representa la tesis, y en concreto lo que Marx llamó comunismo primitivo, donde la producción no genera acumulación; los episodios *Fiesta* y *Magüey*, correspondientes a los periodos de la colonia y la República en los siglos XV-XIX, representan una antítesis cuando el comunismo primitivo se transforma en un sistema donde coexisten y luchan entre sí varios modos de producción, entre ellos el capitalismo, el feudalismo y la esclavitud; y por último, el *Epílogo* representa una síntesis donde los obreros celebran el control que al fin ejercen sobre los modos de producción (esquema 1).

Las conexiones entre estos estados de tesis, antítesis y síntesis son, como es de esperarse en una narrativa dialéctica, momentos de violencia transformadora: entre la tesis y la antítesis, una representación popular sobre la conquista; y entre la antítesis y la síntesis, el episodio no filmado

¹¹ Debo la idea de la imagen-movimiento dialéctica a Paola Marrati, *Gilles Deleuze: Cinema and Philosophy*, traducción de Alisa Hartz, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2008.

¹² Véase Paul A. Schroeder Rodríguez, "Marxist Historiography and Narrative Form in Sergei Eisenstein's *¡Que viva México!*", *Rethinking Marxism. A Journal of Economics, Culture & Society*, Kalamazoo, vol. 2, núm. 21, abril de 2009, pp. 228-242.

ESQUEMA 1
Estructura dialéctica en *¡Que viva México!*



de la *Soldadera*, que correspondería a la Revolución mexicana. Es decir, el significado de la narrativa en *¡Que viva México!* no surge de una sucesión lineal de eventos concatenados, sino más bien del contraste entre episodios de diferentes épocas históricas que están relacionados dialécticamente entre sí. Eisenstein conocía el modelo diacrónico de *Intolerancia* (David Griffith, EUA, 1916), donde también se contraponen diferentes periodos históricos, pero lo rechazó en el nivel temático, por su “filosofía metafísica sobre los orígenes eternos del Bien y del Mal”,¹³ tan lejos del materialismo que informa toda su propia obra fílmica y teórica; y en lo formal, porque su “acumulación cuantitativa [es decir, el montaje paralelo] no era suficiente para nosotros: buscábamos y encontramos en las yuxtaposiciones más que eso—[buscábamos y encontramos] un salto cualitativo”.¹⁴

El salto cualitativo al que Eisenstein se refiere es el montaje ideológico, un montaje dialéctico que ya había inventado y desarrollado antes de llegar a México, en *Octubre* y en *Potemkin*. Sin embargo, fue en México donde Eisenstein por primera vez logró llevar la idea y práctica del montaje ideológico a una narrativa dialéctica metahistórica, donde las oposiciones ya no son sólo entre episodios con un mismo fondo histórico, como lo son los episodios dentro de *Octubre* o de *Potemkin*, sino entre episodios de diferentes periodos históricos. Eisenstein exploró este modelo dialéctico metahistórico desde antes de llegar a México, para una película basada en *El Capital* que dramatizara el materialismo histórico.

¹³ Sergei Eisenstein, “Dickens, Griffith, and the Film Today”, en Sergei Eisenstein, *Film Form*, traducción de Jay Leyda, Nueva York, Harcourt, 1977, pp. 195-256 y p. 234. La traducción es mía.

¹⁴ *Ibidem*, p. 239.

Este es un ejemplo del 17 de marzo de 1928:

Hay que buscar, al nivel de “materialismo histórico”, equivalentes contemporáneos de los momentos decisivos de la historia. En *El Capital*, por ejemplo, los temas de las máquinas textiles y los destructores de máquinas deben chocar: tranvías eléctricos en Shanghai y como consecuencia miles de peones desprovistos de pan, tirados sobre las vías dispuestos a morir [...]. Una invasión económica y la construcción de nuevas ciudades.¹⁵

Eisenstein nunca pudo filmar *El Capital*. Sin embargo, al llegar a México encontró ejemplos contemporáneos de los diferentes modos de producción a los que se refiere Marx en su obra capital, desde una economía de subsistencia en Tehuantepec, hasta el feudalismo de las plantaciones de maguey en las cercanías de Hidalgo, e inclusive la economía industrial de la capital. Este entorno, entonces, le sirvió a Eisenstein como fuente primaria para dramatizar el materialismo histórico que venía estudiando, como por ejemplo cuando dramatiza la invasión europea y la construcción de nuevas ciudades en el episodio que representa la conquista, o cuando dramatiza el choque en *Maguey* entre peones y señores feudales.

El gran acierto de Eisenstein fue haber concebido estas dramatizaciones no como episodios aislados, sino como momentos decisivos dentro de una metanarrativa histórica inspirada en el mural *La historia de México* que Diego Rivera pintó en el Palacio Nacional entre 1928 y 1936, justo cuando Eisenstein estuvo en México. Eduardo de la Vega Alfaro, en su excelente estudio *Del muro a la pantalla*, ha señalado la influencia de los muralistas en la puesta en escena del proyecto de Eisenstein. Sin embargo, al referirme a la influencia del mural *La historia de México* sobre *¡Que viva México!*, quiero decir que Eisenstein adapta la estructura narrativa de este mural a la pantalla grande. Concretamente, Eisenstein toma del mural de Rivera la representación de la historia de México como una epopeya que va desde la conquista hasta la Revolución, precedida por un prólogo del mundo indígena precolombino y seguida por un epílogo del México contemporáneo. Un reporte que el equipo de Eisenstein envió al gobierno de México en agosto de 1931 confirma esta lectura:

En la película que ahora nos ocupa, nuestro propósito y deseo es hacer un retrato artístico de la belleza del país, contrastando con los escenarios naturales, los usos, costumbres, arte y tipos humanos y mostrar a la gente en relación con su entorno natural y su evolución social. Combinar montañas, mares, desiertos, ruinas de viejas civilizaciones y la gente del pasado y del presente en una sinfonía cinematográfica, sinfonía que parte del punto de vista de la composición y arreglo comparable en el sentido de los murales de Diego Rivera en el Palacio

¹⁵ Sergei Eisenstein, “Notes for a film of *Capital*”, traducción de M. Sliowski, J. Leyda y A. Michelson, *October*, Cambridge, núm. 2, verano de 1976, p. 8. La traducción es mía.

Nacional. Como estas pinturas, nuestra película mostrará la evolución política de México desde la antigüedad al presente cuando emerge como un país progresista, moderno, de libertad y oportunidades.¹⁶

Eisenstein no era tan ingenuo como para pensar que la situación en México en 1932 coincidía con la síntesis representada en el *Epílogo*, o para pensar que el desarrollo dialéctico de la historia había llegado a su término en México. En el guión, de hecho, Eisenstein condicionó este optimismo:

En la versión definitiva de la película, la “apoteosis” del epílogo ciertamente no intentaba reiterar [...] el triunfo del “progreso” ni el “paraíso” de la industrialización. Sabemos muy bien que cuando comienza la expansión de los países burgueses, las formas primitivas patriarcales de explotación se transforman en formas de trabajo más avanzadas. [...] Y que el principio social que da vida, que es afirmación, tendrá que seguir combatiendo durante mucho tiempo a las fuerzas del oscurantismo, la reacción y la muerte, antes que se realice el ideal de los que sufren bajo la bota de los explotadores.¹⁷

Esta denuncia a las formas patriarcales de explotación podría bien referirse a la situación en México cuando filmó la película (durante la presidencia autoritaria de Plutarco Elías Calles), como a la situación en la Unión Soviética a la que fue obligado a regresar (durante las fases iniciales de las purgas estalinistas).

Eisenstein nunca pudo terminar su película, y a pesar de que la versión que hizo Grigori Alexandrov en 1979 es la única versión del material filmado que se acerca remotamente a lo que Eisenstein hubiera hecho si hubiera podido terminar de filmar *Soldadera* y hacer él mismo el montaje final, el inconcluso proyecto abrió nuevos caminos para el cine mexicano y latinoamericano por su innovadora representación de tipos sociales y por la feroz crítica que hace de las desiguales relaciones sociales, tanto en el plano sincrónico (dentro de los episodios que conforman la película), como diacrónicamente, si consideramos la película en su totalidad como una epopeya del pueblo mexicano.

Límite

La única otra película del cine mudo en América Latina que se acerca a una crítica radical de lo que Eisenstein llama la explotación patriarcal es

¹⁶ Citado en Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México, Trillas, 1987, pp. 106 y 107.

¹⁷ Sergei Eisenstein, *¡Que viva México!* (guión), traducción de José Emilio Pacheco y Salvador Barros Sierra, México, Era, 1964, pp. 55-56.

Límite. A primera vista *Límite* parece ser, como escribió Rocha, una película de preocupaciones burguesas, porque en ella se representan personajes con gestos, fisonomías y ansiedades propias de la burguesía eurobrasileña, filmados en la tradición del impresionismo francés de películas como *La Roue* (*La rueda*, Abel Gance, Francia, 1922) y *La souriante madame Beudet* (*La sonriente Madame Beudet*, Germaine Dulac, Francia, 1922). Sin embargo, un análisis más detenido revela que la película desestabiliza tres de los pilares de la burguesía hegemónica: el capitalismo, el androcentrismo, y la heteronormatividad. Por ejemplo, *Límite* descentra el androcentrismo hegemónico al enfocar su narrativa en un hombre y dos mujeres, una de las cuales (Mujer 1, Olga Breno), al ser la única sobreviviente de la tormenta final, y al ser la única que busca una salida al estancamiento de la barca, es por lo tanto el único personaje en solidificar la identificación entre espectador y personaje. Por otra parte, la película cuestiona la heteronormatividad al incluir el enigmático encuentro del cementerio como parte del *flashback* del Hombre 1 (Raul Schnoor). Este encuentro, cargado de homoerotismo—el juego del anillo con el dedo, el doble sentido de la boquilla del personaje de Peixoto y el cigarrillo del Hombre 1, y sobre todo, la intensidad con que ambos se miran y con que el personaje de Peixoto agarra al Hombre 1 por la cola de su traje, todo ello seguido de una búsqueda frenética que cristaliza los dobles sentidos homoeróticos del encuentro—, sugiere que la mayor frustración y limitación del Hombre 1 es el no haber actuado de acuerdo con su naturaleza bisexual.¹⁸ Y por último, *Límite* hace una demoledora crítica al capitalismo, por medio de una representación breve pero simbólicamente rica de las máquinas en el *flashback* de la Mujer 1.

En éste, la Mujer 1 es liberada de una pequeña prisión rural, luego deambula por el campo, y finalmente emigra a la ciudad donde encuentra trabajo como costurera. Su narrativa se sugiere por una concatenación de situaciones limitantes: primero el matrimonio, pues en portugués la palabra “esposa”, como en el español, puede significar tanto el estado civil casado como el instrumento que ata las manos en este fotograma; luego el encarcelamiento en una prisión rural que parece una casa, subrayando así la conexión entre matrimonio, domesticidad y encarcelamiento; y finalmente, su trabajo como costurera. En esta secuencia, las máquinas primero están asociadas con la movilidad, pues el tren facilita el escape de la mujer de sus limitadas circunstancias en el campo, pero luego las máquinas cambian a estar asociadas con otro tipo de arreglo limitante: no social, como el matrimonio, ni legal, como durante su encarcelamiento,

¹⁸ Véase Bruce Williams, “Straight from Brazil? National and Sexual Disavowal in Mário Peixoto’s *Límite*”, *Luso-Brazilian Review*, Madison, vol. 1, núm. 38, verano de 2001, pp. 31-40.

sino económico, por tratarse de un trabajo mal remunerado que además la enajena de otros seres humanos y del producto de su trabajo.

Ahora bien, si *¡Que viva México!* elabora un modelo de cine alternativo basado en imágenes-movimiento dialécticas que apuntan hacia una síntesis posterior, *Límite* desarrolla un cine alternativo basado en imágenes-tiempo a través de las cuales los eventos cobran valor y significado en tanto son momentos de reflexión y no necesariamente de acción. En palabras de Deleuze:

[Las imágenes-tiempo] son puras situaciones ópticas y sonoras en las cuales el personaje no sabe cómo responder, espacios desafectados en los cuales el personaje cesa de experimentar y de actuar y entra en fuga, en vagabundeo, en un ir y venir, vagamente indiferente a lo que le sucede, indeciso sobre lo que se debe hacer. Pero ha ganado en videncia lo que había perdido en acción o reacción: VE, hasta tal extremo que ahora el problema del espectador es “¿qué es lo que hay para ver en la imagen?” (y no ya “¿qué es lo que se va a ver en la imagen siguiente?”).¹⁹

Una de las características formales de esta imagen-tiempo es la elaboración de un trabajo de cámara que desliga la perspectiva de la cámara de lo que ocurre en la narrativa y de lo que ven los personajes, y que por lo tanto logra plasmar una representación más directa del tiempo en tanto no depende ya de lo que ven, hacen o sienten los personajes. Es un trabajo, según Deleuze, de “visiones insólitas de la cámara (la alternancia de diferentes objetivos, el *zoom*, los ángulos extraordinarios, los movimientos anormales, las detenciones)”.²⁰ En *La imagen-movimiento: estudios sobre cine I*, Deleuze discute no sólo la imagen-movimiento sino también los precursores de la imagen-tiempo, hallándolos en la “imagen mental” de Alfred Hitchcock²¹ y en la aparición de “situaciones ópticas y sonoras puras” del neorrealismo italiano.²² Sin embargo, me aventuraría a decir que en *Límite*, más que precursores, hay ejemplos concretos y plenamente elaborados de la imagen-tiempo, como por ejemplo cuando la cámara se independiza de los personajes y las situaciones narradas para seguir un camino propio, detenerse en un vilano, o insistir en algún motivo como el agua o el pelo de los personajes.

De todas estas imágenes-tiempo, la más insólita ocurre en torno a una fuente de agua en la plaza del pueblo pesquero donde la Mujer 2 (Taciana Rei) va de compras. La cámara, posicionada frente a la fuente

¹⁹ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*, traducción de Irene Agoff, Barcelona, Paidós, 2004, p. 361.

²⁰ Deleuze, *op. cit.*, p. 200.

²¹ Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento: estudios sobre cine I*, traducción de Irene Agoff, Barcelona, Paidós, 2004, p. 285.

²² Deleuze, *La imagen-movimiento: estudios sobre cine I*, p. 175.

y mirando en dirección del tubo por donde sale el agua, se mueve repentinamente hacia ese punto de salida. La toma, inusual de por sí, es utilizada dos veces más dentro de la misma secuencia: la segunda vez es repetida tres veces, y la tercera vez es repetida cinco veces. Es como si la imagen fuera tan importante que mereciera repetirse, cada vez más insistentemente, para obligar al espectador a formular una interpretación. ¿Será que la imagen, al sugerir un tiempo que puede ir hacia atrás y en un ritmo construido a base de variaciones, representa una temporalidad neobarroca que colapsa pasado y futuro en un fluir multiforme y multidireccional? Esta interpretación apunta a la existencia de una temporalidad diferente a las temporalidades teleológicas y unidireccionales de la modernidad, sea ésta la temporalidad de intervalos idénticos y precisos, como la que concibe el positivismo, o la temporalidad de saltos dialécticos, como la que concibe el marxismo.

En efecto, la libertad de la cámara en *Límite* —una cámara que se mueve en múltiples direcciones, independientemente de las acciones, perspectivas o motivaciones de los personajes— está ligada al fluir de un tiempo rítmico y de su metáfora principal: el agua, la cual también corre, fluye, rompe, chorrea, y cae, no cronológicamente ni en una sola dirección, sino rítmicamente y en múltiples direcciones. Este rítmico fluir de la cámara y del agua en *Límite* genera tiempo neobarroco y plegado que se mide por los lapsos entre variantes de diversas imágenes-tiempo (por ejemplo, agua estancada versus agua que corre, pelo peinado frente a pelo revuelto, plantas inmóviles contra plantas que se mueven en el viento), y es dentro de estos lapsos entre variantes donde transcurre la acción de los personajes, no al revés. Con esta simple pero radical equiparación de loselementos narrativos y no narrativos —donde ambos adquieren, simultáneamente, centralidad y tangencialidad— el tiempo deja de ser teleológico y la narrativa deja de ser antropocéntrica para convertirse en un complejo sistema de contrapuntos visuales y conceptuales simultáneos. Quizás sea el mismo Peixoto quien mejor ha teorizado esta rítmica y sincopada temporalidad, en un artículo que atribuyó a Eisenstein:

[*Límite*] es un largometraje minuciosamente construido, con tomas mayores rodeadas por otras menores, como sistemas planetarios intermediados por la temporalidad intrínseca del regente. El todo se mantiene de pie y genera la atmósfera deseada por el director a través de un lenguaje visual emancipado que encadena, completándolas, a unas tomas con las otras, con la lúcida precisión de un poeta meticoloso o un relojero experto que hace que todas las partes trabajen juntas.

[...]

Es toda la película un dolor luminoso que se desdobra rítmicamente en imágenes de rara precisión e ingenio.

[...]

Y entonces se descubre en el objeto una belleza y una fuerza que no reside solamente en un plano equiparado al estrato del ser humano. [Se descubre...] que las cosas pueden tener —o llegan a tener— una existencia propia o real, fuera del pensamiento humano. En *Límite*, es en una imagen aumentada e impresa de repente donde se inicia el proceso de este lenguaje particularísimo.²³

La historiadora Elizabeth Ermarth ha ligado este tipo de ritmo sincopado a la posmodernidad:

La secuencia rítmica se bifurca y re-bifurca, exfoliando, proliferando detalles e hilos temáticos hasta llevar a un final que desde un punto de vista racional es arbitrario. El tiempo rítmico incorpora la convención de la historia, la internaliza como un juego, como un grupo de reglas entre otras. [...] El lenguaje narrativo posmoderno plantea preguntas incómodas y sin resolver que llegan a la raíz de nuestras suposiciones sobre el lenguaje y el tiempo. Las narrativas que circumentan el “significado” y centran la atención en el detalle y en el momento subvierten las bases humanísticas tradicionales de la subjetividad, la temporalidad, y las formas familiares de orden social”.²⁴

En tanto *Límite* centra la atención en el detalle insignificante (en el sentido que no aporta información a la narrativa de los personajes), en tanto plantea preguntas incómodas y sin resolver, y sobre todo, en tanto inserta las historias de sus personajes entre los pliegues de un tiempo rítmico, podríamos decir que la película genera un tiempo y un espacio que en la metrópolis se llama posmoderno desde la Segunda Guerra Mundial, y que el neobarroco latinoamericano explora desde principios del siglo XX.²⁵

Este tiempo-espacio neobarroco, un tiempo-espacio que *Límite* celebra visualmente a través del libre y rítmico fluir de la cámara y el agua, no está condicionado por prejuicios o motivaciones sociales y culturales, y por lo tanto contrasta sobremanera con las vidas limitadas de los tres personajes, todos ellos atrapados en un barco que funciona como metáfora del estancamiento que sufren porque se han sometido a las normas burguesas de comportamiento y pensamiento, concretamente el matrimonio tradicional, la heteronormatividad y el trabajo asalariado. Tanto es así que podríamos decir que los significados en *Límite* emergen del contraste entre esa rítmica y pulsante libertad de la cámara y del agua por un lado, y la monótona, repetitiva y rutinaria existencia de los personajes por otro lado. O dicho de otra forma, que el libre y rítmico fluir de la cámara y del agua

²³ Peixoto, “Um filme da América do Sul”, en Saulo Pereira de Mello (ed.), *Mário Peixoto: escritos sobre cinema*, Río de Janeiro, Aeroplano, 2000, pp. 85-93. La traducción es mía.

²⁴ Elizabeth Ermarth, “Sequel to History”, *The Postmodern History Reader*, Keith Jenkins (ed.), Nueva York, Routledge, 1997, pp. 59-60.

²⁵ Véase Monica Kaup, “Neobaroque: Latin America’s Alternative Modernity”, *Comparative Literature*, Durham, núm. 58, vol. 2, 2006, pp. 128-152.

representan la libertad que los personajes podrían ejercer pero no actúan por miedo al cambio, por miedo de pasar del plano estable “ser-estar” al plano inestable “devenir”. He aquí el mensaje radical de *Límite*, que la estabilidad binaria, el tiempo lineal y el espacio continuo que sustentan la cosmovisión burguesa, también condicionan formas de pensar y de actuar que limitan el pleno desarrollo humano; y que una alternativa más productiva sería, en cambio, vivir más allá de esos binarismos, teleologías y continuidades. Vivir, es decir, en sintonía con una naturaleza neobarroca —tanto humana como no-humana— cuyo espacio es rizomático, cuyo tiempo es rítmico, y cuya epistemología es por lo tanto relacional.

Influencia de la primera vanguardia a corto plazo

Al plantearse cuál es o cuál debería ser el papel social de las máquinas, *Límite*, *Ganga en bruto, São Paulo...* y *¡Que viva México!* contribuyeron a un debate mundial que exploraba la relación entre los seres humanos y la tecnología dentro de un contexto de rápida industrialización e intensas luchas sindicales por los derechos de los obreros en todos los continentes. Muchas películas contemporáneas representaron esta relación como una dialéctica donde las máquinas tenían o estaban por tener las de ganar, como por ejemplo *Metrópolis*, de Fritz Lang (1927), la versión de 1931 de *Frankenstein*, de James Whale, y *Tiempos modernos*, de Charlie Chaplin (1936). En América Latina, quizá porque la industrialización estaba en sus comienzos y la mayoría aún vivía en el campo, el cine no representa las máquinas como una amenaza a la humanidad. Lo que sí vemos es una simbolización positiva de las máquinas y de la modernidad que éstas encarnan en *São Paulo...* y *Ganga en bruto*, y una representación mucho más compleja pero no determinate en *Límite* y *¡Que viva México!*

El éxito taquillero de musicales como *Riachuelo* (Luis Moglia Barth, Argentina, 1934), *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, México, 1936) y *Alô. Alô. Carnaval!* (Adhemar Gonzaga, Brasil, 1936) cerró las puertas al tipo de experimentación formal que vemos en la primera vanguardia del cine latinoamericano, y abrió otra a un nuevo cine industrial, subsidiado por el Estado e impulsado por imperativas del mercado y por políticas populistas. Sin embargo, entre 1930 y 1935, antes de que se impusiera el modelo de cine industrial y populista, hay un número de películas con elementos estéticos vanguardistas sin por ello haber sido ideológicamente vanguardistas. En *Redes* (Paul Strand, Fred Zinnemann, y Emilio Gómez Muriel, México, 1935), por ejemplo, la fotografía de Paul Strand —claramente inspirada en el encuadre de tipos sociales al estilo de *¡Que viva México!*— ayuda a construir un paisaje rural y social mexicano muy simplificado e idealizado que más tarde Gabriel Figueroa, Emilio

“El Indio” Fernández, Carlos Navarro y otros elaborarían en toda una escuela indigenista. Sin embargo, ni *Redes* ni las películas indigenistas del cine clásico mexicano tienen la complejidad narrativa y discursiva que caracteriza *¡Que viva México!*, lo que me lleva a pensar que a corto plazo, la influencia de Eisenstein y Tissé en el cine mexicano fue superficial, en el sentido de haberse limitado a una apropiación selectiva de elementos visuales del famoso proyecto inconcluso.

Otro fenómeno importante de esta transición, entre la vanguardia y el nuevo cine sonoro protoindustrial, es el intento de conciliar el melodrama con la vanguardia, como podemos ver en *Dos monjes* (Juan Bustillo Oro, México, 1934) y *La mujer del puerto* (Arcady Boytler, México, 1934). En *La mujer del puerto*, por ejemplo, las citas visuales a *El gabinete del Dr. Caligari* (Robert Wiene, Alemania, 1919), a *Tierra* (Alexander Dovzhenko, URSS, 1930), e inclusive a *¡Que viva México!* no funcionan como intertextos a los proyectos políticos del expresionismo alemán, del realismo social soviético o del montaje ideológico de Eisenstein, sino más bien como una estrategia de diferenciación estética respecto al cine norteamericano que prevalecía en las pantallas del país. Lo mismo podríamos decir sobre *Dos monjes*, donde el uso de formas experimentales está al servicio de una narrativa más abiertamente maniquea. Esto quiere decir que en *La mujer del puerto* y *Dos monjes* la experimentación se limita a las formas visuales, pues en ambas, la celebración de valores patriarcales tradicionales es una continuación de lo que el cine mexicano venía haciendo desde los tiempos de *Tepeyac* (1917) y la primera versión de *Santa* (Luis G. Peredo), en 1918.

El legado de la primera vanguardia en el Nuevo Cine Latinoamericano

A largo plazo, la influencia de la primera vanguardia en el Nuevo Cine Latinoamericano es rizomática, en el sentido de haber establecido formas alternativas de hacer cine que quedaron desplazadas y soterradas tras la aparición del sonoro, y sólo reaparecen cuando se dan las circunstancias propicias para el surgimiento de una segunda vanguardia, en los años sesenta. En concreto, las formas alternativas de concebir el tiempo que vemos en *Límite* y *¡Que viva México!*, un tiempo rítmico en la primera y un tiempo dialéctico en la segunda, quedaron desplazadas y soterradas por la representación que el cine convencional hace del tiempo como sucesión de instantes idénticos y equidistantes. Esto cambia radicalmente en los años sesenta, una década que comparte con la década de los veinte: 1) un crecimiento acelerado de las economías, fenómeno que a su vez genera expectativas de cambios sociales acelerados y radicales; 2) la aparición de una vibrante cultura alternativa de cine divulgada por medio de cine clubes, revistas de crítica de cine, y universidades; y 3) el impacto político y

cultural de las dos revoluciones más importantes del siglo xx en la región: la Revolución mexicana en el caso de la primera vanguardia y la cubana en el caso del Nuevo Cine Latinoamericano. Estas similitudes de contexto ayudan a explicar las similitudes de contenido y forma que comparten las dos vanguardias del cine latinoamericano del siglo xx, no sólo en la aludida representación de temporalidades alternativas, sino también en la experimentación con un montaje discontinuo, en una cinematografía no realista, en una estructuración narrativa no aristotélica, y en términos más generales, en la búsqueda compartida de una cultura autóctona con de formas experimentales.

Cabría preguntarnos si estas similitudes justifican hablar de influencia, pues después de todo, las cuatro películas de la primera vanguardia latinoamericana fueron apenas exhibidas en su momento. Sin embargo, todas, excepto quizás *São Paulo...*, se conocieron y se discutieron ampliamente a lo largo de los años treinta a setenta. Por ejemplo, *¡Que viva México!* se conocía, sobre todo dentro de México, por los colaboradores mexicanos de Eisenstein y a través de fotogramas y otras fuentes secundarias que circularon ampliamente, como versiones de guiones, y entrevistas y documentales hechos a partir del material filmado, hasta que en 1979, Grigory Alexandrov editó una versión en 35 mm que fue exhibida en salas de cine de todo el mundo, y luego distribuida primero en vhs, y más recientemente en dvd. *Límite* también fue largamente discutida antes de su distribución en vhs en 1979, tanto que se convirtió en objeto de culto para unos y de polémica para otros, como cuando Glauber Rocha incluyó el ya citado capítulo sobre la misma en su *Revisión crítica del cine brasileño*. Es decir, que a pesar de la limitada distribución que tuvieron estas dos películas antes de los años ochenta, el vasto conocimiento que se tenía de ellas justifica hablar de sus influencias sobre el Nuevo Cine Latinoamericano.

Walter Lima Jr., en una entrevista publicada en 1996, caracteriza esta influencia como definitoria para el Cinema Novo: “es significativo que haya dentro del cine brasileño dos títulos —*Límite* y *Ganga en bruto*— que sean arquetipos. Que realmente definan nuestros esfuerzos como directores brasileños, que sirvan para confrontarlos con algo que necesite ser mejorado y definir su propio espacio”.²⁶ José Carlos Avellar inclusive sostiene que *Límite* y *Ganga en bruto* crearon modelos estéticos evidentes en la fotografía del Cinema Novo:

[E]s posible decir [...] que algo de la experiencia de *Límite*, la fotografía, creando su espacio propio y utilizando luz natural y escenarios reales, ha sido transmitida a *Deus e o diabo na terra do sol*, incluso aunque Glauber Rocha no supiera nada de *Límite* cuando realizó su película. Del mismo modo, algo de la experiencia sin

²⁶ Citado en José Carlos Avellar, “Un lugar sin límites. *Límite* (Mário Peixoto, 1931)”, *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, Madrid, núm. 17, 2003, p. 17.

refinar de Humberto Mauro ha sido transferido a la fotografía sobreexpuesta de Nelson Pereira dos Santos en *Vidas secas*.²⁷

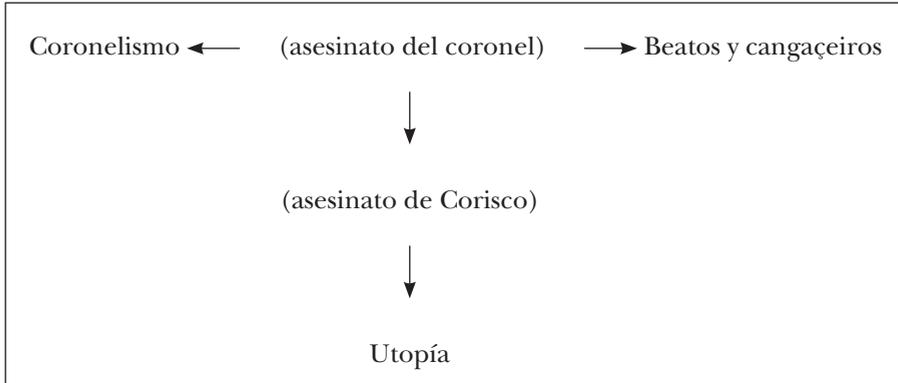
Pero más allá de la fotografía, y hasta más allá del caso de Brasil, la primera vanguardia del cine latinoamericano plasma dos modelos de cine alternativo que el Nuevo Cine Latinoamericano elaboraría con creces: el modelo de imagen-movimiento dialéctica que vemos en *¡Que viva México!*, y que el Nuevo Cine Latinoamericano privilegia durante su fase militante en los años sesenta; y el modelo de imagen-tiempo que desarrolla *Límite*, y que éste elabora durante su fase neobarroca en los años setenta y ochenta. Aquí valdría la pena detenerse sobre algunos ejemplos concretos del Nuevo Cine Latinoamericano, para dar evidencia concreta en apoyo de la idea que sus antecedentes no sólo han de encontrarse en precedentes inmediatos como el neorrealismo italiano o el cine de autor de los años cincuenta, sino también en dos películas casi no vistas de la primera vanguardia del cine latinoamericano.

Por ejemplo, durante la fase militante del Nuevo Cine Latinoamericano, películas como *Deus e o Diabo na terra do sol* (*Dios y el diablo en la tierra del sol*, Glauber Rocha, Brasil, 1963), *Lucía* (Humberto Solás, Cuba, 1968) y *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1968) elaboran metanarrativas dialécticas del tipo que Eisenstein había concebido para *¡Que viva México!*, donde los saltos narrativos abruptos están ligados a cambios profundos en las estructuras sociales representadas y en sus ideologías correspondientes. Dicho de otra forma, estas películas dramatizan, en un plano sincrónico, los conflictos que generan tal o cual modo de producción, y a la vez, en un plano diacrónico, acentúan la discontinuidad narrativa entre los sucesivos modos de producción representados, de forma tal que la discontinuidad metanarrativa se convierte en el equivalente formal de las rupturas ideológicas que las revoluciones encarnan.

En concreto *Dios y el diablo en la tierra del sol*, representa la historia moderna brasileña como un proceso dialéctico (esquema 2) que comienza cuando las clases trabajadoras, representadas por Manuel, se alzan en contra de los señores feudales que explotan su fuerza de trabajo. Este acto de violencia emancipadora, sin embargo, no lleva directamente a un nuevo estado de justicia social, sino a una confrontación más compleja entre las instituciones feudales que siguen vivas (el coronelismo, la Iglesia católica) y los movimientos carismáticos a los que Manuel se ampara: primero su vertiente religiosa o mesiánica representada en la película por el beato Sebastián, y luego su vertiente secular o revolucionaria representada por el cangaçoero Corisco. Finalmente, tras el asesinato de Corisco, surge la posibilidad de una ruptura a través de la cual las relaciones sociales

²⁷ *Idem.*

ESQUEMA 2
Estructura dialéctica en *Dios y el diablo en la tierra del sol*



anteriores —definidas en su conjunto como jerárquicas y autoritarias— no son reestablecidas al estilo de narrativas aristotélicas, sino transformadas poéticamente en una horizontalidad radical, en la imagen del sertón convertido en mar, y cuya materialización ya no depende de Manuel sino de los espectadores privilegiados cuya conciencia social y política la película habrá cristalizado.

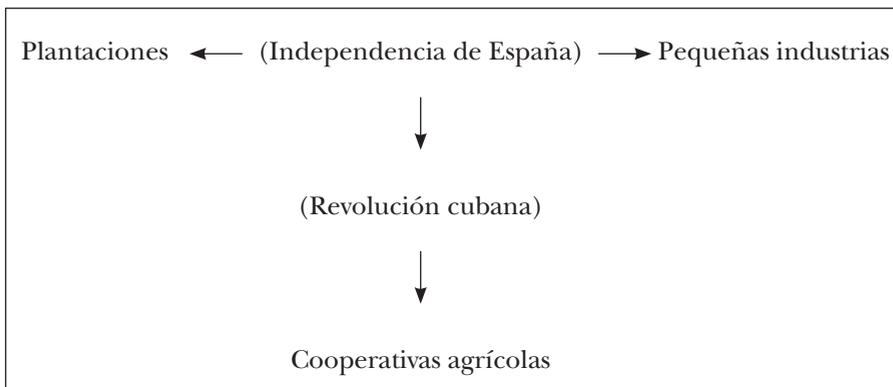
En *Lucía*, por otra parte, tres modos de producción en la historia de Cuba —plantaciones en *Lucía 1895*, pequeñas industrias en *Lucía 1932* y cooperativas agrícolas en *Lucía 196.*— están concebidos como estados de tesis, antítesis y síntesis ligados por procesos de violencia transformadora (las guerras de independencia entre *Lucía 1895* y *Lucía 1932*, y la Revolución cubana entre *Lucía 1932* y *Lucía 196.*) que, al no ser representados en pantalla, crean discontinuidades narrativas equivalentes a las rupturas ideológicas que estos procesos históricos generaron en su momento (esquema 3).²⁸

Por último, en *La hora de los hornos*, la concepción materialista de la historia está mediada por modos de representación documentales, y organizada en tres partes concebidas como momentos dentro de una metanarrativa dialéctica donde la primera parte de la película corresponde a la tesis, la segunda parte a la antítesis, y la tercera parte a una potencial síntesis. El mismo Solanas ha explicado esta estructura dialéctica de la película en términos hegelianos y maoístas:

La película está dividida en tres partes o momentos. Un primer momento que en categorías hegelianas sería el “en sí”, la realidad objetiva, el país real, la situa-

²⁸ Véase Paul A. Schroeder Rodríguez, “The Heresy of Cuban Cinema”, *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, Arizona, vol. 2, núm. 37, noviembre de 2008, pp. 127-142.

ESQUEMA 3
Estructura dialéctica en *Lucía*



ción que padece y sufre, es el “Neocolonialismo y violencia. La segunda parte, siguiendo con categorías hegelianas, es el “para sí”, es, digamos, la acción política que intenta cambiar la realidad.²⁹

[En la tercera parte] se llega a un cine inconcluso y abierto, un cine esencialmente del conocimiento, “[y] lo que es todavía más importante, [se llega al] salto del conocimiento racional a la práctica revolucionaria[...] Ésta es en su conjunto la teoría materialista dialéctica de la unidad del saber y la acción [pie de página en el original: Mao Tse-tung, *Acerca de la práctica.*]”.³⁰

A medida que los gobiernos latinoamericanos se tornaron abiertamente autoritarios a finales de los años sesenta y principios de los setenta, muchos cineastas buscaron formas de evadir la censura y de acercarse a un público más amplio, pero sin perder su compromiso por un cine transformador. El resultado de esa búsqueda fue un cine neobarroco que ya no sostenía la epistemología realista de la fase militante del Nuevo Cine Latinoamericano (visible en su preferencia por la estética documental), sino que asumía plenamente la brecha entre lo representado y su referente, en películas tan variadas como *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, Brasil, 1969), *La montaña sagrada* (Alejandro Jodorowsky, México-EUA, 1973), *Frida, naturaleza viva* (Paul Leduc, México, 1985), y *La nación clandestina* (Jorge Sanjinés, Bolivia, 1989). En el ámbito político, esta brecha entre significantes y significados podría interpretarse como un síntoma de la

²⁹ Antonio González Norris, “*La hora de los hornos: entrevista a Fernando Solanas, 1976*”, en *Hojas de cine: testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, México, Secretaría de Educación Pública-Dirección General de Publicaciones y Medios, 1988, p. 73.

³⁰ Fernando Solanas y Octavio Getino, “Hacia un tercer cine”, en *Hojas de cine: testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, p. 59.

crisis del proyecto revolucionario de izquierdas asociado con la fase militante del Nuevo Cine Latinoamericano. Sin embargo, más que evidenciar la crisis de una izquierda acribillada y a la defensiva, el neobarroco radicaliza el discurso militante revolucionario, pues al renunciar al realismo epistemológico que sustenta tanto al militante como al comercial, el cine neobarroco genera una perspectiva situacional de la realidad que relativiza las verdades absolutas propagadas tanto por los regímenes autoritarios y totalitarios de la época como por sus opositores más recalitrantes.

Un buen ejemplo vale por diez: en *Frida, naturaleza viva* (Paul Leduc, México, 1985), los espejos, tropo neobarroco de la proliferación de significantes, invitan al espectador a tomar una perspectiva crítica y autorreflexiva. Por ejemplo, en una secuencia temprana ambientada en el estudio de Kahlo, y por medio de la estratégica ubicación de varios espejos y un lienzo que en su conjunto desvían y fracturan la mirada del espectador, Leduc desarrolla una práctica de ver que es a la vez distanciada y crítica. La puesta en escena hace referencia a *Las meninas* de Diego Velázquez, una pintura cuyo único espejo refleja al rey y la reina de España, quienes ocupan una posición equivalente a la del espectador privilegiado, de forma tal que el espectador se identifica con el centro del poder hegemónico. Sin embargo, en *Frida, naturaleza viva*, el reflejo del pequeño espejo biselado es el de una Frida triplemente marginada de los centros del poder: por ser una mujer bisexual en una sociedad androcéntrica y heteronormativa, por ser trotskista en una época en que el estalinismo era la ortodoxia marxista, y por ser una artista visual que trabajaba lienzos autobiográficos en un entorno en el cual el mural se valoraba por ser público y épico. El resultado de esta neobarroca composición es una imagen-tiempo alegórica donde Frida representa a la sociedad civil contemporánea marginalizada y traumatizada por sucesivos gobiernos nacionales a partir de la masacre de Tlatelolco en 1968. Al mostrar a una Kahlo que resuelve sus traumas sólo tras exhibirlos y extirparlos públicamente, la película sugiere que sin una igualmente pública exhibición y extirpación de los traumas colectivos de los espectadores, será imposible lograr la reconciliación política que muchos gobiernos latinoamericanos, y no sólo el mexicano, pretendían conseguir con amnistías, y sin ajusticiar a los responsables del terror de Estado que imperó en la región durante la década de los setenta y los ochenta. Las similitudes entre *Frida, naturaleza viva* y *Límite*, dos películas que denuncian la heteronormatividad, el clasismo y la explotación capitalista gracias a un enfoque insistente en detalles marginales a una narrativa de por sí descentrada, a través de la construcción de tiempos y espacios fragmentados, y por la autorreflexividad, sugieren por lo tanto un hilo de continuidad entre la primera y la segunda vanguardia del cine latinoamericano nutrido por una misma fuente cultural neobarroca de larga y profunda tradición en América Latina.

Conclusión

A pesar de no haberse consolidado como movimiento, las películas de la primera vanguardia del cine latinoamericano sí constituyeron un momento vanguardista, en el sentido que le da Marjorie Perloff a este concepto:

Estudiar un movimiento es trazar su desarrollo y gradual transformación, examinar sus figuras mayores y menores, discutir sus eventos principales, sus géneros dominantes, su evolución y desarrollo. [...] Mi sensación es que ni el futurismo italiano ni el ruso pudieron, en la forma en que se dieron, equipararse al *momento* futurista. Nacidos en lo que eran naciones-estado relativamente jóvenes en la periferia de la cultura europea, las vanguardias italiana y rusa cultivaron lo nuevo con más intensidad que las vanguardias en los centros de la cultura europea. El futurismo, como bien ha señalado Pontus Hulten, nunca se pudo arraigar en las sociedades burguesas establecidas. En naciones como Italia y Rusia, por otra parte, el contraste entre lo viejo y lo nuevo fue lo suficientemente grande como para incentivar una estética del exceso, la violencia y la revolución.³¹

Esta comprensión de los momentos vanguardistas periféricos como más radicales que los de los centros de producción, sugiere que las películas del momento vanguardista del cine mudo latinoamericano deben ser valoradas y evaluadas como brotes locales de un rizoma vanguardista global, y sin menospreciar su importancia en la historia del cine mundial o regional simplemente porque no llegaron a constituirse en movimiento. Por ejemplo, desde esta perspectiva, las lecturas de *Límite* y *¡Que viva México!* que he esbozado posibilitan una nueva historia de la vanguardia mundial del cine en donde América Latina sigue ocupando un lugar periférico en términos de producción, pero no en términos de la evolución del lenguaje cinematográfico. De la misma manera, y pensando más específicamente en la historia regional del cine latinoamericano, estas lecturas de *Límite* y *¡Que viva México!* permiten una nueva prehistoria del Nuevo Cine Latinoamericano, en la cual se siguen reconociendo sus precedentes ideológicos y estéticos en el neorrealismo y en el cine de autor de los años cincuenta, pero en la cual también se admiten sus antecedentes en la primera vanguardia del cine latinoamericano.

³¹ Marjorie Perloff, *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*, Chicago, University of Chicago Press, 2003, pp. xxii-xxiii. La traducción es mía.

Bibliografía

- AVELLAR, José Carlos, “Un lugar sin límites. *Límite* (Mário Peixoto, 1931)”, *Secuencias. Revista de Historia del Cine, Madrid*, núm. 17, 2003, pp. 7-25.
- DE LA VEGA ALFARO, Eduardo, *Del muro a la pantalla. S. M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara/Instituto Mexiquense de Cultura/Instituto Mexicano de Cinematografía, 1997.
- DELEUZE, Gilles, *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1*, traducción de Irene Agoff, Barcelona, Paidós, 2004.
- , *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*, traducción de Irene Agoff, Barcelona, Paidós, 2004.
- EISENSTEIN, Sergei, “Dickens, Griffith and the Film Today”, en Sergei Eisenstein, *Film Form*, traducción de Jay Leyda, Nueva York, Harcourt, 1977, pp. 195-256.
- , “Notes for a Film of *Capital*”, traducción de M. Sliwowski, J. Leyda y A. Michelson, *October*, Cambridge, núm. 2, verano de 1976, pp. 3-26.
- , *¡Que viva México!* (guión), traducción de José Emilio Pacheco y Salvador Barros Sierra, México, Era, 1964.
- ERMARTH, Elizabeth, “Sequel to History”, en *The Postmodern History Reader*, Keith Jenkins (ed.), Nueva York, Routledge, 1997, pp. 47-64.
- Glosario técnico minero*, Bogotá, Ministerio de Minas y Energía, República de Colombia, 2003, en línea: <www.minminas.gov.co/minminas/downloads/UserFiles/File/Minas/Glosario%202.pdf>.
- GONZÁLEZ NORRIS, Antonio, “La hora de los hornos. Entrevista a Fernando Solanas, 1976”, en *Hojas de cine: testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, México, Secretaría de Educación Pública-Dirección General de Publicaciones y Medios, 1988, pp. 69-73.
- KAUP, Monica, “Neobaroque: Latin America’s Alternative Modernity”, *Comparative Literature*, Durham, núm. 58, vol. 2, 2006, pp. 128-152.
- MARRATI, Paola, *Gilles Deleuze: Cinema and Philosophy*, traducción de Alisa Hartz, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2008.
- PARAMESHWAR GAONKAR, Dilip, “On Alternative Modernities”, en Dilip Parameswar Gaonkar, *Alternative Modernities*, Durham, Duke University Press, 2001.
- PEIXOTO, Mário, “Um filme da América do sul”, en Saulo Pereira de Mello (ed.), *Mário Peixoto: escritos sobre cinema*, Río de Janeiro, Aeroplano, 2000, pp. 85-93.
- PEREIRA DE MELLO, Saulo, *Limite*, Río de Janeiro, Rocco, 1996.
- PERLOFF, Marjorie, *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*, Chicago, University of Chicago Press, 2003.
- REYES, Aurelio de los, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México, Trillas, 1987.

- , *El nacimiento de ¡Que viva México!*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006.
- ROCHA, Glauber, *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (1963), São Paulo, Cosac Naify, 2003.
- SCHROEDER RODRÍGUEZ, Paul A., “The Heresy of Cuban Cinema”, *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, Arizona, vol. 37, núm. 2, noviembre de 2008, pp. 127-142.
- , “Latin American Silent Cinema: Triangulation and the Politics of Criollo Aesthetics”, *Latin American Research Review*, Pittsburgh, vol. 43, núm. 3, 2008, pp. 33-58.
- , “Marxist Historiography and Narrative Form in Sergei Eisenstein’s *¡Que viva México!*”, *Rethinking Marxism. A Journal of Economics, Culture & Society*, Kalamazzo, vol. 21, núm. 2, abril de 2009, pp. 228-242.
- SOLANAS, Fernando y Octavio Getino, “Hacia un tercer cine”, en *Hojas de cine: testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, México Secretaría de Educación Pública-Dirección General de Publicaciones y Medios, 1988, pp. 29-63.
- WILLIAMS, Bruce, “Straight from Brazil? National and Sexual Disavowal in Mário Peixoto’s *Limite*”, *Luso-Brazilian Review*, Madison, vol. 38, núm. 1, verano de 2001, pp. 31-40.

IV. HACIA EL CINE SONORO

LA TRANSICIÓN DEL “MUDO” AL “SONORO”
EN MÉXICO Y EL CASO DE *ZÍTARI*
(MIGUEL CONTRERAS TORRES, 1931)

EDUARDO DE LA VEGA ALFARO
Departamento de Sociología
Universidad de Guadalajara

A manera de introducción

No hay duda de que el periodo de transición del “mudo” al “sonoro” en el cine Iberoamericano se está convirtiendo, paulatinamente, en uno de los temas de interés por parte de un buen número de historiadores y especialistas. Aunque hay notables antecedentes en la materia: Luis Reyes de la Maza, *El cine sonoro en México*, (México, UNAM, 1975); Jorge Guerrero Suárez, *El cine sonoro mexicano en sus inicios (1930-1937)*, (México, Cineteca Nacional, 1978), prueba de esa preferencia resultan los libros, ensayos y coloquios que comenzaron a difundirse y celebrarse en la década de los noventa del siglo pasado. Textos como *El paso del mudo al sonoro en el cine español. Actas del IV Congreso de la A.E.H.C.* (Madrid, Editorial Complutense, 1993), o más recientemente, *Evolución del sonido cinematográfico y su repercusión en las exhibiciones en Caracas (1897-1935)*, de Pictura Loquens, aparecido en el número 14 de *Secuencias. Revista de Historia del cine* (Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2001, pp. 4-28), y el desarrollo del que fue el Coloquio Iberoamericano de Historia del Cine celebrado en Guadalajara, Jalisco, del 14 al 16 de marzo de 1994, cuyo tema fue justamente “La transición del mudo al sonoro en el cine de Iberoamérica”, son otros buenos ejemplos del señalamiento apuntado al principio.

A esa tendencia historiográfica ha venido agregándose una serie de interesantes y controvertidas reflexiones que, a nuestro juicio, alcanzan su plenitud en la “Propuesta teórico-terminológica de una alternativa al binomio ‘cine sonoro-cine mudo’”, redactada por Carlos A. Cuéllar Alejandro y presentada durante el IX Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine, reunión llevada a cabo del 29 de noviembre

al 1 de diciembre de 2001 en la ciudad de Valencia, España. En la parte medular de su trabajo y luego de una serie de observaciones muy puntuales al respecto, Cuéllar Alejandro planteaba la alternativa terminológica consistente en reutilizar los términos “anacrocine” a lo que “tradicionalmente conocíamos como ‘cine mudo’, incluyendo el sonido discográfico, y llamar ‘cine sincronizado’ o ‘sincrocine’ al ‘cine sonoro’ con perfecta sincronización entre la imagen el sonido, es decir, a partir de la aplicación de los sistemas ópticos (Tri-Ergon, Phonofilm, Movietone, Photophone, etc.)”.¹

Aunque éste no es el espacio para polemizar más a fondo acerca de esas propuestas, por lo demás sugerentes y en buena medida osadas y acertadas, creemos que es necesario advertir que este ensayo parte de esas ideas, pero les otorga una nueva perspectiva. Y esta novedad tiene su punto de partida, a su vez, en un hecho que Cuéllar Alejandro parece obviar, al menos en la ponencia presentada en Valencia: el cine al que se llegó a considerar “sonoro” por el hecho de integrar la imagen con sonido discográfico (el sistema Vithapone y similares), pretendía ser también, sólo que a su manera, un espectáculo sintético en el que imagen y sonido ocurrieran al unísono, es decir, de forma sincronizada. Que debido a problemas tecnológicos muy propios de la época (sobre todo la fragilidad de los discos y su consecuente desfase con respecto a la imagen), el espectáculo fílmico con sonido discográfico llegara en no pocas ocasiones a convertirse en motivo de escándalos y problemas entre los públicos receptores, es ya otro asunto, concerniente más a cuestiones de la cultura del consumo cinematográfico. De ahí que hayamos considerado la necesidad de reorientar el uso de conceptos. En tal sentido, cuando menos en este texto, y a reserva de la discusión que el asunto pueda provocar, utilizamos el término “cine asincrónico” para referirnos a todas aquellas películas que carecieron de alguna de las formas de integración original de imagen y sonido, y “cine sincrónico” para distinguir a todas aquellas obras fílmicas que, independientemente del sistema utilizado, integraron ambos elementos creando así una modalidad estética muy diferente al uso que, en las salas y locales de exhibición cinematográfica, se le venía dando a la música, ruidos y voces, fenómeno que lleva a Cuéllar Alejandro a señalar que “El cine mudo nunca ha existido [ya que] la exhibición cinematográfica ha ido siempre acompañada de sonido”.² Aunque esta afirmación es demasiado temeraria, ya que, como lo ha señalado Rick Altman,³ en muchos sitios y momentos las películas se ofrecieron al público sin el menor acompañamiento de formas sonoras, la podemos tomar como una premisa sobre la

¹ Carlos A. Cuéllar Alejandro, “Propuesta nueva teoría-terminológica de una alternativa al binomio cine sonoro-cine mudo”, *Cuadernos de la Academia*, Madrid, núm. 13/14, 2005.

² Cuéllar Alejandro, *op. cit.*

³ Rick Altman, *Silent Film Sound*, Nueva York, Columbia University Press, pp. 119.

cual se pueden comenzar a discutir diversos puntos de interés en torno al tema.

La etapa de transición que finalmente llevó a que en México se consolidara el cine “sincrónico” como la forma de espectáculo fílmico dominante es mucho más compleja de lo que a primera vista parece. En este trabajo sólo pretendemos ofrecer los testimonios y el correspondiente análisis de algunos momentos de dicha etapa, concentrándonos después en uno de sus casos más representativos: el cortometraje *Zitari*, realizado en 1931 por el pionero michoacano Miguel Contreras Torres.

Algunos antecedentes del cine sincrónico en México

Durante el periodo del gobierno encabezado por Francisco I. Madero, cuando el espectáculo fílmico ya tenía poco más de tres lustros de haberse iniciado en nuestro país, tuvo lugar lo que Luis Reyes de la Maza califica como el “primer intento para dar a conocer a los mexicanos una pantalla parlante”. Dicho acontecimiento se llevó a cabo en el teatro Colón (cuyos muros aún subsisten en la esquina de [las calles de] Bolívar y República de El Salvador) en el mes de junio de 1912. Pocos meses antes —continúa Reyes de la Maza—, M. León Gaumont, a quien preocupó siempre la unión de la imagen y el sonido, había presentado en París su primer modelo del *cronophone*, o sea la sincronización de un disco de fonógrafo con la proyección de una película. Era tan rudimentaria esa ingeniosa idea, que Gaumont no se atrevió a hacerla pública sino hasta la Exposición Universal de París en 1920, pero permitió que algunos de sus ayudantes se dedicaran a viajar por el mundo con su idea, y así fue como llegó a nuestra capital en 1912. No hace falta decir que fue un fracaso rotundo debido a que el supuesto ayudante de Gaumont en realidad no lo era, sino tan sólo un sujeto que se pasaba de listo en cuanto a sacar dinero de los bolsillos ajenos, pero no en el manejo del *cronophone*. Al no saber cómo debía hacerse la exacta sincronización del disco con la imagen proyectada, el público asistió asombrado al principio y furioso al poco tiempo, a una serie de ruidos espantosos que nada tenían en común con lo que se veía en la pantalla. El cronofono, como se le llamó en México, fue recluido en la bodega del teatro Colón y allí permaneció durante quince años, hasta 1927 en que se intentó de nuevo hacerlo funcionar sin mejores resultados.⁴

⁴ Luis Reyes de la Maza, *El cine sonoro en México*, México, UNAM, 1973, p. 11. Por lo demás, se sabe que casos como el del medimetraje *El grito de Dolores o sea la Independencia de México* (Felipe de Jesús Haro, 1907) había recurrido al uso de diálogos declamados por actores ubicados tras la pantalla, lo que llevó al periodista Rafael Bermúdez Zataráin a considerarla como “una de las primeras películas ‘habladas’ que vimos en México”. Cf. Rafael Bermúdez Zataráin, “La cinematografía en México”, citado por José María Sánchez García, “Apuntes para la historia de nuestro

Varios años después, concretamente el 12 de diciembre de 1920, el periodista cinematográfico Carlos Noriega Hope publicó en *El Universal* una interesante nota cuyo primer párrafo señalaba que: “Nuevamente han gritado los periódicos la gran noticia: en Berlín ya existen salones de cinematógrafo donde se representan comedias y revistas habladas. Potentes fonógrafos, admirablemente conectados con las películas acompañan la palabra y la acción. ‘¡Eureka —nos dicen— el cinematógrafo es ahora un arte perfecto’”. Ante tamaña noticia, Noriega Hope advirtió entonces lo siguiente:

Sinceramente creo que todas las artes deben ser independientes y alejarse de toda parodia artística. ¿No es acaso ridículo imitar a un teatro con voces y sombras, acabando con un arte original y distinto?/ El cinematógrafo, para mí, es superior muchas veces al drama y a la comedia, precisamente porque deja, al espectador, un margen de fantasía [...]/ El cinematógrafo era, pues, un divino arte imperfecto. Nosotros —por un raro fenómeno de sustitución— podíamos pensar como los personajes y, a veces, en los momentos más intensos, volcábamos toda nuestra ternura en la boca de las sombras que se morían en la pantalla. Era preciso que en una escena de amor los novios no hablaran, porque así nosotros, pensando en nuestros amores, los hacíamos hablar con nuestras propias palabras. Era, en fin, admirable que todo pasara en silencio, porque con un órgano o un violín podíamos hablar por el personaje, con una voz más humana, a pesar de no pertenecer a ningún idioma... [...]/ La ciencia, pues, matará al cinematógrafo. Y nosotros, como nuevos Jacintos, huiremos entonces de los grandes teatros donde se haga “cine hablado” para refugiarnos en algún primitivo cine de arrabal, hasta donde, dichosamente, aún no lleguen nuestros espejuelos brillantes y la calva augusta de la ciencia.⁵

Aunque sea muy comprensible la posición asumida por Noriega Hope ante un fenómeno que ya a principios de la década de los veinte del siglo xx parecía irreversible, no deja de resultar cuando menos paradójico el hecho de que el mencionado periodista habría de convertirse en uno de los más fervientes promotores del cine sincrónico mexicano. Como es de sobra conocido, el autor de la nota citada jugaría un importante papel en la producción de la primera versión “sonora” de *Santa*, obra clave en la historia de la cinematografía hecha en México. Sin embargo, no está por demás advertir que las ideas sustentadas por Noriega Hope hacían eco a la intensa polémica que algunos años después sería sistematizada y difundida,

cine”, *Novedades*, México, 18 de febrero de 1945. Curiosamente, algo similar ocurriría con *1810 o ¡Los libertadores!* (Manuel Cirerol Sansores y Carlos Martínez de Arredondo, 1916), también basado en los hechos históricos de la génesis del movimiento de Independencia en México y que parece haber sido el primer largometraje de ficción en la historia del cine nacional. Cf. Gabriel Ramírez, *El cine yucateco*, Mérida, Fondo Editorial del Ayuntamiento de Mérida, pp. 44-45.

⁵ Carlos Noriega Hope, “El cinematógrafo hablado”, *El Universal*, México, 12 de diciembre de 1920, citado por Ángel Miquel, *Los exaltados. Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México, 1896-1929*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1992, pp. 177-178.

entre otros, por el teórico germano Rudolf Arnheim, quien observó que la incorporación del sonido a la imagen fílmica constituía una terrible amenaza a la tradición del llamado “cine puro”, que se había concebido como un intento de crear un lenguaje puramente visual.⁶

Cabe aclarar, sin embargo, que algunos años antes de la aparición del sintomático texto de Noriega Hope y acaso contagiados tanto por la “fiebre” nacionalista de la era posrevolucionaria como por el anhelo de fundar una industria fílmica local, un grupo de inventores mexicanos se dieron a la tarea de concebir, fabricar, experimentar y aún patentar los más diversos artefactos mismos que, supuestamente, contribuirían a superar los rezagos y la dependencia en materia de tecnología cinematográfica. Para los objetivos que se persiguen en este trabajo, y basados en las investigaciones de Aurelio de los Reyes, vale la pena mencionar solamente la serie de aparatos que pretendieron dotar al cine de elementos sonoros más o menos sincronizados.⁷ En julio de 1917, el guanajuatense Indalecio Noriega Colombres renovó en la oficina correspondiente la patente del sincronofonógrafo, aparato de su invención que al parecer ya había sido dado a conocer algunos años antes. En mayo de 1918, Daniel Sada hizo lo propio al registrar otro artefacto “grafonético adoptado al cine”, y en marzo de 1919, Miguel J. Bernal registró “un invento referente a la obtención de la reproducción simultánea de los movimientos y los sonidos por medio de un aparato cinematográfico combinado con fonógrafo”. Los documentos que consignaron tales proezas inventivas fueron publicados en la *Gaceta Oficial de la Oficina de Patentes y Marcas* de los meses citados. Aunque no hay mayores datos al respecto y pese a que ninguno de esos inventos fue debidamente aprovechado por parte de quienes producían las películas nacionales, todo ello resulta una prueba del interés mostrado por los “genios” mexicanos en materia de sonorización fílmica. Por lo visto, también en el país había claros intentos por desarrollar el “arte perfecto” tan denostado por Noriega Hope en su artículo antes referido.

Tiempo después, algunos espectadores de la ciudad de México tendrían acceso a otra de las tantas formas de sonorización sincrónica provenientes de los Estados Unidos. Según el historiador pionero José María Sánchez García en el *Anuario Cinematográfico Mexicano 1946-1947* (editado por Alfonso Murillo, México, 1948), hacia mediados de 1926 tuvo lugar una presentación del sistema *phonofilm*, patentado por Lee DeForest, para lo cual se acondicionó el cine Imperial, antes teatro Colón. El primer programa fílmico, exhibido gracias a la iniciativa del ingeniero José J. Reynoso, directivo de la compañía cigarrera El Buen Tono, S.A., estuvo integrado

⁶ Al respecto, véase algunos de los ensayos de Rudolf Arnheim contenidos en *El cine como arte*, Barcelona, Paidós, 1986, pp. 19-35 y 145-165.

⁷ Aurelio de los Reyes, “El cine en México/1896-1930”, en Aurelio de los Reyes *et al.*, *80 años de cine en México*, México UNAM-Difusión Cultural, 1977, pp. 70-71.

por una serie de cortos que incluían canciones y bailables interpretados por artistas de diversas nacionalidades, entre ellos las españolas Raquel Meller y Conchita Piquer. Es probable que formara parte de ese tipo de programas una breve cinta que contenía dos tangos y dos *fox-trots* en los que lució su talento el compositor y cantante chileno-argentino José *Che* Bohr, quien de acuerdo con su propio testimonio⁸ apareció en pantalla “precioso, remilgado, con unos labios retocados al rojo, unas cejas y pestañas que le darían envidia a la más grande vampiresa del cine mexicano”. Según el mismo Bohr,⁹ esos números musicales suyos, filmados en los estudios de la Paramount Pictures, fueron hechos “para inaugurar el sistema sonoro en la Argentina” y se presentaron en diversas ciudades de Alemania, Hungría, España, Nueva Zelanda, Australia y Argentina. Años después, Bohr lograría consolidarse como uno de los pioneros del cine sincrónico hecho en Hollywood y en México.

Sobre la introducción del *phonofilm* a México existe un magnífico testimonio brindado por el cineasta Juan Bustillo Oro, hijo de Juan Bustillo Bridat, a la sazón gerente del cine Imperial o Imperial Cinema luego de haber sido del teatro Colón. En las páginas 69-74 de su libro de memorias *Vida cinematográfica*, Bustillo Oro recordaría que:

El señor Lee DeForest había logrado la fotografía de las ondas sonoras y las había incorporado a las películas, al margen de la imagen. Los grandes productores yanquis, pensando en los grandes filmes mudos que tenían terminados y en el exagerado costo que acarrearía el cambio de sistema, con astucia y reserva adquirieron de Lee DeForest la patente de su invento y decidieron congelarla por tiempo indefinido. La patente era universal. Sin embargo, México nada significaba entonces en cuestiones cinematográficas y el señor De Forest se le olvidó incluirlo. [...] No sé cómo [DeForest] se relacionó con personas mexicanas. Las personas mexicanas, los José Reinoso [*sic*] padre e hijo, fueron a entrevistarle con mucho sigilo. Se discutió el asunto y se fundó la *Lee DeForest Mexicana*, para lanzar desde México el *phonofilm*, que así se llamaba el proceso de sonorización fílmica. / En santa ignorancia de todo esto, se hallaba mi padre una tarde paseando en el vestíbulo interior del Imperial y rumiando hiel por la baja entrada de ese día, cuando se le presentó el joven Reinoso hijo. Reinoso ostentaba un aire muy solemne, como quien es mensajero de enorme secreto. Después de misteriosos circunloquios se franqueó de pronto: / —Don Juan. Le ofrezco para su cine un acontecimiento formidable: la presentación mundial del cine sonoro [...] No hacía mucho del estreno del filme de Murnau que constituía la coronación del arte cinematográfico, el mudo, por supuesto. *La última risa* [*Der Letzte Mann*, 1925], prodigiosa narración de largometraje que sólo utilizaba el recurso de la imagen, sin título alguno, demostró que el cine silencioso ya maduraba como arte autónomo [...] El estreno mundial del *phonofilm* estuvo a punto de ser un estruendoso fracaso [pero lo] que

⁸ *Cuadernos de la Cineteca Nacional*, México, núm. 1, 1975, p. 36

⁹ Cf. José Bohr, *¡Luz! ¡Cámara! ¡Acción!*, Santiago de Chile, Editorial del Pacífico, 1976, p. 142.

causó más profunda emoción [en aquella primera exhibición] fue la caricia de la voz humana en algunos números de canto. Al pronto, la sensación auditiva unida a la visual tan desacostumbradamente, sumía en desconcierto, en la impresión de que se soñaba. Después se sufría una verdadera conmoción que la gente de hoy, tan avezada en esto, no podrá comprender. Yo vi llorar a algunas personas en las butacas del Imperial, no por lo emotivo del canto, sino por sentir que se presenciaba una especie de milagro. El fracaso se convirtió en un triunfo [y] las pobres muestras del *phonofilm* bastaron para tener al Imperial pletórico por muchos meses [...].¹⁰

A partir de referencias bibliohemerográficas puede afirmarse que los acontecimientos narrados por Bustillo Oro debieron ocurrir entre fines de julio y durante el mes de agosto de 1926, ya que a partir del 3 de septiembre de ese mismo año el cine Imperial comenzó la exhibición de una serie de largometrajes sincronizados con el sistema *phonofilm*, en su mayoría óperas filmadas: *Rigolletto*, *Espuelas candentes* (*Flashing Spurs*, B. Reeves Eason, estrenada el 25 de septiembre), *La Marsellesa* (presentada el 11 de noviembre) y *Lucía de Lamermoor* (estrenada el 12 de noviembre).¹¹ Bustillo Oro recordaría también que su padre fue nombrado representante ante el consejo directivo de accionistas de la Phonofilm Mexicana, empresa que se planteó producir películas mexicanas sincrónicas pero que el proyecto no pudo llevarse a cabo debido a los altos costos que ello implicaba a ojos de algunos de los accionistas. Y es que la idea era que el mismo Bustillo Oro, quien para entonces ya había filmado una cinta de largometraje sin sonido integrado (*Yo soy tu padre*, 1927), se hiciera cargo de la realización.

Buscando disminuir las participaciones de los socios —continúa Bustillo Oro— ideé filmar un espectáculo ya montado: alguna de las revistas de Roberto Soto que representaba en el teatro Lírico o una selección de sus números más espectaculares. En ellos, Soto aprovechaba la música y las fiestas regionales de nuestro país. Los decorados eran bellos y el vestuario pintoresco y lujoso. La filmación se llevaría a cabo en el mismo teatro. Mas como quedaban en pie las regalías y los aparatos, no bastó que don Juan, hombre de teatro al fin, se batiese como una fiera en el consejo. La tacañería continuó oponiéndose y las discusiones se llevaron meses:

Don Juan y yo sufríamos trasudores de angustia. Temíamos, con razón, que de un momento a otro los de Hollywood nos mandaran películas formales con sonido. Si esto ocurría, le arrebatarían a México la prerrogativa que por derecho de iniciador le pertenecía. Y ocurrió. La revolución, a dura penas contenida, estalló. La Warner Brothers se encontraba prácticamente en quiebra y a la desesperada

¹⁰ Juan Bustillo Oro, *Vida cinematográfica*, México, Cineteca Nacional, 1984, pp. 69-73.

¹¹ María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica 1920-1929*, México, UNAM, 1999, pp. 319 y ss.

decidió usar el sonido para salvarse [...] Así fue como nos llegaron unas escenas sonoras en el *Don Juan* del que era protagonista John Barrymore.¹²

Efectivamente, la mencionada cinta, realizada por Alan Crosland para la Warner, fue estrenada en el cine Palacio, de la ciudad de México el 21 de enero de 1927 y con su éxito, cifrado en las dos semanas de permanencia en la sala en que fuera presentada, marcaría los prolegómenos de una nueva forma del espectáculo cinematográfico en nuestro país.

Con tal tipo de exhibiciones, México quedó convertido en uno de los tantos e importantes mercados receptores de la nueva modalidad. Mientras la cinematografía local entraba en un periodo de crisis productiva todavía más aguda con respecto a los años anteriores, entre enero y abril de 1929 la prensa dio a conocer una buena cantidad de notas que referían la inminente llegada de nuevas películas sincrónicas. Ejemplo de ello fue el breve anuncio aparecido en *El Universal* del 2 de abril, mismo que afirmaba que:

El cine mudo desaparece rápidamente. Las películas habladas y musicadas han originado una verdadera revolución en Estados Unidos y Europa. Los primeros empresarios que presenten en México estas maravillosas películas, obtendrán prestigios y utilidades. Sea usted el primero en presentar películas habladas o musicalizadas [...] La generación actual, ávida de emociones nuevas, de sensaciones siempre distintas, puede admirar ya los prodigios de la época. ¡El ideal ha cristalizado! Para informes relativos de aparatos y servicios de instalación por expertos, diríjase a *Synchronizate Pictures Service Corporation*. Iturbide número 12.¹³

Este tipo de notas y muchas más (algunas incluyeron lo mismo tronantes declaraciones de Charles Chaplin —“Están corrompiendo el arte más viejo del mundo: el arte de la pantomima; están arruinando la gran belleza del silencio”—, que polémicas suscitadas por la inminente llegada de la nueva forma de espectáculo fílmico al país), prepararon el advenimiento de la cinta *Submarino* (*Submarine*), que, haciendo caso omiso de las exhibiciones de películas sincronizadas con el *phonofilm*, así como de la previa presentación de *Don Juan* en la sala del cine Palacio, fue anunciada en una nota de *El Universal* del viernes 26 de abril de 1929 como la “primera cinta sincronizada que llega a México”. Según dicha fuente, El teatro Imperial, atento a su programa de constante progreso y adelantándose a sus competidores”, había adquirido en Nueva York “aparatos de gran costo” para poder presentar el mencionado filme. A manera de exhortación, la nota señalaba también lo siguiente:

¹² Bustillo Oro, *op. cit.*, p. 74.

¹³ Anónimo, “Películas habladas”, *El Universal*, México, 2 de abril de 1929, citado por Reyes de la Maza, *op. cit.*, p. 66.

Escuche el clamor y sienta la agonía de un submarino que naufraga. Escuche a los marineros cantando. Oiga los rumores del fondo del mar. Hoy, dos funciones, a las cuatro y a las ocho. Programa: Obertura por la orquesta. Revista Pathé. *De visita. Luces y sombras de Sicilia*. Revista Fox. *Submarino*, totalmente sincronizada con orquesta de 105 profesores, proyectada en aparatos modernos con un costo aproximado de cien mil pesos. Precios por función: Luneta, 2 pesos. Galería, 50 centavos.¹⁴

En la misma edición de *El Universal* apareció otra nota, misma que afirmaba que:

Ayer en la madrugada salieron todas las personas que tuvieron ocasión de admirar en prueba secreta las primeras exhibiciones vistas y oídas de *Submarino*, por medio del maravilloso invento que está asombrando al mundo entero. No hay palabras con qué describir lo que es el nuevo invento. Sólo para visto y oído, como dice el adagio popular. Por lo demás, *Submarino* es una de esas películas de tal emoción que arranca lágrimas al corazón más duro. La Columbia Pictures ha logrado con ayuda del teatro Imperial introducir en México el gran espectáculo que está asombrando al mundo entero.¹⁵

Submarino (1928), cinta producida por la Columbia Pictures en asociación con Irving V. Willat Productions, dirigida por el gran Frank Capra a partir de un argumento de Dorothy Howell y Winifred Dunn basado en el relato de Norman Springer y con actuaciones de Dorothy Revier, Jack Holt, Ralph Greves y Clarence Burton, permaneció en su sala de estreno por espacio de cuatro semanas, lo que entonces podía considerarse como un gran triunfo comercial, al que seguirían otros casos, sobre todo de cintas estadounidenses, lo que contribuyó a acrecentar el dominio del cine “Made in Hollywood” en las pantallas mexicanas.

Primeras producciones mexicanas realizadas con sistemas sincrónicos

Como en otras latitudes, la reacción de los cineastas mexicanos ante las innovaciones “sonoras” no se hicieron esperar. Entre 1929 y 1931 dio principio la elaboración de una serie de películas, tanto ficciones como documentales, que, independientemente de su duración, experimentaron con diversos sistemas de incorporación del sonido a la imagen. Algunas de ellas se filmaron en el extranjero pero al parecer todas compartieron un afán más o menos nacionalista. Vale la pena mencionar los títulos y realizadores de las obras que, según testimonios orales y hemerográficos (algunos de ellos

¹⁴ Anónimo, “Teatro Imperial”, *El Universal*, México, 26 de abril de 1929, citado por Reyes de la Maza, *op. cit.*, p. 76.

¹⁵ Anónimo, “Un suceso que pasará a la historia”, *El Universal*, México, 26 de abril de 1929, citado por Reyes de la Maza, *op. cit.*, pp. 76-77.

no muy fidedignos que digamos), marcaron los prolegómenos de lo que podría denominarse como el cine sincrónico mexicano: *Vicio* (1929), de Ángel E. Álvarez Lira; *Alas de gloria* (1929), del mismo Álvarez Lira; *Dios y ley* (1929), de Guillermo Indio Calles; *El águila y el nopal* (1929), de Miguel Contreras Torres; *Protesta y toma de posesión del presidente ingeniero Pascual Ortiz Rubio* (1930), de Contreras Torres; *Toma de posesión de Pascual Ortiz Rubio como presidente de la República* (1930), financiada por la Paramount Pictures y fotografiada por Roberto Altamirano Turnbull; *Abismos o Náufragos de la vida* (1930), de Salvador Pruneda; algunos de los diversos números de la *Revista Excelsior* (1930), filmados por Gabriel Soria; *El inocente* (1930), de Carlos Charles Amador; *Así es México* (1930), de director ignoto; la serie documental *Viajes de Bernal a México* (1930), producida y dirigida por el michoacano Alberto Méndez Bernal; *Terrible pesadilla* (1931), de Charles Amador; *Más fuerte que el deber* (1931), de Raphael J. Sevilla; *Actividades del ejército mexicano* (1931), de realizador desconocido; *Sangre mexicana* (1931), de los hermanos Rodríguez Ruelas; *Inauguración de los estudios de la Compañía Nacional Productora de Películas S.A.* (1931), de Gustavo Sáenz de Sicilia y Carlos Noriega Hope; *Escenas de la Escuela Técnica Industrial y Comercial de Tacubaya* (1931), de realizador ignoto; *Cautiva* (1931), de José Manuel Ramos, etcétera.¹⁶

Un caso curioso de transición del “mudo” al “sonoro” en México

El 22 de noviembre de 1931 se dio en ciudad de Mérida, Yucatán, una más de las varias noticias relacionadas con la entonces incipiente producción filmica sincrónica mexicana. En las páginas del *Diario de Yucatán* apareció una breve nota acerca de *Zitari* (*El templo de las mil serpientes*), “película netamente nacional [que] pone de manifiesto los recuerdos de nuestra civilización milenaria y fue lograda por el cineasta michoacano Miguel Contreras Torres; y aunque su acción es silenciosa, contiene un interesante drama de amor interpretado por la condesa Medea de Novara y el joven galán mexicano Matías Santoyo”.¹⁷

En la parte correspondiente de su excelsa monografía sobre don Miguel Contreras Torres, Gabriel Ramírez cita un pasaje de la entrevista concedida por Medea de Novara, viuda de Contreras Torres, al investigador Sergio Robles Molina. De Novara recordó entonces que *Zitari*:

¹⁶ Proveniente de las más diversas fuentes, la información acerca de todas esas películas se encuentre reunida en: Eduardo de la Vega Alfaro, “Historia de los años difíciles: Antecedentes, orígenes y primera etapa de desarrollo del cine sincrónico en México (1895-1938)”, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2003, pp. 199.

¹⁷ Anónimo en *Diario de Yucatán*, 22 de noviembre de 1931, citado por Gabriel Ramírez, *Miguel Contreras Torres (1899-1981)*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1994, p. 37.

no fue una película de largometraje, no [...] Fue un corto que Miguel hizo para mí [...] Fueron dos o tres rollos en los cuales yo era una princesa india en las pirámides de Teotihuacan [...] Había un rito en donde yo ofrendaba flores a los dioses [...] Después aparecía en ropa actual [...] En fin, era muy bonito, porque eran dos puntos de ver el pasado y el presente [...] Además no fue sonora, no, fue muda. Fue lo último que Miguel hizo sin sonido [...] Y lo hizo para mi esparcimiento [...].¹⁸

Debido a esta información, Emilio García Riera catalogó la cinta como “Un cortometraje mudo”.¹⁹ Sin embargo, el muy reciente hallazgo de una copia de la película, restaurada por la Filmoteca de la UNAM, parece contribuir a despejar algunas dudas concernientes a este caso, así como a abrir nuevas hipótesis e interrogantes a su propósito. En el número 24 de la revista *Los Universitarios* (México, UNAM, septiembre de 2002, p. 22), Francisco Gaytán Fernández, subdirector de Conservación y Acervos del mencionado archivo cinematográfico, apunta que *Zítari* es un filme sonoro muy temprano o, quizás, es un filme silencioso muy tardío; tal vez es ambas cosas [...] *Zítari* arriba a la Filmoteca (gracias a la generosidad de los señores Carlos Vasallo y José Díaz), después de la muerte de Medea de Novara (en *Zítari* Novara es Novarry), en su negativo original, con una pista de sonido óptico y una pista de imagen que no incluye ni una sola toma de cámara original pues toda la pista sin excepción es un duplicado negativo, esto es, el negativo se obtuvo a partir de una copia positiva de proyección. ¿Dónde quedaron pues esos negativos originales? ¿Por qué Contreras Torres no los usó como matriz para obtener copias correspondientes, consiguiendo de paso, mejor calidad de imagen? *Zítari* consta de dos secciones bien separadas y definidas. La primera es un registro visual de sitios arqueológicos prehispánicos —Chichén Itzá y Uxmal de Yucatán, Palenque de Chiapas y Teotihuacan del altiplano central—, la banda sonora de esta parte tiene música y una narración en español; técnicamente hay equilibrio entre voz y música, por lo que es, pues, un documental sonoro en plenitud.

En cambio la segunda sección es una puesta en escena hecha por Contreras Torres utilizando como escenario Teotihuacán, con todo el esplendor de sus pirámides y sus serpientes emplumadas. La historia es sencilla: Mazatil, humilde guerrero, ama a la hermosa princesa *Zítari*; su padre, el rey, pone a prueba el valor del mancebo, le ordena batir a una tribu rebelde. *Zítari* le da a Mazatil un anillo como símbolo de amor. Mazatil parte a la batalla, pero un cortesano enemigo manda a un esbirro a que lo mate y le despoje del anillo. A traición es muerto Mazalí, el cortesano va con *Zítari* y trata de engañarla diciéndole: Mazatil ha sido desleal contigo,

¹⁸ Ramírez, *Miguel Contreras Torres (1899-1981)*, p. 34.

¹⁹ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano, volumen 1, 1929-1937*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1993, p. 55.

murió cobardemente, yo tomé este anillo de otra mujer. *Zítari* muere de dolor. Lo sorprendente es que esta historia tiene diálogos pero no sonido, cuando los personajes hablan, en pantalla vemos el movimiento de sus labios mas no oímos su voz, en cambio aparecen en pantalla los intertítulos con los diálogos, al más puro y tradicional estilo del cine silente. Ciertamente hay música de fondo (Wagner), pero en esencia esta sección es cine mudo, por eso digo al principio de este artículo que esta película es sonora y silente.

En la parte final de su revelador artículo, Gaytán Fernández señala otros aspectos que tienen que ver con las condiciones técnicas y propiamente temáticas de la copia encontrada:

Zítari nos deja algo más que elucidar, nos puede disipar una grata sorpresa desde el punto de vista de la “arqueología cinematográfica”, pues las tomas de los sitios arqueológicos de Yucatán obviamente fueron filmados años atrás, en los veinte; su velocidad de rodaje es la del cine mudo —menos de veinticuatro cuadros por segundo—, el fotograma es lo que se llama *full screen* que es más grande que el del cine sonoro, sin embargo está recortado para dar lugar a la banda de sonido óptico. Así, es importante conocer quién rodó esas tomas, si no fue Contreras Torres, es acaso alguno de los filmes que sabemos se rodaron en esa época por encargo de [Manuel] Gamio y que consigna Aurelio de los Reyes en su *Filmografía del cine mudo mexicano, Volumen II, 1920-1924*.

Una acuciosa revisión de esa copia restaurada por la Filmoteca de la UNAM nos permite completar el análisis, datos y comentarios vertidos por Gaytán Fernández, tanto como aventurar algunas hipótesis acerca de este muy curioso filme en que se reiteran varios de los conceptos del nacionalismo cinematográfico de la época y que sin duda nos puede ayudar a establecer algunas reflexiones en torno a una de las tantas estrategias seguidas por los cineastas nacionales y extranjeros en un momento crucial en la historia del cine mexicano, habida cuenta de la importancia y significación que la incorporación del sonido tuvo en la eventual construcción de un sólido sector de la producción fílmica nacional.

Financiado por la empresa Imperial Art Films, “escrito y dirigido [*sic*]” por Contreras Torres, *Zítari* tiene una duración de 24 minutos y 43 segundos. De ellos, poco menos de la mitad (12 minutos), se van en mostrar una serie de estampas y panorámicas de las ruinas de ciudades antiguas. Un primer letrero que sigue a los créditos advierte: “Esta leyenda ha sido fotografiada en los sitios históricos que el tiempo ha respetado. Interpretada por Medea de Novarry, Matías Santoyo y aborígenes mexicanos”. En seguida, puede leerse un segundo letrero que, firmado por Contreras Torres, señala:

Esta leyenda no tiene ninguna pretensión histórica, naturalmente, y sólo es un modesto esfuerzo tendiente a ayudar a los hombres de ciencia a descubrir

el misterio insondable de los siglos. ¿Quiénes fueron y de dónde vinieron las primeras razas que poblaron América? Fueron los egipcios, los chinos o los hebreos padres de esta civilización? Nadie lo sabe a ciencia cierta. Todo se pierde en la noche de los tiempos.

Estas frases, de contenido precautorio, preceden al tercer letrero inicial: “Es imposible contemplar los misteriosos monumentos de una civilización ya perdida, sin tener viva curiosidad de saber quienes fueron los arquitectos y cuál fue su fecha... Algunos creen a esas ruinas de una antigüedad de millares de años, coetáneas de las de Egipto e Indostán”. En este caso se trata de una cita atribuida a William Hickling Prescott (1796-1859), historiador y antropólogo estadounidense, autor de la famosa *History of the Conquest of México*, editada originalmente en 1843. Con variantes musicales de *La pajarrera*, conocida canción popular, y con sobria voz en *off* que incluso describe ciertos detalles arquitectónicos, comienzan a sucederse las imágenes de Chichén-Itzá (“El juego de pelota”, “El gimnasio”, “El templo de los tigres”, “La casa de los jaguares”, “La iglesia”, “El caracol”); Palenque (“El templo de las cruces gamadas”, “El templo de los guerreros”, “El templo de las leyes”); Uxmal (“La casa del gobernador”, “El Palacio del adivino o Casa del enano”, “El templo de las monjas”), y Teotihuacan (“La Ciudadela”, “La Pirámide del Sol”, “La Pirámide de la Luna” y “Templo de Quetzalcóatl o de las mil serpientes”). Este preámbulo sirve para bordar un muy elemental discurso nacionalista: mientras se observan los detalles de una bóveda de Chichén-Itzá surge la pregunta aparentemente ingenua (“¿Podremos decir lo mismo de los rascacielos neoyorkinos dentro de mil años?”); se alaban los bajorrelieves en “una piedra labrada magníficamente que conmemora la coronación de un rey maya: nótese la similitud con las costumbres egipcias”, y así por el estilo. Ciertamente, la calidad de todas estas imágenes resulta demasiado tosca; comparadas con las que Sergei Eisenstein había filmado en los mismos sitios arqueológicos para su proyecto inconcluso *¡Que viva México!*, esas estampas parecen confirmar la idea de que fueron tomadas de documentales turísticos hechos en los primeros años de la década de los veinte.

Pero la parte complementaria, que arranca con otro letrero alusivo (“La leyenda atribuye una romántica historia a la Diosa del Amor, que veneraban los indios en los altares del templo de las mil serpientes”), tampoco es un portento de estilo visual, ello a pesar de que la obra contiene evidentes influencias, en cuanto a composición hierática y manejo de la luz, de los trabajos cultivados por artistas de la talla de Luis Márquez Romay y Roberto Altamirano Turnbull, precursores de la fotografía de vanguardia en México.

Con base en todo lo anterior podemos avanzar algunas observaciones: en primer lugar, se puede decir que *Zítari* fue en su origen un cortometraje carente de sonido sincrónico que duraba alrededor de 13 o 14

minutos y que en calidad de tal fue dado a conocer por Miguel Contreras Torres.²⁰ Ello explica que con esa condición fuera recordado por Medea de Novara y, sobre todo, que así haya sido consignado por la nota publicada en el *Diario de Yucatán*. Poco tiempo después, Contreras Torres debió decidir explotarlo comercialmente como obra “sonora” y para ello le agregó tanto las imágenes de las zonas arqueológicas (que seguramente compró a algún distribuidor de la época), como el sonido óptico que permitió el uso de música a lo largo de toda la nueva versión del filme, así como de voz descriptiva en la parte inicial.²¹ Eso explica, al menos en un sentido, las condiciones técnicas detectadas por Gaytán Fernández a partir de la copia encontrada entre las pertenencias dejadas a su viuda por el cineasta pionero. Pregunta ineludible: como ocurrió en el caso de *Un espectador impertinente*, el corto experimental y vanguardista filmado por Arcady Boytler y Raphael J. Sevilla hacia marzo-abril de 1932, ¿Contreras Torres aprovechó la llegada del sistema óptico patentado por los hermanos Rodríguez Ruelas para realizar y explotar la versión sincrónica de *Zítari* poco antes, durante o poco después del rodaje de *Revolución (La sombra de Pancho Villa)*, llevado a cabo a partir de junio de 1932? En todo caso, la copia que ha podido llegar hasta nuestros días deja en claro que no debieron haber sido pocos los productores y realizadores mexicanos (y latinoamericanos) que, sobre la marcha, convirtieron películas “mudas” en obras con sonido incorporado a la imagen, ello con el objeto de ponerse al día y tratar de competir por un mercado que comenzaba a demandar productos que incluyeran las más innovaciones tecnológicas.

Interesante por esas y muchas otras cuestiones, el caso de *Zítari* es muy revelador de una de las muy diversas maneras que el espectáculo fílmico adoptó en la etapa de transición que culminó con la plena integración del sonido a las imágenes fílmicas, lo cual fue sobre todo posible gracias a los llamados “sistemas ópticos”, y que en México llegó a su culminación comercial con el archiconocido caso de *Santa*, realizada por Antonio Moreno para la Compañía Nacional Productora de Películas, cinta que inició su filmación el 3 de noviembre de 1931.

²⁰ Una de las tomas de la cinta muestra a Medea de Novara vestida como la princesa Zítari teniendo como fondo una de las grandes pirámides de Teotihuacan; tal imagen no está en la versión del filme que ha llegado hasta nosotros aunque se antoja probable que haya formado parte de la versión carente de sonido integrado a la imagen.

²¹ Efectivamente, en sus filmografías del cine mudo mexicano (vol. II, 1920-1924 y vol. III, 1924-1931, México, UNAM-Dirección General de Actividades Cinematográficas, 1994 y 2000, respectivamente), Aurelio de los Reyes menciona algunos títulos que podrían corresponder a los de las imágenes documentales incluidas en la versión rescatada y conocida de *Zítari: Uxmal y Chichén-Itzá* y *San Juan Teotihuacan, antes y ahora*, ambas realizadas en 1921 y fotografiadas por Roberto Altamirano Turnbull, y *Las ruinas de Yucatán* (1924), dirigida y fotografiada por el mismo Turnbull. Por las referencias que se dan a propósito de ellas, es casi seguro que con base en estas cintas Contreras Torres hiciera la mencionada versión de *Zítari*.

A manera de colofón podemos decir que el mencionado Matías Santoyo, principal intérprete masculino de *Zítari*, fue el singular artista que por entonces destacaba como pintor, muralista, escenógrafo, diseñador y caricaturista de célebres actores hollywoodenses. Cabe mencionar que su caso ha sido ya objeto de estudio por parte de la investigadora Elisa Lozano en “De Michoacán a Broadway: Matías Santoyo y el cine”, ponencia presentada en el V Coloquio Nacional de Historia del Cine Regional en México, celebrado en Puebla, en julio de 2009, trabajo que resultó revelador de la participación del artista en el medio fílmico.

Bibliografía

- ALTMAN, Rick, *Silent Film Sound*, Nueva York, Columbia University Press, 2004.
- AMADOR, María Luisa y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera Cinematográfica 1920-1929*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.
- ARNHEIM, Rudolph, *El cine como arte*, Barcelona, Paidós, 1986.
- BELTON, John *et al.*, *Historia general del cine. Volumen VI. La transición de mudo al sonoro*, Madrid, Cátedra, 1995.
- BOHR, José, *¡Luz! ¡Cámara! ¡Acción!*, Santiago de Chile, Editorial del Pacífico, 1976.
- BUSTILLO ORO, Juan, *Vida cinematográfica*, México, Cineteca Nacional, 1984.
- Cuadernos de la Cineteca Nacional*, núm. 1, 1975.
- CUÉLLAR ALEJANDRO, Carlos, “Propuesta teórico-terminológica de una alternativa al binomio Cine Sonoro-Cine Mudo”, *Cuadernos de la Academia*, Madrid, núm. 13/14, 2005, pp. 553-560.
- El paso del mudo al sonoro en el cine español. Actas del IV Congreso de la A.E.H.C.*, Madrid, Editorial Complutense, 1993.
- GARCÍA RIERA, Emilio, *Historia documental del cine mexicano, volumen I, 1929-1937*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1993.
- GAYTÁN, Francisco, “Historias recuperadas. XLII aniversario de la Filmoteca de la UNAM”, *Los Universitarios*, México, núm. 24, septiembre de 2002.
- GUERRERO SUÁREZ, Jorge, *El cine sonoro mexicano en sus inicios (1930-1937)*, México, Cineteca Nacional, 1978.
- MIQUEL, Ángel, *Los exaltados. Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México, 1896-1929*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1992.
- RAMÍREZ, Gabriel, *El cine yucateco*, Mérida, Fondo Editorial del Ayuntamiento de Mérida, 2006.

- , *Miguel Contreras Torres (1899-1981)*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1994.
- REYES, Aurelio de los, “El cine en México/1896-1930”, en Aurelio de los Reyes *et al.*, *80 años de cine en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Difusión Cultural, 1977.
- , *Filmografía del cine mudo mexicano. Volumen II, 1920-1924*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Dirección General de Actividades Cinematográficas, 1994.
- , *Filmografía del cine mudo mexicano. Volumen III, 1924-1931*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Dirección General de Actividades Cinematográficas, 2000.
- REYES DE LA MAZA, Luis, *El cine sonoro en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1973.
- SANCHEZ GARCÍA, José María, “Apuntes para la historia de nuestro cine”, *Novedades*, México, 18 de febrero de 1945.
- SUEIRO, Yolanda, “Pictura loquens: Evolución del sonido cinematográfico y su repercusión en las exhibiciones en Caracas (1897-1935)”, *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, Madrid, núm. 14, 2001, pp. 4-28.
- VEGA ALFARO, Eduardo de la, “Historia de los años difíciles. Antecedentes, orígenes y primera etapa de desarrollo del cine sincrónico en México (1895-1938)”, tesis doctoral, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2003.

CINE MUDO Y CINE SILENCIADO: LA OBRA DE VELASCO MAIDANA Y DE OTROS CINEASTAS

ALFONSO GUMUCIO DAGRON
Escritor y cineasta

Preámbulo

El cine de José María Velasco Maidana y de otros pioneros del cine boliviano, no solamente fue cine mudo, sino cine silenciado y acallado (fig. 1).

Fue un cine censurado por una sociedad elitista y discriminadora que controlaba el poder y la cultura.

Fue un cine que se erigió como propuesta intercultural —antes de que el término existiera— para hacer frente a la narración hegemónica de nación.

Fue un cine que aportó con historias fundacionales sobre la cultura nacional, subrayando el carácter indígena de la mayoría de la población, sometida y empobrecida por una minoría de origen europeo.

Bolivia contaba entonces con 80% de población rural indígena: quechua, aymara y guaraní eran los grupos principales. Sin embargo, los presidentes se elegían con unos cuantos miles de votos de los que sabían leer y escribir.

Hasta la Revolución de abril de 1952 —la segunda en América Latina después de México—, el voto calificado permitió que se turnaran en el poder civiles que representaban a las empresas mineras y militares que los servían fielmente, con algunas honrosas excepciones.

La minería, principal fuente de divisas del país, estaba en manos de los llamados “barones del estaño” —Patiño, Hirschfeld y Aramayo— cuyos intereses económicos se prolongaban hasta Europa.

Aunque el país tenía una baja densidad de población (dos millones de habitantes en una extensión mayor a un millón de kilómetros cuadrados), los indígenas no podían ser propietarios de las tierras que trabajaban para otros.



1. José María Velasco Maidana, colección Alfonso Gumucio Dagron.

Perfil renacentista

Durante varias décadas José María Velasco Maidana fue un personaje secreto. Había referencias sobre él en los diarios de los años de 1920 y 1930, pero a partir de allí el personaje se desvanecía de la memoria de los bolivianos, como si hubiera atravesado un umbral sin retorno.

Para las nuevas generaciones, la personalidad de don José María Velasco Maidana era prácticamente desconocida en Bolivia hasta el año 1975. Una capa de olvido cubrió al personaje desde principios de los años de 1940 cuando decidió abandonar su país para siempre. Solamente lo recordaban quienes habían trabajado con él en los primeros proyectos del cine boliviano o en las actividades musicales que organizó, pero no sabían si vivía aún ni donde. Su obra como cineasta y como compositor se daba por perdida.

Desde principios de los años de 1970, mientras iniciaba la investigación para mi *Historia del cine boliviano*,¹ la historia de un “cine sin historia”, el personaje me fascinó por su carácter renacentista: un hombre que desde inicios de la década de 1920 se dedicaba a la música, a la pintura, al grabado y al novedoso “séptimo arte” que pocos años antes había llegado a Bolivia.

Ejerció el cine como un rebelde, ajeno a las convenciones de la sociedad europeizante conservadora y excluyente. Fue un cineasta creativo

¹ La obra se publicó en 1983, casi simultáneamente en Bolivia (Los Amigos del Libro) y en México (Filmoteca de la UNAM). Su publicación en Bolivia se había retrasado a raíz del golpe militar de julio 1980.



2. Martha Aldana en una toma de la película *Wara Wara*. José María Velasco Maidana, Bolivia, 1930.

e inventivo a pesar de las enormes limitaciones del país, que carecía de industria fílmica.

Breve biografía

José María Velasco Maidana nació en Sucre (Bolivia) el 4 de julio de 1896 y falleció en Houston (Estados Unidos) el 2 de diciembre de 1989. Sus padres eran Lucio Pérez Velasco, connotada figura política del Partido Liberal, y Estela Maidana.

Como cineasta, su obra cumbre fue sin duda *Wara Wara*, que para la época fue el equivalente de una superproducción actual, con escenografía especialmente construida para la filmación, vestuarios, y una pléyade de actores reclutados entre lo más granado de los artistas e intelectuales bolivianos del momento (fig. 2).

Wara Wara —último filme mudo del cine boliviano— fue víctima de la llegada del cine sonoro, lo que constituyó una frustración para Velasco Maidana, aunque quizás no mayor a la que sufrió cuando vio censurado su primer largometraje *La profecía del lago*. Estos tropiezos como cineasta lo motivaron a dejar el cine y, posteriormente, dejar el país a mediados de la década de 1930. Velasco Maidana volvió a su primera pasión, la música, y continuó su trayectoria como compositor y director de orquesta. Introdujo voluntariamente un quiebre definitivo entre su vida como cineasta y su vida como músico. Una de sus obras más importantes fue el ballet

Amerindia, donde expresó sus capacidades de compositor, de coreógrafo, de escenógrafo y de artista plástico. La obra fue presentada en Alemania el año de 1938, paradójicamente en plena época del Tercer Reich.

Cuando José María Velasco Maidana se fue de Bolivia, hizo una larga gira de varios meses —a partir de febrero de 1943— por varios países de América del Sur, de América Central y el Caribe, donde fue invitado como director de las orquestas sinfónicas nacionales en los teatros más importantes. Así recibió un reconocimiento internacional como músico, que no había recibido como cineasta en Bolivia.

Perú, Ecuador, Colombia, Venezuela, Cuba, México, Guatemala, El Salvador fueron alejando a José María Velasco Maidana de su país. Su periplo culminó en México, donde vivió varios años dedicado a las artes plásticas, y luego en los Estados Unidos. Hacia 1963 se casó con la pintora estadounidense Dorothy Hood, y ambos se instalaron en la ciudad de Houston, donde retomó la música y compuso nuevas obras: su ópera *Churayna*, *Pensamientos Indios*, *Río Quirpinchaca*, *Quinteto*, *Canciones indias al amanecer*, entre otras.

En la música, en el cine y en su obra plástica, Velasco Maidana fue un comunicador y un agitador cultural muy avanzado para su época. Hombres como él eran capaces de sacudir la adormecida sociedad boliviana de los años veinte y treinta, para hacerla algo más consciente de la problemática cultural y social, y más sensible a las expresiones artísticas. Pero Bolivia no supo entender esa dimensión, el país resultó demasiado estrecho para este artista múltiple de corte renacentista.

Los inicios del cine boliviano

El cine boliviano ha sido un cine sin historia. Su pasado se reduce a una serie de episodios más o menos aislados que dieron como resultado pocos filmes pero muchos cineastas pioneros frustrados.

Antes de Velasco Maidana el cine boliviano se reducía a un puñado de aficionados, en su mayor parte camarógrafos dedicados a capturar imágenes de actualidades.

Como la mayor parte de los países de la región, Bolivia conoció primero el cine por los camarógrafos viajeros procedentes de Francia, Italia, y otros países, que llegaban para mostrar *vistas* de otros lugares.

Las primeras filmaciones locales tenían como objetivo convencer a la sociedad de la respetabilidad del cine como espectáculo, ya que a veces encontraba una fuerte resistencia en los sectores más conservadores.

Quizás por ello las primeras *vistas* locales filmadas en 1909 por el biógrafo Iris,² de propiedad del señor Kenning, se estrenaron en una sesión de gala con el título, *La exhibición de todos los personajes ilustres de Bolivia*. Los retratos eran del presidente Ismael Montes, el mayor general José Manuel Pando, el doctor Macario Pinilla, el doctor Eliodoro Villazón, y una larga lista de celebridades de la política local, e incluso un prócer de la independencia, fallecido cien años antes, en 1810, Pedro Domingo Murillo. No faltaba la imagen del escudo nacional, que arrancaba cada vez aplausos de la audiencia.

Con una intención similar, el biógrafo Valenti, de paso por Bolivia, no desaprovechó la oportunidad para filmar un desfile militar, una salida de misa de la iglesia de La Merced, y vistas del céntrico Paseo del Prado en el día de Todos Santos. Con este tipo de filmaciones los cineastas de la época establecían buenos tratos con las autoridades civiles, militares y religiosas; y legitimaban al cine.

Ante semejante despliegue de actos oficiales lo único que la prensa de la época podía criticar eran los altos sombreros de las damas que asistían a las funciones, porque impedían ver la pantalla: “En nombre del sexo feo pedimos a las simpáticas hijas de Eva guarden el sombrero para lucirlo en el Parque o el Prado”, dice un comentarista.

Biógrafos París, Gran Pathé, Excelsior, Quiroz, Alfonso XIII, Olimpo, Edison, Selecta, Yanque, Fernández, Gar, Kinema, Universal, Biógrafo Alemán, Electra, Victoria son algunos de los muchos que pasan por Bolivia a principios del siglo XX y más tarde se instalan en salas permanentes, para exhibir cintas de otras partes y, de más en más, para filmar vistas locales.

Ese proceso coincide desde la década de 1910 con el abandono del término “biógrafo” y el uso cada vez más frecuente de la palabra “cine”, “cinematógrafo” o “empresa cinematográfica”. Aparecen también los primeros realizadores bolivianos, aquellos que trascienden su papel de camarógrafos y proyccionistas (oficios alternos como las dos caras de una moneda), para adoptar papeles de guionistas y directores.

Entre los pioneros de esa década hay dos que destacan por la calidad y abundancia de su producción: Luis Castillo y J. Goytisolo, el primero más perseverante y duradero que el segundo. La prensa destacaba “la nitidez” y “la claridad” de las tomas de estos cineastas. Las empresas habían modernizado para entonces sus equipos de filmación y de proyección, así como los procesos de laboratorio.

A mediados de la década de 1910 la producción local parece estancada, quizás debido a la saturación de paradas militares, de actos oficiales y religiosos; en cambio, la censura sienta sus bases institucionales. La presi-

² El biógrafo era un aparato de la marca Pathé, similar al cinematógrafo de los hermanos Lumière.

dencia del Honorable Consejo Municipal de La Paz dirige a los dueños de establecimientos cinematográficos un memorando disponiendo que diariamente se remitan al inspector de espectáculos los programas presentados, y sean exhibidas previamente en presencia de este inspector las películas que deben proyectarse en funciones de matinée “para evitar de esa manera que se exhiban cintas inmorales”.

En enero de 1917 se precisan algo más las disposiciones de la censura, y se establece el límite de 16 años de edad para ciertas películas. Un año más tarde dos munícipes presentan un proyecto de ordenanza “para prohibir en las matinés la exhibición de películas pasionales o policiales”; el artículo tercero dispone que “para conservar el orden y habituar a los niños a conservar la compostura necesaria, la que no está reñida con la vivacidad de carácter, concurrirán a las matinés un comisario y dos gendarmes de la policía urbana”.

Pero hay que esperar casi diez años para ver algo diferente, una evolución en la concepción del cine, que ya no se limitará a registrar eventos aislados sino a recrear historias. Las películas se hacen más largas, implican guión, edición, música y dirección de actores. El proceso se parece al que se dio en Francia entre la línea de trabajo de los Lumière (las actualidades “en vivo”) y la de Georges Méliès (la recreación, la representación fantástica). La irrupción de la ficción en el cine boliviano, sin embargo, tuvo desde el inicio un asidero en la realidad social y nunca —ni siquiera en años recientes— desbordó en propuestas de fantasía.

La primera película boliviana con algo de ambición cinematográfica fue *Por mi patria* (1924), dirigida por Pedro Sambarino —italiano de nacimiento— y producida por Bolivia Film. El anuncio publicitario del filme hacía preguntas que iban a predisponer a los espectadores: ¿Cuál es el ideal de un pueblo? ¿Cómo se prepara para conseguirlo? Al parecer la cinta no ofrecía ninguna respuesta a las interrogantes, pero el público quedaba entusiasmado y henchía el pecho patrióticamente.

Hasta el estreno de *Por mi patria* el cine boliviano se había reducido a los rollitos de *vistas* sin compaginación, que filmaban Castillo, Goytisolo y otros camarógrafos. Sambarino, dotado de talento empresarial, obligó al cine boliviano a profesionalizarse. Lo que hizo en *Por mi patria* parecería hoy algo obvio, pero no lo era en esa época: tomó imágenes de actualidades sobre diversos acontecimientos y las organizó en una película más larga, les dio sentido y unidad por medio de la edición y mediante la introducción de un “narrador”, según leemos en la prensa de la época.³ Sambarino transformó el cine de actualidades boliviano en cine documental introduciendo la noción del discurso.

³ Como las películas eran aún mudas, podría tratarse de un personaje que aparecía en la imagen y que se expresaba por medio de los intertítulos.

El aporte de Sambarino fue también importante en el Perú, donde continuó a partir de 1929 su carrera como camarógrafo de uno de los primeros largometrajes del cine peruano.

1925—El inicio de la ficción

Un año más tarde tuvo lugar un hecho trascendental en el cine mudo boliviano: se produjeron las dos primeras películas argumentales de largometraje (aunque las duraciones exactas no han podido determinarse). El propio Pedro Sambarino realizó *Corazón aymara* y José María Velasco Maidana incursionó en el cine de ficción con *La profecía del lago*. Un año después se estrenaría *La gloria de la raza* (1926) dirigida por el arqueólogo Arturo Posnansky.

El paralelo entre estas tres producciones es sorprendente: todas tienen una sensibilidad intercultural y valorizan personajes indígenas, marginados en la realidad social que vivía Bolivia cuando se aprestaba a celebrar los primeros cien años de su independencia.

La película de Sambarino era una visión idílica de la comunidad indígena aymara, y según notas de la época mostraba “la sobriedad, la docilidad y el espíritu de trabajo de la raza más laboriosa de Bolivia, presentando a la vez magníficas escenas de su vida a pleno campo y a la sombra de las montañas más elevadas, el Illimani y el Illampu”.⁴

Otros comentarios de prensa de la época hacen referencia al contenido social del filme, característica que se convertirá en una marca indeleble en el futuro cine boliviano, casi sin excepciones, desde Sambarino y Velasco Maidana hasta Jorge Ruiz y Jorge Sanjinés.

Dice un recorte de prensa de 1925:

Corazón aymara es uno de los innumerables gritos de aquel clamor que protesta contra la efectiva esclavitud de los indios, esclavitud que se manifiesta con las servidumbres feudales a que siguen obligados, con la indefensión, la incultura en que se han visto circunspectos deliberadamente, la extorsión de parte de patrones, corregidores, párrocos y otros elementos más que medran en las aldeas con el beneficio del esfuerzo indígena.⁵

El largometraje de Arturo Posnansky, realizado con el concurso de Luis Castillo como camarógrafo, narra la historia de un arqueólogo que cruza en una lancha a motor el lago Titicaca en viaje de investigación. En el horizonte divisa una balsa rústica de totora con un anciano pescador de aspecto venerable que lleva el vestido largo característico de la comu-

⁴ Volante impreso sin fecha distribuido por los productores de la película cuando se estrenó.

⁵ *La Nación*, Oruro, julio de 1925.

nidad de los Urus, casi extinta. El antropólogo, encarnado por el propio Posnansky, entabla una conversación con el anciano Uru quien revela la historia de sus antepasados, previa consulta tradicional con las hojas de coca, y le habla sobre la desaparición de la civilización de Tiahuanacu.

Mientras cruzan el lago, el anciano Uru hace que el extranjero pueda ver, a través del ojo de un *tupus* (topo, alfiler) una serie de escenas que tienen que ver con su relato. Luego, en la isla del Sol asisten a una serie de ritos y ceremonias, y al día siguiente se dirigen a Tiahuanacu y descubren tumbas incaicas de las que extraen tesoros y obras de arte en oro, plata y cerámica.

Un folleto publicado para el estreno recoge el argumento en detalle y precisa que la película “se compuso de acuerdo con estudios de costumbres, leyendas andinas y excavaciones en los estratos de la cultura prehistórica”, y que “las joyas de plata y oro, cerámicas, armas y tejidos usados en ella son originales”.

Silenciado por la censura

Si el tema indigenista fue tolerado en *Corazón aymara*, y aplaudida la evocación del gran pasado de Tiahuanacu en *La gloria de la raza*, en cambio *La profecía del lago* corrió una suerte diferente en la medida en que cuestionaba las convenciones sociales más arraigadas y ponía en evidencia las contradicciones.

El primer largometraje de Velasco Maidana es también el primer precedente de censura cinematográfica en Bolivia. *La profecía del lago* fue desde su estreno un filme maldito; *maudit*, la palabra francesa parece adecuarse mejor al sentido de esta obra injustamente censurada primero, perseguida, y luego sencillamente olvidada.

Su primera exhibición pública fue diferida indefinidamente, solamente llegaron a mostrarse algunas escenas en una sesión especial para la prensa y los amigos del realizador, según da a conocer la prensa de esos días. A partir de ese momento el silencio más absoluto rodea a la película. No es sino meses más tarde que aparece la noticia en la que se anuncia su incineración por órdenes de un juez.

¿Qué motivó la censura? Según Donato Olmos Peñaranda, quien participó como actor en *La profecía del lago*, la película mostraba a un señor millonario, con fincas cerca del lago Titicaca, cuya esposa se enamora de un indio que cuida la casa de hacienda. “Como el film escandalizó tanto el día de su estreno, no duró ni dos días en cartelera”, recuerda Olmos Peñaranda.

La escultora María Núñez del Prado se refiere a la censura de la cinta en los siguientes términos:

Fue una película prohibida por razones morales, a causa de un pasaje que insinuaba que una señora estaba enamorada de un indio. Al parecer Velasco Maidana había tomado el tema de la realidad. Esa señora existía en La Paz y su marido estaba entonces en altas esferas de gobierno. Por eso la película fue prohibida y no llegó a darse.⁶

La prensa reaccionó en contra de la ordenanza municipal que disponía la incineración del filme. *El Diario* del 10 de septiembre de 1925 estima que “el inspector de espectáculos y el Concejo mismo se extralimitan en sus atribuciones en este asunto, pues si se considera inconveniente la presentación de la citada película, deberían limitarse a prohibir su exhibición en los teatros o cines de la localidad, mas en ningún caso ordenar la entrega de ella para su incineración o cualquier otro fin”.

El propio José María Velasco Maidana, con quien conversé en Houston a fines de 1978, cuando le pregunté qué pasó con su película no recordaba; lo cierto es que *La profecía del lago* se exhibió meses después en el interior de la República, y una copia incompleta fue recuperada décadas después.

Censura omnipresente: el fusilamiento de Jáuregui

La censura no daba respiro a los primeros cineastas bolivianos y conspiraba de manera dramática para que la naciente cinematografía no pudiera desarrollarse en Bolivia.

Posnansky y Castillo disolvieron la sociedad Cóndor Mayku Films que habían formado para realizar *La gloria de la raza*, y cada quien siguió su camino, curiosamente para abordar el mismo tema en sus próximos proyectos personales: ambos filmaron, cada uno por su lado, las últimas etapas del ruidoso juicio por el asesinato del general Pando, ex presidente de la República. El proceso que duró diez años terminó condenando a muerte a Alfredo Jáuregui, el más joven de los tres sindicados, quien tenía apenas 17 años cuando el ex presidente fue victimado en las afueras de La Paz.

Jáuregui fue fusilado al amanecer del 7 de noviembre de 1927; Castillo filmó las etapas últimas del juicio y la ejecución, mientras que Posnansky hizo una reconstrucción de los hechos. Castillo mostraba a Jáuregui, antes de ser fusilado, interpretando a la guitarra algunas canciones; luego venía la descarga del pelotón de fusilamiento y su muerte atado a una silla. Castillo estaba con su cámara en una trinchera a pocos metros del reo, y filmó la escena con todo detalle.

⁶ Entrevista por al autor con Marina Núñez del Prado, ca. 1970.

A fines de ese mismo mes, el cine París y el Princesa de La Paz, las dos principales salas de exhibición cinematográfica, se dispusieron a estrenar las dos versiones diferentes: *El fusilamiento de Jáuregui*, de Luis Castillo y *La sombría tragedia de Kenko*, de Arturo Posnansky.

Antes del estreno el diario *La Razón* tituló ostentosamente: “El film del proceso Pando no debe exhibirse”, en referencia al documental de Castillo. El diario recomendaba que su exhibición se viese reservada a los magistrados judiciales, “para luego ser recogida la película original sin sacar copia ninguna para su archivo en la Corte Superior, como una prueba más en el sensacional proceso”.⁷

Al día siguiente, 29 de noviembre, el mismo diario insistía en la prohibición del filme, “alegando razones de moral pública y de conveniencia nacional”, aunque criticaba la actitud de la policía municipal que había impuesto coercitivamente a Luis Castillo la entrega de la película: “Nos parece que en esto se ha obrado con demasiada ligereza, pues si debe recogerse la película y principalmente el original para evitar copias nuevas, se debe reembolsar previamente a Castillo el valor de sus materiales y de su trabajo”.⁸

El mismo artículo recomienda la prohibición de la otra película sobre el proceso, la de Posnansky, alegando que el realizador era

el comerciante por excelencia que hay en el país, ha reconstruido todas las escenas del proceso y actualmente sabemos que tiene filmados cuatro tambores, lo que daría un total de más de 1.200 metros. Esa película tampoco debe ser exhibida y con ese comerciante debe procederse en la misma forma que se procede con Castillo, es decir, se le debe notificar para que entregue las copias que tiene, ante las autoridades respectivas.⁹

Las acusaciones de hacer negocio con escenas escabrosas hicieron que la Alcaldía prohibiera la cinta de Castillo, quien protestó argumentando que su película recién estrenada se había convertido en la más taquillera: “El Presidente de la República pasó un oficio al Presidente del Consejo para que no se evitase exhibición en los cines locales ni otros de la República, pero en respeto del buen nombre del país, se evitara que saliese al exterior”. Eso era lo que más preocupaba a quienes promovían la censura: que en el exterior se viera una imagen documental de las arbitrariedades de la justicia en Bolivia.

“Dichas películas son la ostentación afrentosa de nuestras debilidades [...] nuestras pobreza desfilan allí como un cortejo vergonzoso que no es dable exportar. No podríamos encontrar peor propaganda para

⁷ *La Razón*, La Paz, 28 de noviembre de 1927.

⁸ *La Razón*, La Paz, 29 de noviembre de 1927.

⁹ *Idem*.

nuestro crédito. Hasta valía que las subvencionaran los enemigos de la nacionalidad”, se lee en la página editorial de *La Razón* del 18 de diciembre de ese mismo año.

El editorialista no reprocha al film la escena del fusilamiento, “ya que fue tomada de la realidad”, sino otros detalles que son “poco vistosos”, como ser “el lucimiento de las autoridades, lugares, testigos, indios, indias, caseríos miserables”. No escapa al periodista su papel de censor cuando escribe que “no es una película para exhibición ésta que censuramos”.

El estreno del filme de Posnansky ablandó quizás el criterio de las autoridades municipales que terminaron aprobando la exhibición de las dos cintas con la única limitación de que no fueran exportadas so pena de multa (10000 bolivianos). Una vez exhibidas, ambas películas debían de ser entregadas a la Corte Superior del Distrito, para su archivo.

Es probable que ambas producciones se hayan perdido o podrido en algún rincón de los legendarios archivos judiciales en los que las ratas y gusanos dan cuenta de los trámites de la justicia con mayor celeridad que los jueces.

La censura que no cesa

La censura se ocupaba también de las películas que llegaban del extranjero. Un censor especializado en cine reemplazó al censor de espectáculos que seguramente no daba abasto para abarcar todos los estrenos. *La Razón* —que promovió antes la prohibición de los filmes sobre el fusilamiento de Jáuregui— cuestionó sin embargo al censor cinematográfico porque “muy mojigato y comulgador como parece, encuentra todas las películas inmorales”.

El articulista se burla del censor: “han llegado a esta ciudad dos películas de la exquisita Bárbara Lamar y el censor, al oír que eran de Bárbara, creyó que se trataba de barbaridades y las prohibió”. Y sigue: “no es posible ejercer la censura con un criterio extremista. Si las películas fueran para monasterios, bien está que las censure un monje, mas si son para el mundo social, debe censurarlas un hombre de cultura moderna”.

Cual sería el perfil del misterioso censor, cuando meses más tarde *El Diario* denunció que “el censor municipal de películas obra con un criterio antiguo y estrecho al prohibir la exhibición de *El Judío Errante* que ‘es un film lleno de interés, artísticamente desarrollado e interpretado por famosos artistas ingleses. No hay en esta película ni una escena que ofenda a la moral, ni a las buenas costumbres; por el contrario, tiene escenas ejemplares de humanidad’ [...]. La censura de los espectáculos públicos debería ser confiada a personas con espíritu más amplio”.

Para prevenir otras censuras los dueños de salas cinematográficas decidieron organizar previamente a los estrenos sesiones para los periodistas, y en la publicidad de las nuevas películas procuran adelantarse a los veredictos de la censura. Para la exhibición de *La formación del hombre*, publican un anuncio donde se lee: “No es película pornográfica...” sino una “notable obra científica, hecha con el concurso de famosos médicos alemanes.”

Cuando a principios de 1928 el censor municipal prohibió la película *La viuda alegre*, versión cinematográfica de la ópera de Lehar, *El Diario* señaló que la cinta no fue jamás prohibida en ningún lugar del mundo, y que sin embargo en La Paz “ha sacudido la suspicacia del censor municipal”. Los ataques al censor se multiplican en esos meses, ya que “considera inmoral toda película cinematográfica que no trata de un tema religioso o familiar”.

Wara Wara: *estrella fugaz*

Wara Wara significa “estrellas” en aymara y es también el título de la película más emblemática del periodo mudo del cine boliviano. Fue el gran proyecto cinematográfico de José María Velasco Maidana, su obra más ambiciosa y aquella que, paradójicamente, acabó alejándolo del cine definitivamente, aunque todavía participó en un documental sobre la Guerra del Chaco.

Ninguna película boliviana había sido hasta entonces objeto de semejante publicidad en la prensa cuando aún no estaba siquiera terminada. Desde 1928 en que comenzó a filmarse ya se publicaban noticias sobre ella en los diarios locales. Fue la personalidad magnética y soñadora de José María Velasco Maidana la que logró aglutinar en torno al proyecto a las más importantes personalidades de las artes en Bolivia, así como a un equipo de jóvenes técnicos capaces de dominar no solamente las cámaras sino el laboratorio y todo el proceso de producción (algo que con el paso del tiempo, paradójicamente, se hizo imposible en Bolivia).

La preparación del filme fue intensa, y la casa de Velasco Maidana se convirtió en el centro de operaciones. Allí estaba instalado el taller de disfraces, allí se cosían las vestimentas de todos los personajes. Para la filmación, el equipo contaba con una cámara Ernemann que Velasco había traído de Buenos Aires, y que según el camarógrafo Mario Camacho, era más moderna que la que poseía entonces Luis Castillo.

La filmación duró en total dos años, a partir de 1928; no podía ir más rápido porque los actores y los técnicos solamente estaban disponibles durante los fines de semana. Además, el proceso de filmación se vio condicionado por la disponibilidad de película virgen que Velasco Maida-

na compraba en la importadora Casa Kavlin. Sucedió a veces que la firma comercial no recibía a tiempo la película virgen, y entonces la producción tenía que suspenderse.

Con todos esos retrasos, el argumento de *Wara Wara* fue transformándose paulatinamente. Un resumen de la época nos dice que al final de la época incaica el Cuzco había caído en poder de Castilla y los españoles se disponían a penetrar en el Kollasuyo “avanzando por las escarpadas peñas andinas”, donde la raza aymara “prosperaba bajo el patriarcal gobierno tributario de los Incas”. Emisarios de la Corte Real traen la noticia de que el Inca Atahualpa ha sido apresado en Cajamarca, y que los españoles piden a cambio de su vida un cuantioso rescate en oro. El rescate es reunido por todos los súbditos, llevado a lomo de llama desde las comarcas más lejanas hasta la capital y acogido en una gruta subterránea, junto al lago. Pero entonces llega un chasqui, mensajero, y narra que Atahualpa ha sido ejecutado.

Ese es el marco histórico en que transcurre el argumento. En el plano dramático la película narra la relación entre el capitán Tristán, “joven hidalgo hispano”, cuyo “espíritu noble y honrado no busca riquezas para sí, ni amarguras para los indios” y la princesa aymara Nitaya, de la que se enamora y es correspondido. Pero los súbditos de Nitaya van “fermentando el rencor y la venganza” mientras pregonan el exterminio de los españoles. El conflicto en el estilo de Romeo y Julieta es el nudo argumental de la película.

El revelado y copiado de la película se hizo en La Paz, artesanalmente. Mientras los asistentes Raúl Montalvo, Mario Camacho y José Jiménez se encerraban a oscuras para revelar los tambores de película, Velasco Maidana se instalaba al otro lado de la puerta y los deleitaba con su violín. Los “magos” del laboratorio hicieron de *Wara Wara* una película en colores; realizaron con productos químicos “virajes” adecuados para cada escena, por ejemplo, en las escenas del lago Titicaca el color dominante era azul con fondo amarillo.

La prensa acogió favorablemente el filme, destacando que representaba un gran esfuerzo: “En Bolivia el artista que triunfa, el empresario que se impone, tiene un doble mérito, el de haber logrado el éxito que depende del esfuerzo personal, y el haber logrado vencer la indiferencia inexplicable del ambiente” y se refería a “la dolorosa gestación del arte en Bolivia”, al “parto” artístico, y “al nacimiento de un nuevo arte y una nueva industria nacional”.

Sin embargo, la carrera de *Wara Wara* se vio truncada a pesar de su brillante comienzo. La cinta se distribuyó relativamente bien en La Paz y en el interior de la república, pero cuando Velasco Maidana se disponía a presentar la película en el extranjero, tuvo que competir con el cine sonoro, que ya circulaba en los circuitos comerciales internacionales, y

ello redujo las posibilidades de difusión de la película y durante mucho tiempo las pocas copias existentes se extraviaron.

Hablamos de una película de 1930, como si habláramos de una obra de la antigüedad. El país lo determina así. Es un país sin memoria, que niega su propia historia, donde mucho de la producción cultural se ha perdido en poco tiempo por la indiferencia y la irresponsabilidad de las clases dominantes, que son las que han tenido en las diversas etapas la posibilidad de conservar, de guardar.

Felizmente, *Wara Wara* pudo recuperarse y ha sido completamente restaurada. Una iniciativa de varias personalidades del cine, con el apoyo de la Cinemateca Boliviana ha logrado desde 1989 el rescate de los tambores de película, así como archivos de música, arte y documentos pertenecientes a José María Velasco Maidana. Los originales en nitrato de plata fueron restaurados y compaginados nuevamente. Por una vez, parece que el silencio fue derrotado.

Hemerografía

La Nación, Oruro, julio de 1925.

El Diario, La Paz, 10 de septiembre de 1925.

La Razón, La Paz, 28 de noviembre de 1927.

La Razón, La Paz, 29 de noviembre de 1927.

La Razón, La Paz, 18 de diciembre de 1927.

Bibliografía

GUMUCIO DAGRON, Alfonso, *Historia del cine boliviano*, La Paz, Los Amigos del Libro, 1982.

DATOS BIOGRÁFICOS

Paulo Antonio Paranaguá es investigador independiente, historiador y periodista. Tiene doctorado *cum laude* de la Universidad de París I (Sorbona) y licenciatura en Sociología por la Universidad de París-Nanterre y París VIII, y estudió cine en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro. Es autor de doce libros sobre cine latinoamericano, entre ellos *Miradas desinhibidas: el nuevo documental iberoamericano*; *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*; *Le cinéma mexicain*; *Cinema na América Latina: longe de Deus e perto de Hollywood*; *Cine documental en América Latina*; *Le cinéma en Amérique latine: le miroir éclaté, historiographie et comparatisme*; y *Luis Buñuel: Él*. Ha organizado exposiciones y retrospectivas sobre cine latinoamericano en el Centro Georges Pompidou y en el festival de Biarritz, así como programaciones en el festival Cinéma du Réel en la Biblioteca del Centro Pompidou. Fue director artístico de los Rencontres des Cinémas d'Amérique Latine en Toulouse (1992-1994).

* * *

John Fullerton es catedrático del Departamento de Estudios Cinematográficos de la Universidad de Estocolmo. Es editor o coeditor de los libros *Celebrating 1895: the Centenary of Cinema* (1998), *Nordic Explorations: Film Before 1930* (1999), *Moving Images: from Edison to the Webcam* (2000), *Screen Culture: History and Textuality* (2004); *Allegories of Communication: Intermedial Concerns from Cinema to the Digital* (2004); y *Picturing Mexico: from the camera lucida to film* (2014). También ha coordinado números de la revista *Film History* sobre *Nordic Cinema* (2001), *Local Film* (2005), y *Experiment in Film before World War II* (2008).

* * *

Violeta Núñez Gorriti es socióloga, cineasta e historiadora de cine. Ha publicado varios libros sobre el cine peruano. Fue elegida como representante de los docentes cinematográficos en el Consejo Directivo del Conacine en 1996, 1997 y 1999. Formó parte del comité organizador de la Cinemateca Nacional designado por Conacine. Ha dirigido el documental *Cine*,

historia de una pasión, producido por Casablanca Latinfilms. También ha sido docente en distintas universidades e institutos peruanos en el área de cine.

* * *

Ángel Miquel se especializa en el estudio de la cultura mexicana de la primera mitad del siglo veinte. Entre sus libros se encuentran los ensayos *Por las pantallas de la Ciudad de México: periodistas del cine mudo*; *Salvador Toscano*; *Mimí Derba*; *Acercamientos al cine silente mexicano*; y *Disolvensias: literatura, cine y radio en México*. Coordinó los trabajos de reconstrucción de la película documental *La toma de Ciudad Juárez y el viaje del héroe de la Revolución, don Francisco I. Madero* (Salvador Toscano y Antonio Ocañas, 1911).

* * *

David M.J. Wood es investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México y doctor en Estudios Culturales Latinoamericanos por la Universidad de Londres. Ha publicado artículos y capítulos en libros sobre el cine latinoamericano; entre sus temas de investigación están el cine histórico y experimental de compilación, el cine documental de la Revolución mexicana, y el cine y video indigenista en la región andina. Ha sido coorganizador del Coloquio Internacional de Cine del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, y es miembro del Comité Editorial del *Journal of Latin American Cultural Studies*.

* * *

Aurelio de los Reyes es investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México y especialista en historia del cine mudo en México. Es autor de más de diez libros sobre el tema, entre ellos *Los orígenes del cine en México. 1896-1900; Cine y sociedad en México, 1896-1930. Vol. 1, 1896-1920. Vivir de sueños*; *Vol. 2, 1920-1924. Bajo el cielo de México*; y *Con Villa en México, testimonios de los camarógrafos norteamericanos con Villa*.

* * *

Emmanuel Vincenot es maître de conférences en la Universidad François-Rabelais de Tours (Francia). Defendió en 2005 una tesis sobre la historia del cine en Cuba, desde sus orígenes hasta la Revolución. Sus investigaciones se centran en la historia del cine cubano, tanto anterior como posterior a la Revolución. Hasta 2004, fue codirector de la revista francesa

Cinéastes. Colaboró en varios documentales sobre el cine hispánico y es el autor del guión de *Arrabal, cinéaste panique*, documental realizado en 2007 por Ramón Suárez.

* * *

Lucio Mafud es docente e investigador cinematográfico, y becario de la Biblioteca Nacional (Argentina) en investigación sobre cine mudo argentino en publicaciones gráficas entre 1914 y 1932. Además, ha dictado las materias Teoría del Cine, Análisis de Films e Historia del Cine Latinoamericano, en la Escuela Superior de Cinematografía; y diversos seminarios en Enerc/Incaa (Instituto Nacional de Cinematografía), Centro Cultural Ricardo Rojas (Universidad de Buenos Aires) y Universidad del Salvador.

* * *

Miriam V. Gárate es profesora asociada del Departamento de Teoría Literaria de la Universidade Estadual de Campinas, Brasil. En los últimos años se ha dedicado al estudio de las relaciones literatura/cine en Argentina, México y Brasil a comienzos del siglo xx. Ha publicado ensayos y capítulos de libros sobre el tema, entre ellos: “Presencia de lo cinematográfico en dos revistas de vanguardia: los casos de Klaxon y Martín Fierro” (2006); “Crítica cinematográfica y ficción en Horacio Quiroga” (2008); “Viajes de ida y de vuelta al mundo de las sombras. En torno a Carlos Noriega Hope” (2009); “Cine mudo y tradición letrada: en torno a algunas crónicas mexicanas de principios del siglo xx” (2010); y “Películas de papel/crónicas de celuloide: entre João do Rio, Alcântara Machado y Alberto Cavalcanti”.

* * *

Maria Chiara D’Argenio es doctora en Estudios Hispánicos por la Universidad L’Orientale de Nápoles (Italia). Realizó una estancia posdoctoral en esa misma universidad sobre ‘Cine y literatura latinoamericanos’. Actualmente está afiliada al King’s College de la Universidad de Londres. Su investigación se enfoca en el impacto cultural producido por fotografía y cine en Hispanoamérica, y en la representación de la identidad y los discursos nacionales en literatura y artes visuales hispanoamericanos en los siglos XIX y XX.

Paul A. Schroeder Rodríguez obtuvo su doctorado en Español por la Universidad de Stanford, y actualmente dirige el Departamento de Lenguas y Culturas Mundiales en la Universidad Northeastern Illinois, en Chicago. Es autor del libro *Tomás Gutiérrez Alea: the Dialectics of a Filmmaker*, colaborador frecuente de la *Revista Contratiempo* (Chicago), y sus artículos sobre el cine iberoamericano han sido publicados en las revistas *Latin American Research Review*, *Jump Cut*, *Senses of Cinema*, *Chasqui*, *Rethinking Marxism*, *Revista Crítica de Literatura Latinoamericana* y *Cinema Journal*.

* * *

Eduardo de la Vega Alfaro es doctor en Historia del Cine por la Universidad Autónoma de Madrid; ha sido profesor, investigador y coordinador del Centro de Investigación y Estudios Cinematográficos de la Universidad de Guadalajara (UdeG). Actualmente está adscrito al Departamento de Sociología de la misma Universidad. Ha publicado crítica y ensayo sobre cine en periódicos y revistas de México y el extranjero y es autor o coautor de monografías acerca de la vida y obra de cineastas y actores mexicanos. Su ensayo *Del muro a la pantalla. S. M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano* obtuvo el Premio Nacional de Crítica de Artes Plásticas Luis Cardoza y Aragón (1995).

* * *

Alfonso Gumucio Dagron es escritor y cineasta, autor de libros y documentales. Su *Historia del cine boliviano* (1982) fue el primer libro sobre el tema. Con el crítico cinematográfico Guy Hennebelle editó en Francia *Les cinémas d'Amérique Latine* (1981), primera aproximación integral a la historia del cine en la región latinoamericana. Otras obras sobre cine incluyen *Cine, censura y exilio en América Latina* (1979), *El cine de los trabajadores* (1981) y *Luis Espinal y el cine* (1986). Ha publicado numerosos ensayos sobre cine en revistas especializadas y libros colectivos. Como cineasta ha dirigido una docena de películas documentales, entre ellas *Señores Generales*, *Señores Coroneles* (1976).

Cine mudo latinoamericano: inicios, nación, vanguardias y transición editado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM se terminó de producir el 7 de diciembre de 2015. La formación es de Jéssica Segundo Hernández, en ITC New Baskerville 12, 10.5, 9.5 y 8 puntos. La lectura de planas fue realizada por María Teresa Ravelo. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Itzel Rodríguez González.

Cine mudo latinoamericano: inicios, nación, vanguardias y transición reúne trabajos sobre un periodo poco revisado y razonado de la historiografía fílmica latinoamericana, que abarca de finales del siglo XIX hasta las tres primeras décadas del XX. El volumen examina la naturaleza cosmopolita de los filmes que llegaron de Europa y los Estados Unidos a Latinoamérica; analiza cómo el cine documental articuló los mitos y exaltó a los personajes históricos; explora el séptimo arte en los contextos de circulación y exhibición, y estudia la asimilación de los cambios económicos, sociales y culturales dentro del discurso fílmico, sin dejar de lado la importancia del papel de los críticos de cine, realizadores y actores en esta etapa fundacional del cine latinoamericano.



978-607-02-7463-3



9 786070 274633