



**UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y  
HUMANIDADES  
ESCUELA DE POSTGRADO**

**Estado y nación en el cine documental chileno y argentino  
(1920-1928)**

**Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios Latinoamericanos**

**Autora: Antonia Krebs Holmgren  
Profesor guía: Grínor Rojo De La Rosa  
Co guía: Mónica Villarroel Márquez**

Santiago, enero de 2021

## **AGRADECIMIENTOS**

A a la Fundación Volcán Calbuco; y al Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, que me otorgaron becas para realizar este magíster.

## TABLA DE CONTENIDOS

RESUMEN	4
INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO I	16
I.    Estado, naciones y nacionalismos	16
II.   Construcciones identitarias y pantallas	22
III.  Cine, Estado y propaganda en la década del veinte	27
CAPÍTULO II	32
I.    Puntos de encuentro: filmografías que confluyen en los Pactos de Mayo de 1902	34
II.   Celebraciones y exclusiones en el marco de los Centenarios de 1910	38
III.  El rol del Estado en la producción de cine silente	41
CAPÍTULO III	43
I.    Representación de las políticas públicas	47
II.   Exaltación de autoridades y figuras políticas	61
III.  La industria y el progreso	77
CONCLUSIONES	88
BIBLIOGRAFÍA	99

## RESUMEN

La presente investigación consistió en una revisión del cine documental silente producido bajo los gobiernos de Hipólito Yrigoyen y Marcelo Torcuato de Alvear en Argentina (1916-1928), y el de Arturo Alessandri Palma en Chile (1920-1925), con el objetivo de identificar y observar críticamente figuras simbólicas asociadas al poder que aparecen en los filmes, y establecer cómo se vinculan a un proceso de construcción de identidad nacional que emanaba desde estos gobiernos.

Para concretarlo, se realizó un estudio de tipo cualitativo y exploratorio, y de carácter comparativo, donde los fragmentos fílmicos se articularon en torno a líneas temáticas que funcionaron como categorías para distinguir tendencias para los períodos abordados. Estos ejes son: representación de las políticas públicas; exaltación de autoridades y figuras políticas y, finalmente, la representación de la industria y el progreso

Postulamos que para el corpus seleccionado se detecta la presencia de un discurso estatal que buscó promover entre la ciudadanía conceptos de nación y de identidad nacional, con un sentido específico, y que varían entre los diferentes gobiernos, sobre todo en cuanto al uso de elementos simbólicos de la nación y la determinación de la participación política de la ciudadanía.

## INTRODUCCIÓN

El cine, desde sus inicios, ha permitido visualizar modos de representación, ideologías e identificar corrientes de pensamiento y contextos socioculturales en períodos específicos. En relación con el uso del cine como documento histórico, Marc Ferró (1995) ha planteado que las películas, independiente de su procedencia o naturaleza, entregan luces sobre las intenciones de quien las realiza, junto con informar de los propios acontecimientos que muestra. El historiador, en este sentido, ha defendido la consideración del filme como elemento capaz de poner a la vista “zonas no visibles del pasado de las diversas sociedades” (27). Para Ferró los usos asociados al lenguaje cinematográfico jamás son inocentes, incluso aunque el cineasta los aplique de manera inconsciente para transmitir ideas.

No existe ningún documento que sea políticamente neutro u objetivo: ni las decisiones tomadas por la empresa que contrata al operador, ni la postura adoptada por el mismo operador son totalmente inocentes, si bien ello no implica que sean necesariamente conscientes. Una toma cinematográfica está tan sesgada como un escrito o un discurso (103).

Las películas, en tanto documento histórico, colaboran en la reconstrucción del pasado, y, asimismo, permiten conocer rasgos del contexto social en que fueron producidas. Si situamos esta problemática

en el cine chileno y argentino del período silente, una visión panorámica permite detectar la presencia de un discurso estatal que buscó promover entre la ciudadanía conceptos de nación y de identidad nacional, lo que se observa tanto en la representación fílmica, como en el modo de producción, dándole así un sentido específico a un conjunto de relatos fílmicos, que en esta investigación se situarán entre 1920 y 1928.

Este estudio se enfoca en el cine documental silente producido en Chile y Argentina, en periodos en que destaca, por una parte, la presencia de presidentes asociados a procesos de reformas, y por otro lado, el uso de figuras simbólicas asociadas al poder. En el caso de Argentina, se trabaja con filmes producidos bajo el primer gobierno de Hipólito Yrigoyen (1916-1922) y el de Marcelo T. de Alvear (1922-1928), y en el caso de Chile, con películas realizadas durante el mandato de Arturo Alessandri Palma (1920-1925). Nos planteamos el problema del discurso asociado al Estado que operaría en una parte de la producción documental en ambos territorios. Específicamente, nos preguntamos cómo son los recursos simbólicos utilizados en el cine de no ficción, para un corpus de doce filmes; cuál es su dimensión socio-cultural; y cuáles son las principales temáticas asociadas a ellos.

## Objetivos

El objetivo general es analizar un conjunto de doce filmes documentales chilenos y argentinos, producidos entre 1920 y 1928, con el fin de identificar el discurso asociado al Estado, y observar de qué modo éste se vincula a un proceso de construcción de identidad nacional que emanaba desde los gobiernos correspondientes a este período.

El primer objetivo específico consiste en revisar conceptos como nación, nacionalismos e identidad nacional, y contextualizar la producción cinematográfica global del período estudiado, indicando tendencias dominantes en relación a estos conceptos.

En segundo lugar, describir el rol del Estado en relación a la producción cinematográfica documental silente, en el período correspondiente a los gobiernos de Arturo Alessandri Palma en Chile, y al primer mandato de Hipólito Yrigoyen, y Marcelo T. de Alvear en Argentina.

El tercer objetivo específico es establecer semejanzas y diferencias entre un conjunto de seis registros fílmicos chilenos y seis argentinos producidos entre 1920 y 1928, identificando la presencia de nociones de nación y de identidad nacional que los gobernantes de la época buscaban promover.

## Metodología y selección de corpus

El trabajo aquí propuesto corresponde a un estudio de tipo cualitativo, exploratorio, y de carácter comparativo. Siguiendo los lineamientos de Ana Laura Lusnich (2011), propuesto para los estudios comparados de cine, realizamos una investigación que tomó “como cualidades y parámetros interpretativos las relaciones múltiples, las transferencias, la intertextualidad y la concepción plural o pluralista de la Historia” (27), para distanciarnos de un modelo de análisis paralelo que se limita a realizar una introducción común para luego hacer estudios separados, o realizar comparaciones asimétricas donde una cinematografía termina predominando sobre la otra. Para llevar a cabo este enfoque de análisis comparativo, se seleccionaron materiales chilenos y argentinos de acuerdo a distintos criterios, que explicaremos a continuación.

### 1. Período

Si bien el corpus fílmico que nos ocupa se restringe a los años veinte del siglo pasado, lo situamos en el marco del cine de no ficción del período silente (1896-1930), considerando las particularidades de este tipo de cine. La periodización escogida parte desde la llegada del cine tanto a Chile como a Argentina, en 1896, hasta los inicios del período sonoro en Chile,

siendo el rango más amplio que en Argentina. Si bien los inicios del cine sonoro son materia de discusión en Chile, debido a la experimentación que se produjo desde comienzos de los años treinta, podemos establecer que al menos el sonido sincronizado debutó en 1930, con *Melodías nocturnas*, de Page Bros Films<sup>1</sup>, mientras que en Argentina, el primer film sonoro de fabricación nacional es el cortometraje *Mosaico Criollo* (1929), de Eleuterio Iribarren.

## 2. Disponibilidad

En primer lugar, se seleccionaron materiales sobrevivientes del período, es decir, que pueden verse en la actualidad, tanto a través de instituciones de conservación de materiales cinematográficos como de plataformas digitales de acceso público. En el caso chileno se revisaron filmes disponibles en la Cineteca Nacional de Chile, la Cineteca Virtual de la Universidad de Chile, el acervo Pathé Gaumont y en canales particulares de la plataforma Youtube, mientras que en el caso argentino se revisaron las películas del canal de Youtube del Archivo General de la Nación y el Archivo DiFilm.

---

<sup>1</sup> Este cortometraje fue presentado por la prensa de la época como la primera producción de cine sonora hecha en Chile. Se trata de un filme donde imagen y sonido eran registrados en soportes separados, para luego ser sincronizados.

La escasez de materiales disponibles -que comparten la gran mayoría de las cinematografías latinoamericanas silentes-, por un parte, nos llevó a establecer equivalencias entre fragmentos (siete filmes incompletos), cortometrajes (cuatro completos) y un largometraje. En el caso chileno, donde se concentran los filmes incompletos, esta escasez nos llevó a recurrir a archivos de prensa de los estrenos de muchas de estas películas, que fueron obtenidos a partir de un trabajo inédito de recopilación de publicaciones de periódicos del período silente del cine chileno<sup>2</sup>, lo que constituyó un aporte para contextualizar y completar informaciones que a veces aparecen fragmentadas en la imagen.

Por tanto, el corpus seleccionado no se trata de una muestra representativa del cine del período en cuestión, considerando que solo se conserva un escaso porcentaje de lo originalmente producido en ambos países. En Chile se estrenaron 471 materiales de tipo documental<sup>3</sup> durante el período silente, de los cuales se conservan fragmentos o la totalidad de 62. En cuanto a conservación, para el caso de Argentina, Cuarterolo (2010), estima que el 95 por ciento del total de filmes producidos en ese

---

<sup>2</sup> Este trabajo, en el cual la autora participó como co-investigadora, se encuentra actualmente en proceso de publicación y es el principal resultado de la investigación «Registros y usos documentales, 1895-1933», financiada por el Fondo Audiovisual, convocatoria 2017, Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

<sup>3</sup> En este conteo no se incluyen los estrenos correspondientes a los noticieros cinematográficos pertenecientes a Actualidades El Mercurio, Actualidades La Nación y Actualidades Diario Ilustrado, que suman cerca de 500 números de noticieros.

país, entre 1896 y 1933, están perdidos. Por lo mismo, no buscamos una equivalencia cuantitativa entre la extensión de los materiales a analizar producidos por Chile y Argentina.

### 3. Períodos de gobierno, discursos de poder y semejanzas

En el caso chileno, los materiales corresponden a films estrenados durante el primer mandato de Arturo Alessandri Palma, es decir, entre el 23 de diciembre de 1920 y el 2 de octubre de 1925. En el caso argentino, los filmes seleccionados se estrenaron bajo el primer mandato de Hipólito Yrigoyen y durante el gobierno de Marcelo Torcuato de Alvear. Para no establecer un corte temporal arbitrario en la selección de los filmes argentinos, en relación al período gubernamental de Alessandri Palma, se consideró la producción fílmica argentina estrenada entre el 12 de octubre de 1916 y el 12 de octubre de 1928, lo que comprende los dos mandatos antes nombrados. Por tanto, se establecen cortes de tipo temporal acotados a los mandatos de los dos países seleccionados, de manera separada y sin realizar una equivalencia cronológica. De estos períodos, se seleccionaron los filmes documentales cuyo contenido se relaciona, directa o indirectamente con una voz oficial, y eventualmente con los principios del cine de propaganda que definiremos en el primer capítulo de este trabajo.

Entre los aspectos semejantes se consideran sus condiciones de producción (filmes realizados por encargo del gobierno o instituciones estatales tales como municipalidades, el ejército u otros), así como la presencia en pantalla de figuras asociados a poderes estatales (presidentes, militares, funcionarios gubernamentales, entre otros) o asuntos de interés del gobierno (impulso de la economía nacional, construcción de imagen país, entre otros).

#### Filmes argentinos seleccionados

- *Patronato de la Infancia* (Argentina, 1920, b/n, 35mm, 1 min 52 seg, Max Glücksmann).
- *La Pampa* (Argentina, 1921, b/n, 35mm, 9 min, Cinematografía Valle).
- *Industria Nacional* (Argentina, 1923, b/n, 35mm, 1min 44 seg, Cinematografía Valle)
- *Inauguración del monumento al general Alvear* (Argentina, 1926, b/n, 35mm, 6 min 12 seg, Max Glücksmann).
- *Presidente Marcelo T. de Alvear y primera dama, Regina Pacini, concurren al acto de entrega de la Antena donada por la colectividad italiana* (Argentina, 1927, b/n, 35mm, 1 min 27 seg, Max Glücksmann).

- *La obra del gobierno radical* (Argentina, 1928, b/n, 35mm, 39 min 43 seg, Cinematografía Valle).

#### Filmes chilenos seleccionados

- *Imágenes reencontradas de Santiago, años veinte* (Chile, 192-, b/n, 35mm, 11 min 29 seg, productora no identificada).
- *El lanzamiento del Latorre* (Inglaterra, 1921, b/n, 35mm, 41 seg, productora no identificada).
- *Cuarto Centenario de Magallanes* (Chile, 1921, b/n, 35mm, 4 min. 34 seg., Giambastiani Films).
- *Camino costero* (Chile, 1925, b/n, 35mm, 1 min 43seg, productora no identificada).
- *Comisión plebiscitaria Tacna-Arica* (Chile, 1925, b/n, 35mm, 2 min 59 seg, productora no identificada).
- *Calles de Santiago, Alessandri y La Moneda* (Chile, 1925, b/n, 35mm, 2 min 34 seg, productora no identificada).

#### Ejes de análisis

Desde el punto de vista analítico, los fragmentos fílmicos se articularon en torno a líneas temáticas que funcionaron como categorías para distinguir tendencias para los períodos abordados. Siguiendo el

enfoque de análisis adoptado en *Poder, nación y exclusión en el cine temprano. Chile-Brasil (1896-1933)*, de Mónica Villarroel (2017), se tomó como referencia el concepto “ritual de poder”, el cual -de acuerdo a las modificaciones que Bernardet (2009) hizo al concepto con que originalmente Salles (1974) observó parte del cine silente brasilero-, “[...] no está determinado por el hecho que se filma, no es el asunto o el tema el que determina el ritual, sino el tipo de producción o el enfoque con el que se aborda un determinado tema” (53).

Dentro de este marco, para este trabajo definimos las siguientes líneas: representación de las políticas públicas; exaltación de autoridades y figuras políticas y, finalmente, la representación de la industria y el progreso. Estas tres categorías se desprenden del eje principal que engloba este trabajo, que se relaciona con los discursos en torno a la identidad nacional provenientes del Estado, que circulaban en los años veinte del siglo pasado.

En la primera línea, de representación de las políticas públicas, consideramos los filmes chilenos *El lanzamiento del Latorre* (1921), *Camino costero* (1925) y *Comisión plebiscitaria Tacna-Arica* (1925), así como el argentino *Patronato de la Infancia* (1920).

En la línea de la exaltación de autoridades y figuras políticas, incluimos las producciones chilenas *Cuarto Centenario de Magallanes* (1921) y *Calles de Santiago, Alessandri y La Moneda* (1925). Por el lado argentino, consideramos *Inauguración del monumento al general Alvear* (1926), *Presidente Marcelo T. de Alvear y primera dama, Regina Pacini, concurren al acto de entrega de la Antena donada por la colectividad italiana* (1927) y finalmente *La obra del gobierno radical* (1928).

Bajo la tercera línea de categorización de los registros, la industria y el progreso, agrupamos la producción chilena *Imágenes reencontradas de Santiago, años veinte* (192-), y las argentinas *La Pampa* (1921) e *Industria Nacional* (1923).

## CAPÍTULO I

Tomando en consideración el objetivo general de este trabajo -analizar un conjunto de doce filmes documentales chilenos y argentinos, producidos entre 1920 y 1928, con el fin de identificar el discurso asociado al Estado, y observar de qué modo éste se vinculó a un proceso de construcción de identidad nacional que emanaba desde los gobiernos correspondientes a este período-, comenzamos por revisar las definiciones de nación, de nacionalismos y de identidad nacional, así como conceptos clave para abordar el estudio del cine de comienzos del siglo XX.

### **I. Estado, naciones y nacionalismos**

Naciones y Estados son dos realidades distintas, pero en repetidas ocasiones se han confundido. No en vano en el ensayo *Postcolonialidad y Nación* (2003), Rojo, Salomone y Zapata advierten que la misma estructura lingüística del “ente” identificado como Estado-Nación “entre que une y separa a un término del otro por medio de una ramita que no es inocente, debe ser puesto bajo la lupa” (31). Citando un ejemplo concreto en que el Estado se arroga la definición de lo nacional, los autores explican cómo, en el contexto posterior a las revoluciones que derrocaron las monarquías en diversos países de Europa, la definición de los elementos

que constituyen la nación pasa de manos del poder hegemónico del Estado monárquico al pueblo, para luego volver al Estado.

Así es como se explica el relato maestro y circular de la nación postrevolucionaria europea que desemboca primero en el Estado, y el del Estado que desemboca a continuación en el Estado-nación. Desaparecido el Soberano, la soberanía va a parar a las manos del pueblo y de las manos del pueblo se traslada a las oficinas del Estado (32).

Si bien la situación descrita no es homologable al escenario de la consolidación de los Estados latinoamericanos, de todos modos nos interesa rescatar algunos elementos que se relacionan con estas ideas y que son útiles para entender los procesos que se venían desarrollando a comienzos del siglo XX en Chile y Argentina.

Durante estos años, el orden oligárquico mostraba fuertes signos de debilitamiento en varios países latinoamericanos (Carmagnani, 1984), lo que posibilitó, en parte, la aparición de actores sociales potencialmente disruptores del orden establecido, y una revisión de las relaciones entre Sociedad y Estado, por parte de los intelectuales:

Si crear, recrear, restaurar o construir la nación aparece como una urgencia en la agenda temática de los intelectuales del período, esta reflexión se relaciona estrechamente con lo que podríamos llamar la disolución del sujeto liberal clásico tal como lo considerara la tradición decimonónica. Esto moviliza a la búsqueda de un reemplazo que contribuya a resolver esta crisis de representación simbólica y política (Funes, 2006; 117).

Las naciones, por su parte, contienen atributos que se construyen social y temporalmente, por lo que en cada época y para distintos sujetos, los significados que se le atribuyen pueden ir cambiando (Funes, 2006; 70). Retomando las diferencias entre Estados y naciones, para Rojo, Salomone y Zapata (2003), estas últimas se entienden como comunidades anteriores a los primeros:

(...) desde ese "antes" se siente/sabe dueña de un espacio, un territorio, y de un tiempo, una memoria colectiva, en cuyos beneficios todos los individuos que son los "nacionales" confluyen y participan de una manera espontánea, sensible horizontal y transversal (34).

Si bien la discusión acerca de la definición y los significados de la nación es amplia y compleja, para efectos de este trabajo, resulta relevante entender los significados del concepto de nación que circularon en la tercera década del siglo XX sin por esto pretender abordar todas las corrientes de pensamiento que circulaban en esos años, sino más bien situar la instrumentalización de este concepto. Tomando en consideración estos factores, resulta útil la base que establece Rojo (2005) en *Globalización e identidades nacionales y postnacionales... ¿de qué estamos hablando?*, ya que en términos generales, permite entender la concepción de nación de comienzos del siglo XX.

La nación se define y/o se vive así, en este contexto específico, pero solo en este contexto específico del desarrollo de la historia y de la cultura de Occidente, como un conjunto más o menos grande de personas, las cuales, sin perjuicio de poseer ancestros variados, provenir de paisajes diversos y tolerar o darse formas de gobierno

disímiles -esto último desde la monarquía acordada a la república electa-, han terminado por vivir juntas, estableciendo ciertas formas de comunicación entre ellas, arribando de esa manera a algunos acuerdos y comprometiendo al cabo alguna observancia en común para con una batería de preceptos legales o, en otras palabras, para con una batería de regulaciones abstractas, que son o que idealmente son, las mismas para todos y todas. Es este el desplazamiento que conduce desde un modelo “orgánico” de nación a un modelo, para decirlo con el adjetivo que prefiere Anderson, consciente y formalmente “imaginado” (60).

Por su parte, en el segundo volumen de *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*, Bernardo Subercaseaux (2004) postula que el nacionalismo constituyó la fuerza cultural dominante de inicios del siglo XX, y que “desde ese campo semántico de articulación de sentidos fue generándose una nueva invención intelectual y simbólica de Chile” (11). El autor hace un extenso recorrido por las manifestaciones culturales de este periodo, estableciendo un vínculo entre ellas y la articulación de un nacionalismo cultural que

opera a nivel de imaginario, como una rearticulación que busca integrar en la imagen o autoconciencia del país a los nuevos sectores sociales que emergen en el período. Cumple, por lo tanto, una función de argamasa para una sociedad en crisis y en proceso de transformación (Ibid, 12).

Ciertamente, la urgencia por redefinir la nación en este momento en particular se explica a partir de la búsqueda de nuevas formas de articulación entre Estado y Sociedad, y de principios alternativos de legitimidad política, dada la decadencia del ordenamiento que hasta

entonces había prevalecido (Funes 2006). Y, ¿quienes asumirán tan importante tarea? Para Subercaseaux (2004), es claro que tanto en Chile, como en la mayoría de los países de América Latina, y por lo tanto en Argentina, la concepción generalizada de la nación fue construida por las elites y por el Estado. Este último es sindicado como “la gran agencia de nacionalización política, cultural y económica” (315) desde sus inicios, tras el proceso de independencia.

Siguiendo los planteamientos de Subercaseaux, los estudios acerca de la nación y los nacionalismos pueden agruparse bajo dos enfoques. El tradicional, que los concibe como fenómenos históricos, determinados política y socialmente, o la mirada que surge principalmente a partir de los planteamientos de Benedict Anderson (1993). Subercaseaux se basa en esta división para abordar diferentes discursos, entendiendo la nación y los nacionalismos, bajo el enfoque tradicional, como “artefactos culturales flexibles y modulares” (328) que circularon por diversos soportes, entre ellos, el cine.

La presencia del nacionalismo en la cultura artística, en la cultura popular y en la incipiente cultura de masas del período, indica que la cultura -en tanto práctica de significación y representación simbólica- carece de una lógica propia, separada del curso histórico social. Este hecho pone en cuestión hablar de la cultura como una totalidad con una lógica autónoma, o entenderla como emblema de una identidad o como la propiedad de una determinada etnia. En la literatura, en la música, en el teatro, en el cine y en la pintura de las primeras décadas se hace patente una invención o reformulación de la nación como comunidad imaginada, una imagen que incorpora a nuevos sectores

sociales y que lo hace con resultados dispares desde el punto de vista estético (461).

Otro concepto fundamental para abordar el tema desde la época concreta que nos interesa es la modernidad, al estar intrínsecamente ligada a la invención del cine. Para Eduardo Devés, la modernización y la identidad nacional son los grandes problemas que estructuran el pensamiento latinoamericano del siglo XX (2000). En “Del Ariel de Rodó a la Cepal (1900-1930)”, el autor postula que desde comienzos del siglo XIX el pensamiento latinoamericano ha oscilado entre la búsqueda de modernización o el reforzamiento de la identidad, agregando que “ha sido de igual modo permanente el intento de equilibrar ambas dimensiones” (Ibid; 15).

Devés postula que aunque una y otra alternativa pueden tomar un rol hegemónico en la formación del pensamiento para un momento determinado, la otra nunca desaparece del todo. La inclinación por la modernización implicaría, entre otras características; un afán de seguir el ejemplo de países con grados mayores de desarrollo; inclinación por lo tecnológico, en desmedro de lo cultural; desprecio de lo popular y lo indígena; búsqueda de la productividad, en desmedro de la justicia (17). Por el contrario, los proyectos identitarios, pondrían el acento en la reivindicación de lo latinoamericano; la valoración de lo cultural y humanista en desmedro de la tecnología; el no intervencionismo de los

países menos desarrollados en América Latina; acentuación de la justicia y la libertad; entre otros factores (18).

En *Identidad chilena* (2001), Jorge Larraín distingue cuatro puntos de inflexión o momentos críticos de la historia de Chile asociados a la construcción de la identidad nacional, y que a su vez se relacionan con la modernización. El primer punto, en coincidencia con lo descrito por Funes (2006) para el escenario argentino, es el fin de la modernidad oligárquica en Chile, entre 1900 y 1930, donde se produce una transición y crisis que “va acompañada culturalmente por la declinación de la influencia positivista y la aparición de un pensamiento nacionalista, de una conciencia antiimperialista y antioligárquica y de una nueva valorización del mestizaje” (103). De este modo, y desde una perspectiva historicista, podemos ver que la idea de construcción de una identidad nacional toma fuerza y está presente en el pensamiento de intelectuales y políticos por esos años. Ciertamente el Estado, y los gobernantes no se restan de esa discusión.

## **II. Construcciones identitarias y pantallas**

En este subcapítulo, buscaremos identificar y contextualizar elementos que hablan de un intento de construcción de identidad nacional

desde el cine, tarea que no resulta sencilla, desde el entendido de que las identidades nacionales conjugan varios elementos<sup>4</sup>:

Se puede afirmar sin temor a error que en cada nación la o las versiones de identidad nacional dominantes son las versiones construidas en función de los intereses de las clases o grupos dominantes. Pero eso no significa que no pueden existir varias versiones, a veces incluso contradictorias, según sean los momentos históricos, las fracciones de clase que las sustentan o las necesidades de una política hegemónica realista en coyunturas diversas (Larraín 141-142).

Para la comprensión de los procesos de construcción de la identidad nacional desde el Estado, se acoge la perspectiva de Patricia Funes en *Salvar a la nación. Intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos* (2006) que entiende la idea de nación como un concepto móvil, en tanto se construye social y temporalmente en concordancia con las ideas que circulan en cada época y desde sujetos que le atribuyen significados cambiantes, y que en muchas oportunidades echan mano a la nación como una forma de legitimar sus ideales. También se acogen las ideas de Grínor Rojo en *Globalización e identidades nacionales y postnacionales... ¿de qué estamos hablando?* (2005), quien entiende las identidades nacionales, como “constructos que asimismo se hacen y rehacen. Esos constructos emergen, (...) en el curso de ciertas dinámicas

---

<sup>4</sup> Ver Rojo, Grínor. *Globalización e identidades nacionales y postnacionales... ¿de qué estamos hablando?* (2004), Larraín, Jorge. *Identidad chilena* (2003), y Funes, Patricia. *Salvar la Nación. Intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos* (2006).

transformadoras cuyo punto de arranque es por lo común externo a los individuos que las experimentan” (19).

Este modo de comprender los procesos de construcción de identidad nacional es coherente con el uso político y cultural de la idea de nación que observamos en este trabajo, sobre todo desde el uso por parte del Estado y desde los gobiernos de Chile y Argentina en los años veinte. En esta línea, Rojo (2005) hace alusión a “la invención de tradiciones”, a partir de las metodologías de Eric Hobsbawm, de un modo que nos permite entender la instrumentalización del cine para el período en cuestión.

(...) es una práctica que en la trayectoria de las jóvenes comunidades nacionales cumple la novedad e insuficiencia de la memoria colectiva y se instrumentaliza mediante por un lado la manufactura de “ritos”, que son encomiendas fijas y periódicas del colectivo a su origen ancestral (más supuesto que verdadero, es claro, y en ellos los filósofos e intelectuales at large van a desempeñar un papel preponderante. Los demagogos, por su parte, harán de eso mismo un recurso de dividendos insuperables para la manipulación de sus electores...), y por el otro de “símbolos”, monumentos, banderas, canciones, poemas, etc. (lo que les da trabajo a los artistas). (64).

Las ideas de “invención de tradiciones”, así como la creación de ritos y símbolos, permiten, por su parte, acercarnos al cine silente, entendiéndolo como un fenómeno técnico, artístico, y cultural que forma parte de un entramado cultural y geopolítico. En este sentido, adherimos a la concepción de Susana Velleggia (2010) sobre la comprensión de las

instituciones y la función constitutiva que cumplen en la representación de experiencias del mundo real a través del cine.

Considerar a las instituciones como redes simbólicas legitimadas socialmente, en las cuales se entretajan un componente funcional y un componente imaginario que escapa a la lógica de lo funcional, permite comprender que las instituciones no son transparentes, ni por completo racionales y adecuadas al funcionamiento de los procesos sociales, sino que contienen una dimensión simbólica -imaginaria- inscrita en la dinámica histórica de las luchas de poder y que ellas varían de acuerdo a éstas. Las instituciones no cumplen una función meramente normativa sino también constitutiva; son productoras de lenguajes que, al representar objetos y experiencias del mundo real, los constituyen como tales (32).

Esta mirada aborda las instituciones como estructuras complejas, que integran elementos racionales y simbólicos en la comunicación de sus acciones, y que, por medio del cine, restituyen presencias, es decir, invisten de significado a los acontecimientos que muestran en las pantallas.

La imagen en movimiento, más que una mera representación del mundo físico en un espacio y un tiempo determinados -como se suele sostener-, es una de las modalidades que asume el imaginario colectivo. Los "acontecimientos brutos" que el cine representa, mediante las especificidades de su lenguaje, son transformados en símbolos, ligando determinados significantes particulares a significados generales de orden abstracto. Re-presentar no implica "reproducir", sino restituir presencia, operación que va mucho más allá del mundo físico, ya que es en y por este acto que las representaciones sociales son investidas de sentido. Requisito sin el cual no sería posible la existencia del arte, y en particular la del cine, en el doble aspecto de institución y lenguaje artístico, de fenómeno material y a la vez simbólico. (Ibid, 38)

En el caso de la Argentina, Irene Marrone (2003) ha estudiado la producción fílmica silente en ese país, vinculándola con la formación del Estado moderno.

Fueron fines primordiales unificar a sus habitantes bajo una bandera común y legitimar a su gobierno. Para lograrlo, entre otras medidas el poder central promueve la creación de un sentimiento de pertenencia y destino común. En la escuela, en la milicia, en la calle y también en el cine se busca instituir por medio de ritos y pedagogía la convicción de ser “argentinos y argentinas” en un contexto de avalancha inmigratoria, donde los usos, los capitales, las costumbres y los bienes extranjeros modernizan la vida en la “gran aldea” (29).

Por su parte, en *Los antecedentes del cine político y social en la Argentina (1896-1933)*, Cuarterolo (2009) relaciona el cine de este período con una crisis de identidad provocada, entre otros factores, por la gran inmigración -sobre todo de españoles e italianos-, que hicieron que más de un tercio de la población argentina fuese extranjera hacia fines del siglo XIX. Esto habría dado origen a la necesidad de crear un sentimiento de pertenencia a la nación, lo que fue abordado por políticos e intelectuales.

La educación fue el principal instrumento para lograr una integración nacional, la fusión de los diferentes lenguajes y costumbres y el surgimiento de un sentimiento patriótico compartido (...) el cine, por su alcance masivo y por la democrática accesibilidad de su lenguaje, se reveló como un medio ideal para la configuración de un imaginario colectivo (146).

Siguiendo estas ideas acerca de la intrincada relación del primer cine con la modernidad, podemos ver que esta última se asocia al discurso

positivista que, de acuerdo con la autora, había comenzado a instalarse en las últimas décadas del siglo XIX en ciertos círculos intelectuales latinoamericanos y cuya tarea principal fue construir la nación a la luz de los primeros resultados del proceso civilizatorio (Ibid, 197).

Estas ideas permiten contextualizar y entender cómo el cine se constituye en una herramienta susceptible de contribuir a la creación de ritos y símbolos asociados a la construcción de una identidad nacional desde diferentes instituciones, y en este caso particular, desde el Estado.

### **III. Cine, Estado y propaganda en la década del veinte**

El cine silente tuvo características específicas en Chile y Argentina, pero que comparten algunos rasgos comunes con lo que se estaba filmando a nivel mundial. Como rasgo generalizado podemos afirmar que, para la tercera década del siglo pasado, los filmes que se venían desarrollando desde fines del s. XIX y en los primeros años del s. XX empiezan a adquirir mayor sofisticación: desde las vistas fijas y el registro, paulatinamente comienzan a incorporar elementos como la multiplicidad de planos y principios de narración, ofreciendo a su vez mayores posibilidades comunicativas, y también de propaganda.

Sobre este último concepto, vemos que a comienzos del siglo XX no tenía la connotación que tiene en la actualidad. Recién en la segunda

década del siglo XX la propaganda comenzó a sistematizarse teóricamente, identificando su presencia a través de diferentes procesos históricos.

Después de la Primera Guerra Mundial, algunos de los expertos artífices y protagonistas de las labores de propaganda en gran escala reflexionaron sobre el trasfondo de su actuación, esbozando por primera vez lo que más tarde sería una teoría de la propaganda. Pero la primera gran reflexión teórica se debe a Harold D. Lasswell, que publica en 1927 su fundamental obra *Propaganda Technique in the World War* (Pizarroso, 1999, 151).

Para efectos de este trabajo, consideraremos las siguientes definiciones:

Propaganda es la expresión de una opinión o una acción por individuos o grupos, deliberadamente orientada a influir opiniones o acciones de otros individuos o grupos para unos fines predeterminados (Violet Edwards en Pizarroso, 1938, 147).

Prácticamente en todos los fenómenos comunicativos hay intencionalidades, pero la idea de persuadir a un grupo humano de ciertas ideas define el carácter propagandístico de un mensaje. Si lo llevamos al contexto cinematográfico, esta idea es concordante con lo planteado por Girona, en *El cine de propaganda en EE.UU.* (2010), donde se establece que “Todo film tiene un carácter social, es reflejo de la sociedad en la que se inserta y es, también, promotor de comportamientos” (14); lo que definiría al cine de propaganda es la intención de “hacer creer que la verdad está del lado de quien la ha producido” (Ibid, 15).

Bajo el predominio de regímenes políticos dictatoriales como los que se instalaron en Alemania, Italia y España a partir de la segunda década del siglo XX, donde el cine quedó bajo las directrices de organismos gubernamentales que censuraban y en muchos casos dictaban los contenidos, el carácter propagandístico de gran parte de la producción fílmica es claro.

en determinados casos –y la guerra es uno de los más significativos– lo que es ideológico se vuelve evidente. En estos casos, la obra cinematográfica toma conciencia de su papel ideológico. Es decir: se hace, conscientemente, propaganda (Íbid, 15).

En concordancia con esta idea, y desde un enfoque tradicionalista de la propaganda cinematográfica, María Isabel Durante (2014) sitúa un primer auge de la propaganda cinematográfica a mediados de la segunda década del siglo XX, en el contexto de la primera guerra mundial y el período que la sigue.

Más tarde, durante el período de entreguerras, el uso del cine como generador de opinión pública será fundamental. Muchas corrientes ideológicas, sobre todo de carácter totalitario o fascista, utilizarán el enorme alcance y la eficacia del cine como modulador de sus presupuestos políticos, no solo en su vertiente documental o informativa, sino también desde el punto de vista de la ficción (31).

En este contexto el Estado aparece como uno de los grandes sujetos de la actividad propagandística (Pizarroso, 1999), y, con el surgimiento de los modernos medios de comunicación -los periódicos, la radio, el cine-, las posibilidades de difusión de sus mensajes se verán aumentadas.

Bajo regímenes dictatoriales el uso de la propaganda es recurrente y notorio. En contextos democráticos la independencia de los productores de cine en algunos aspectos, podría transmitir la idea de una desafección de la propaganda, pero esto no se constituye en una garantía de su exclusión en todas las producciones fílmicas. Para estos casos, resulta difícil establecer el carácter propagandístico de los filmes, algo que Girona (2010) reconoce, y problematiza para el caso de Estados Unidos: “los norteamericanos asocian la palabra *propaganda* a la falsedad, a todo lo que implica manipulación y es propio, según ellos, de sistemas políticos como las dictaduras y no de las democracias” (17). Sin embargo, es este mismo país el que tan temprano como 1898, usa el cine como herramienta propagandística en el contexto de la guerra hispanoamericana de Cuba. El autor hace referencia a tres filmes donde se muestra a los cubanos como un pueblo necesitado, reforzando indirectamente la imagen de EE.UU. “como la nación amiga que se había implicado en la guerra para liberarlos del yugo español” (33).

Tomando en cuenta estos planteamientos, el cine de propaganda se entenderá acá en un sentido amplio, superando las catalogaciones que tradicionalmente han relegado su existencia a regímenes políticos dictatoriales, donde opera la censura y control de los medios de comunicación (incluyendo el cine), como es el caso de la Rusia de comienzos del siglo XX, o del fascismo y el nazismo en Italia y Alemania

(Girona, 16). Como explicamos anteriormente, es posible establecer el carácter propagandístico de un mensaje tomando en consideración la intención de quién lo crea, ya sea en un contexto democrático o totalitario. Particularmente, para el caso del cine temprano, establecemos que hay un uso propagandístico cuando existe una intención por parte de organismos oficiales de apoyarse en la credibilidad del medio para transmitir y validar contenidos con carga ideológica, independientemente de la existencia de un aparato de censura, de coerciones a la libertad de prensa o del sistema político prevalente. Girona (2010) lo establece para el caso estadounidense, donde en el contexto de la Primera Guerra Mundial, el presidente Thomas Woodrow Wilson afirmó en una carta

(...) que el cine tenía que conseguir ocupar un lugar destacado entre los medios que difundían información pública, puesto que el hecho de que utilizara un lenguaje universal –se refería a la imagen– lo convertía en un elemento muy importante para la presentación de los planes y objetivos de EE.UU. en aquel contexto bélico (48).

Por tanto, podemos identificar contenidos y mensajes propagandísticos en los filmes que hemos seleccionado para este trabajo, aunque estos no hayan sido creados bajo censura o en el contexto de un gobierno totalitario, tomando en consideración la intención por parte de organismos oficiales de apoyarse en la credibilidad del medio, en este caso el cine, para transmitir y validar contenidos con carga ideológica.

## CAPÍTULO II

En este capítulo describimos a grandes rasgos la producción cinematográfica en Chile y Argentina desde fines del siglo XIX hasta principios de la década del veinte en el siguiente siglo. Consideraremos los filmes que vinculan a ambos países, así como también algunos estudios que han abordado el tema, contribuyendo estos a contextualizar los avances del cine previos a la producción que nos ocupa en el tercer capítulo.

Como vimos anteriormente, el cine aparece en varios países de Latinoamérica en los últimos años del siglo XIX y se inserta en un escenario donde si bien el paradigma de la modernidad metropolitana predomina en el ámbito de las ideas<sup>5</sup>, comienza de a poco a ceder espacio a los discursos identitarios, los que en los años veinte asumirán un papel de máxima importancia. Ahora bien, cabe recalcar que el cine, por ser una innovación tecnológica, estaba ligado a la modernidad metropolitana intrínsecamente. Retomando las características asociadas a las corrientes de pensamiento donde predomina la modernidad, Devés (2000) piensa que es coherente plantear que las élites latinoamericanas toman la novedad cinematográfica para usarla como un ejemplo que le demuestra

---

<sup>5</sup> El vínculo cine-modernidad ha sido estudiado y reforzado por diversos autores que han teorizado sobre la cinematografía silente (Villaruel 2017; Ossandón y Santa Cruz 2005; Cuarterolo 2009; Marrone 2003)

al Estado que imitar a los países europeos es razonable y necesario: la exaltación de la tecnología, el desprecio de lo popular y la búsqueda de productividad a ultranza, entre otros aspectos que convienen a sus intereses.

Recordemos ahora que la modernidad del cine llegó a los latinoamericanos “desde afuera” (desde Europa y posteriormente desde Estados Unidos); debido a esto y siguiendo a López “siguió los patrones de la dependencia neocolonial típica de la posición regional en el sistema capitalista global durante el cambio de siglo” (2015, 129). De este modo, de acuerdo a la autora los espectadores en Latinoamérica habrían participado de los adelantos tecnológicos de la modernidad, pero en la posición de meros *voyeurs* de los cambios que se estaban sucediendo a nivel internacional y no como protagonistas. Con todo, a la afirmación de López es posible oponerle las reflexiones de Renato Ortiz (2000) en torno a la modernidad y a su apropiación en América Latina:

la modernidad es una y diversa. Una, en cuanto matriz civilizadora; diversa, en su configuración histórica. Industrialización, urbanización, tecnología, racionalización son rastros que penetran todas las modernidades (...) Pero cada una de ellas se realiza de manera distinta de acuerdo a las condiciones históricas de cada lugar. En ese sentido ella es múltiple. Sabemos esto antes de cualquier discusión teórica refinada puesto que la historia de los países latinoamericanos subraya esa diferencialidad (9).

Este planteamiento de Ortiz discrepa de lo que afirma López, en la medida en que el intelectual brasileño postula que la modernidad

latinoamericana no es una, sino que tiene al menos un despliegue doble. De una parte, estaría su faceta cosmopolita y de la otra, su aterrizaje y su transformación en el marco de realidades distintas a la metropolitana. Los países latinoamericanos viven esta doble dimensión de su cultura: la modernidad que les llega “desde fuera” y las tradiciones domésticas, acabarán combinándose con la modernidad en una síntesis peculiar. Si esto mismo lo pensamos desde el cine, nos daremos cuenta de que, aun cuando la tecnología era una invención europea, a menos de un año de la aparición en el lugar de su origen, tanto Argentina como Chile estaban generando las primeras filmaciones locales.

## **I. Puntos de encuentro: filmografías que confluyen en los Pactos de Mayo de 1902**

Tras estas aclaraciones, podemos detenernos en el punto que marca a nuestro juicio el arranque definitivo de las proyecciones de cine en Argentina y Chile. La moderna invención de los hermanos Lumière se hizo presente en los salones de Buenos Aires el 6 de julio de 1896, poco después de haberse estrenado en Francia, cuando se proyectaron los cortos del pionero inglés William Paul. Un mes y medio después, el 26 de agosto de ese mismo año, en el Teatro Unión Central de Santiago de Chile se exhibieron algunas de las películas de los hermanos Lumière.

De este modo, el cinematógrafo entró prácticamente en paralelo a ambos países, pero fue en la Argentina donde primero se crearon imágenes cinematográficas. En noviembre de 1896, se estrenaron en Buenos Aires *Vistas de Palermo*, *La Avenida de Mayo* y *La Plaza de Mayo* (películas perdidas, b/n), del argentino José Steimberg. En Chile, en cambio, la producción nacional la inaugura *Una cueca en Cavancha* (película perdida, b/n), del iquiqueño Luis Oddó, a fines de mayo de 1897. Dadas las limitaciones técnicas de esas primeras filmaciones, de lo que estamos hablando es de planos con cámara fija, que registran acciones en escasos segundos, debido sobre todo a la extensión del rollo de película, el que rara vez superaba los dos minutos.

Tempranamente, y en vínculo con la problemática de esta investigación, la filmografía argentina muestra apariciones de figuras asociadas al gobierno, como en *Viaje del Dr. Campos Salles a Buenos Aires* (1900, fragmento 29 seg., b/n, original 35 mm), del operador francés Eugenio Py, donde se muestra un desfile de autoridades en medio de una multitud, en el contexto de la visita a la Argentina del Presidente de Brasil, Manuel Ferraz de Campos Salles (recibido en Buenos Aires por el Presidente Julio Argentino Roca).

En el caso chileno, conocemos del estreno de una primera vista que puede asociarse a una voz oficial en 1902: *Apertura del Congreso Nacional del Presidente Jermán Riesco* [sic] (película perdida, b/n), de la

Empresa Pont y Trías (Biógrafo Automático). En este caso, se trata de la cuenta pública del gobierno de Germán Riesco, hecha ese año en Valparaíso. La prensa de la época da una breve descripción del suceso, en el que se destaca la presencia del presidente acompañado por ministros, diplomáticos y otras autoridades<sup>6</sup>.

Esta última película se vincula además con un suceso en torno al cual confluyeron por primera vez las filmografías chilena y argentina: Los Pactos de Mayo de 1902, compromiso firmado para poner fin a discusiones limítrofes susceptibles de escalar a un conflicto bélico, en el contexto de una creciente carrera armamentista en el Cono Sur. Según el libro *Pioneros del cine en la Argentina. Cardini, Py y Ducros Hicken* (1995) de Carlos Barrios Barón, durante las filmaciones el realizador Juan José Pont se encontró con el operador que acompañaba a la delegación argentina que había venido a Chile para la firma de los Pactos de Mayo. Efectivamente, el mismo creador de *Viaje del Dr. Campos Salles a Buenos Aires*, Eugenio Py, fue quien viajó a Valparaíso a mediados de mayo de 1902 para registrar la visita oficial de una delegación argentina, que encabezaba el ministro plenipotenciario José Antonio Terry.

Sin ir más lejos, en una visita del presidente brasileño a Buenos Aires, dos años antes, éste había manifestado su apoyo a la nación argentina en

---

<sup>6</sup> El Mercurio de Valparaíso, 8 de agosto de 1902, p.5.

el contexto de sus roces con Chile. Así, el 28 de mayo de 1902 Terry y el ministro de Relaciones Exteriores de Chile, José Francisco Vergara, firmaron un acuerdo que explicita el compromiso de ambos gobiernos de renunciar al expansionismo territorial y de poner límites a la adquisición de armamento. Tanto Py como los operadores de la productora Pont y Trías realizaron varios filmes relacionados con este suceso, de vital importancia para las relaciones diplomáticas entre Argentina y Chile. Entre ellos destacan *Desfile de veteranos del 79' frente a la delegación argentina* (1902, película perdida, b/n, Empresa Pont y Trías), *El San Martín en aguas chilenas* (1902, película perdida, b/n, Empresa Pont y Trías), *El arco del Cuerpo de Bomberos levantado en la Alameda a la llegada de los delegados* (1902, película perdida, b/n, Empresa Pont y Trías), *El general Körner y su estado mayor* (1902, perdida, b/n, Eugenio Py), *Veterano chileno* (1902, perdida?, b/n, Eugenio Py), *Llegada del Presidente Riesco a La Moneda* (1902, perdida, b/n, Eugenio Py), entre otras.

Encontramos en estos filmes las primeras aproximaciones a temas vinculados al Estado, concretamente el registro de actos que eran de interés para los gobiernos de Julio Argentino Roca y Germán Riesco, pero también para la ciudadanía en general. De la observación de *Viaje del Dr. Campos Salles a Buenos Aires*, y a partir de las descripciones de películas similares en la prensa, nos resulta posible afirmar que durante los primeros

años del cine la presencia de autoridades de gobierno en los documentales se limita a sus apariciones en el contexto de algún evento de interés público. Si bien no sabemos si la filmación de estos eventos se hizo por iniciativa propia de los pioneros del cine o por encargo gubernamental, lo cierto es que Eugenio Py se constituyó como el operador oficial del gobierno argentino en esa época. Por nuestra parte, nos atrevemos a plantear que, en las películas que produjo Eugenio Py acerca de la firma de los Pactos de Mayo, es probable que el gobierno de Julio Argentino Roca haya al menos facilitado o financiado parcialmente su presencia en la comitiva oficial.

## **II. Celebraciones y exclusiones en el marco de los Centenarios de 1910**

Como se señaló, 1902 fue un año especialmente productivo para el cine chileno, con el estreno de una veintena de cintas de carácter documental, impulso que solo se verá superado en 1910, cuando se realizaron casi cincuenta filmes, varios de ellos correspondientes a las actualidades de los centenarios de la independencia, un hito que vuelve a unir a las filmografías de Argentina y Chile.

El 29 de mayo de 1910 se estrenó *El Presidente Montt en Buenos Aires* (película perdida, b/n), producción de la Compañía Cinematográfica Ítalo-

Chilena en la que aparecía el mandatario chileno participando de las celebraciones del centenario de la independencia de Argentina en la capital de ese país<sup>7</sup>. La misma compañía productora registró a una delegación de cadetes chilenos que asistió al Colegio Militar Argentino para la misma ocasión<sup>8</sup>, en la vista *Recepción de la Escuela Militar Chilena en Buenos Aires* (1910, película perdida, b/n). Luego, en septiembre del mismo año, se registraron una serie de visitas de autoridades argentinas con ocasión de las celebraciones del centenario de la República de Chile<sup>9</sup>, las que en su mayoría fueron filmadas por la Compañía Cinematográfica del Pacífico y la Compañía Cinematográfica Ítalo-Chilena, las dos productoras de cine más prolíficas de la época en el país.

Miradas en conjunto, estas películas poseen el denominador común de ser registros en que se excluyen o invisibilizan los sectores populares, que aun cuando a veces acompañan a las autoridades en las celebraciones, ello es al margen de la acción principal.

---

<sup>7</sup> ver El Mercurio, Santiago, 29 de mayo de 1910, p. 2

<sup>8</sup> ver El Mercurio, Santiago, 30 de mayo de 1910, p. 2

<sup>9</sup> *Llegada del Colegio Militar argentino a la Estación Central* (1910, película perdida, b/n, Compañía Cinematográfica del Pacífico), *Desfile ante S.E. el Vicepresidente de la República* (1910, película perdida, b/n, Compañía Cinematográfica del Pacífico), *Llegada a Santiago del Excmo. señor Figueroa Alcorta y comitiva* (1910, película perdida, b/n, Compañía Cinematográfica del Pacífico), *La llegada del Presidente argentino S.E. Figueroa Alcorta* (1910, película perdida, b/n, Compañía Cinematográfica Ítalo-Chilena), *Carreras en el Club Hípico el 20* (1910, película perdida, b/n, Compañía Cinematográfica del Pacífico) y *Regreso del Excmo. señor Figueroa Alcorta a Buenos Aires* (1910, película perdida, b/n, Compañía Cinematográfica del Pacífico).

La mayoría de estos registros son claros indicios de la realidad política, cultural y social, aunque evidentemente la imagen representada de un país que entraba en la modernidad excluye grandes problemáticas que se avizoraban, como la llamada cuestión social. Las imágenes privilegian un sector de la sociedad vinculado a las elites y al poder, evidenciando la tendencia a filmar el ritual del poder (Villarroel, 2017; 121).

En una línea similar, Irene Marrone (2003) destaca la completa descontextualización política de los filmes que registraron las celebraciones del centenario de la Independencia en la Argentina:

En esos días previos al Centenario más de cien huelgas obreras culminan con fusilamientos y aplicación de leyes represivas y xenófobas, y oscurecen el moderno resplandor de la ciudad luz. De ellas no ha quedado rastro alguno en la filmografía documental (34 y 35).

Para complementar lo anterior, destacamos películas como *Desfiles de carrozas del Centenario* (1910, Colección Max Glücksmann del Archivo General de la Nación, b/n, original 35 mm), en que se observa a las élites recorriendo las calles de Buenos Aires en pos de la infanta Isabel de España, quien visitó la ciudad con ocasión de los festejos: “La élite es la única protagonista de estos filmes, y cuando los ‘otros’ son representados, su participación queda diluida en una dimensión coral y subalterna” (Marrone, 2003, 35).

### III. El rol del Estado en la producción de cine silente

En relación con el financiamiento y producción de las películas que hemos nombrado, y que como vimos, tienen directo vínculo con los intereses de gobernantes e instituciones gubernamentales, es difícil establecer hasta qué punto se involucran ambos Estados. Detectamos preliminarmente que la producción de cine estatal durante el período silente se conoce solo en un caso particular para Chile<sup>10</sup>, mientras que para el argentino Irene Marrone (2003) comprueba que las productoras de filmes no gozaron de subsidios estatales durante el período silente. Ahora bien, aun en los casos en que el Estado no fue financista directo del cine por medio de subsidios, o mediante un organismo productor de cine estatal, sí se constituyó en uno de los principales clientes de las empresas productoras en ambos territorios, y por lo tanto puede considerársele como un financista indirecto. Efectivamente, son varias las reseñas periodísticas que consignan el encargo estatal de algunas de las películas que se exhibieron durante esos años, tanto en Chile como en Argentina<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Hay constancia de que el Instituto de Cinematografía Educativa (ICE) creado de 1929, al alero de la Universidad de Chile e inaugurado por el Ministro de Educación del entonces Presidente Carlos Ibáñez del Campo, tuvo el objetivo de incorporar el cine como apoyo didáctico en salas de clases a lo largo de Chile. Fue el primer ente estatal dedicado a la producción de filmes, financiado íntegramente por el gobierno.

<sup>11</sup> Para el caso argentino, ver Di Núbila, Domingo. *Cuando el cine fue aventura. El pionero Federico Valle*. Ediciones del Jilguero, Buenos Aires, 1996. Como ejemplos de cine de encargo estatal en Chile, podemos nombrar películas como *En la pampa* (1921, película perdida, b/n, realizada por José Bohr y Esteban Ivovich), *El empuje de una raza* (1922, película perdida, realizada por Pedro Sienna), *La perla del Pacífico* (1924, película perdida, dirigida por Renée Oro), y *La casa de salud de San José de Maipo* (1922, película perdida, Artuffo-Cariola), entre otras.

y la misma Irene Marrone detalla cómo la empresa Valle Film produjo varios números de su noticiario por encargo estatal.

Según consigna Cuarterolo (2010), el dueño de esta productora, Federico Valle, escribió una carta dirigida al gobierno en 1928, en la que se queja porque las productoras del país no estaban recibiendo ayuda monetaria de los poderes nacionales (71). Se sabe, sin embargo, que a pesar de no contar con subsidio o ayuda estatal permanente, la casa Max Glücksman (que también tuvo oficinas y produjo cine en Chile), “no parecía incómoda o enfrentada al poder hegemónico, más bien fue parte de esa élite, se sumó a ese orden conservador y a su proyecto modernizador sin demasiados conflictos” (Marrone, 31). Este dato es corroborado y ampliado por Cuarterolo (2010): “Los filmes institucionales fueron una de las principales fuentes de ingreso de la empresa [Valle Film], que hacia mediados de 1920 se jactaba de haber producido más de diez mil cintas de este tipo” (161).

Habiendo establecido el incipiente rol del Estado en el panorama del cine chileno y argentino, nos abocaremos a la revisión y análisis del corpus de filmes definidos para este trabajo.

### CAPÍTULO III

En lo que sigue analizaremos el corpus definido para este estudio. Tal como señalamos en la introducción, para este trabajo elegimos las siguientes líneas para analizar y contextualizar los filmes: representación de las políticas públicas; exaltación de autoridades y figuras políticas; y, finalmente, la representación de la industria y el progreso. Estas tres categorías se desprenden del eje principal de este trabajo, es decir, la relación entre producciones fílmicas documentales silentes con los discursos en torno a la identidad nacional provenientes del Estado, que circulaban en los años veinte.

Pero antes, haremos un breve recuento del estado del cine de no ficción en Chile y Argentina al momento de producirse estas películas, continuando el panorama histórico esbozado en el capítulo II, y situando las películas en el período en que fueron producidas.

Para inicios de los años veinte, el cine en Chile y Argentina presentaba importantes diferencias respecto de las filmaciones que se hicieron hasta la primera década del siglo XX, tanto desde el punto de vista técnico, como desde el montaje, variedad de temas y extensión de las películas. Desde los primeros planos fijos que registraban generalmente una sola acción, en este momento ya existen largometrajes de ficción y registros de tipo documental de larga duración, con argumentos y un enfoque que

denota la presencia de directores y directoras, y de un trabajo editorial más elaborado, lo que se relaciona directamente con el crecimiento de las posibilidades expresivas del cine.

El nacimiento del discurso nacionalista a través y alrededor del cine, a pesar de no haber estado del todo ausente del cine temprano, parece depender principalmente de formas narrativas y del uso del documental para crear los alegatos ideológicos que aparecieron en los años 10, utilizando estructuras complejas de contraste y suspenso, basadas en el montaje. La relación del cine con discursos tanto globales como nacionales surgió en las primeras décadas del siglo XX (Gunning, 2004, 182).

Es importante señalar también que, en la década del veinte, el referente europeo y su influencia se ven cada vez más desplazados por el cine estadounidense, tanto en Chile (Purcell, 2012), como en Argentina.

Sin la competencia de la industria fílmica europea devastada por la guerra, el cine estadounidense se convirtió pronto en el nuevo paradigma del cine argentino. Es a partir de este momento que las temáticas introducidas en el período anterior cobran nueva vigencia y se inician nuevos debates que van a girar en torno a tres ideas principales: la urgencia por consolidar una cinematografía nacional, la necesidad de un cine con valores que superen los del mero rédito económico y la búsqueda del realismo en la representación (Cuarterolo, Primeros debates y reflexiones en torno al cine nacional, 68).

En el plano de la producción de ficciones en Chile y Argentina hay un fuerte despliegue de películas que remiten a la historia de cada país, de la gesta de sus respectivos procesos independentistas, y de la vida de sus *héroes nacionales*. La particularidad de estos filmes es que el pensamiento nacionalista está fuertemente anclado en el discurso criollista, y remite constantemente a los escenarios rurales (Cuarterolo, 2010, 205). Decidores en este sentido son los primeros estrenos de largometrajes de ficción de elaboración propia tanto en Argentina como en Chile: La

revolución de mayo (1909, b/n, original 35 mm, dirigida por Mario Gallo), y Manuel Rodríguez (1910, película perdida, b/n), respectivamente. Este tipo de fenómenos cinematográficos son concordantes con lo que ocurría a nivel de pensamiento latinoamericano:

Los intelectuales de los años veinte apelaron a la historia y a unos precursores y tradiciones que construyeron con el objetivo de “demostrar”, la existencia “ontológica” de esa nación que había que “restaurar”, para advertir las insuficiencias y frustraciones de representaciones nacionales demasiado estrechas para dar cuenta de las complejidades sociales (Funes 2006 80).

En relación con el formato que interesa a este trabajo, es decir, el cine de no ficción, Paranaguá (2003) reafirma su presencia constante durante el período silente. “En Brasil, 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” (20). Por su parte Cuarterolo (2009) menciona que el documental institucional fue el género que abordó con mayor continuidad temas de contenido político y social durante el período silente, en Argentina al menos, lo que se extiende al caso chileno, a nuestro juicio. Para Marrone (2003), Cuarterolo (2009) y Di Núbila (1996), el componente ideológico de estos filmes estaba dado por la institución que los encargaba más que por las productoras que los fabricaban.

Las empresas productoras a cargo de estos documentales encaraban con igual profesionalismo una película de promoción de la federación agraria, el Partido Socialista o el yrigoyeísmo que para instituciones y organizaciones

ideológicamente en las antípodas como la Sociedad Rural, la liga patriótica o el gobierno de facto de Uriburu. Sin embargo, justamente por tratarse de filmes realizados por encargo, sin ninguna pretensión comercial, estas películas pudieron vehicular de forma clara y directa temáticas y argumentos que eran impensables en producciones de carácter industrial (Cuarterolo, 2009, 161-162).

En Argentina, las principales empresas productoras de documentales institucionales por esos años eran indiscutiblemente Cinematografía Valle y Max Glücksmann. Según detalla Irene Marrone (2003), el montaje de la mayor parte de estas películas se hacía a partir del material del archivo de los noticieros. “Tenían un discurso muy elaborado, casi un ensayo, en el que se distinguían dos realizadores: un responsable del discurso institucional, quién escribía el guión, y un documentalista, autor-realizador-productor, quién construía el texto con su propio estilo” (45). La autora detalla que, en avisos de prensa, Cinematografía Valle aludía directamente a los gobernantes para recurrir a sus servicios “y se llamaba a confiar en la pericia de la empresa para grabar en el celuloide las principales obras del Estado” (Íbid, 47).

Retomando el tema de la independencia editorial de las empresas productoras de cine de la época, y de su financiamiento, concordamos con lo que plantea también Marrone (2003) respecto de que la ausencia de subsidios estatales no es garantía de una independencia editorial, especialmente cuando los mandantes y financistas de los filmes son entes relacionados con el gobierno, el congreso o el ejército:

Esta idea de la “independencia” del cine en ese período se rinde ante la evidencia al confirmar que Cinematográfica Valle sucumbió cuando en 1930, en tiempos de vacas flacas, el Estado ya no pudo seguir patrocinando su obra y las empresas o establecimientos del modelo debieron ajustarse a la nueva etapa eliminando gastos de publicidad a causa del crac de 1929. Estos grupos cinematográficos eran privados o carecían de subsidios, no obstante, vivían de lo que encargaba el Estado y las empresas del modelo. De manera que la idea de un cine independiente antes de los 30 debería juzgarse más allá del simple hecho de haber recibido subsidios o no. Una pregunta más atractiva sería la que se interesara por saber de qué y de quiénes eran independientes los realizadores de ese período (50).

En Chile, a diferencia de Argentina, si bien se producían actualidades de contenido noticioso, estas no adquieren regularidad hasta 1927, año en que los estrenos de las actualidades de El Mercurio toman una periodicidad semanal, constituyéndose de este modo como un noticiero<sup>12</sup>, al tiempo que se estrena el semanario noticioso de La Nación, elaborado por Andes Films (Vergara y Krebs, 2016). Por tanto, a comienzos de los años 20, la producción de filmes institucionales, a diferencia de Argentina, no dispuso del inmenso volumen de material de archivo del que disponían Cinematografía Valle o Max Glücksmann, para el periodo elegido para este trabajo.

## **I. Representación de las políticas públicas**

Sin pretender entrar en el detalle de las promesas y proyectos de los gobiernos de Chile y Argentina entre 1920 y 1928, en el análisis de los

---

<sup>12</sup> Según Baechlin y Muller Strauss (1952), los factores que constituyen a un noticiero como tal son exhibición regular (mensual, semanal, bimensual u otros); tratamiento de temas variados, recientes o de interés; duración estándar; y presentación directa, independiente del tema a tratar. Para el caso chileno, el factor que demoró más fue la exhibición regular, principalmente debido al inestable financiamiento de las productoras que operaban durante el período silente.

filmes de este apartado revisaremos brevemente algunas de las metas que se propusieron estos gobernantes en sus campañas o los énfasis que pusieron en sus gobiernos, con el fin de establecer lazos con los filmes que vinculamos con la representación de las políticas públicas.

Durante su campaña presidencial, Arturo Alessandri definió dieciocho puntos que marcarían la pauta de su gobierno (Serani, 2012), entre los que figuran la solución definitiva al problema de soberanía en Tacna y Arica; protección y fomento de actividad económica nacional; legislación social completa que reglamente las relaciones entre el capital y el trabajo; construcción de habitaciones obreras que mejoraran su calidad de vida y calidad “moral”; normalización de la remuneración obrera para que ésta pueda satisfacer sus necesidades mínimas; protección ante accidentes del trabajo, enfermedades y vejez; promoción y apoyo al deporte nacional; desarrollo de la Beneficencia Pública; creación del Ministerio de Agricultura y del Trabajo y de Previsión Social, entre otros (p. 127 y 128).

Dentro de la categoría de representación de políticas públicas que hemos definido, consideramos los filmes chilenos *Comisión plebiscitaria Tacna-Arica* (1925), *El lanzamiento del Latorre* (1921) y *Camino costero* (1925), así como el argentino *Patronato de la Infancia* (1920).

El primer fragmento fílmico que revisaremos, *Comisión plebiscitaria Tacna y Arica*<sup>13</sup> (Chile, 1925, b/n, 35mm, 2 min 59 seg, productora no identificada), se relaciona directamente con la promesa de campaña de Alessandri de encontrar solución definitiva al conflicto limítrofe entre Chile y Perú. El film inicia con la imagen de un mapa de Sudamérica, y un barco que llega a Arica, ciudad que los intertítulos sindicaron como el centro del conflicto limítrofe entre Perú y Chile<sup>14</sup>. Un paneo muestra una bahía, donde se distinguen al menos unos seis barcos de guerra, entre ellos el USS Rochester, navío que transportó al general Pershing y otros miembros de la comisión plebiscitaria hasta Chile, para el arbitraje de la disputa de Tacna-Arica. En el fragmento, la delegación es recibida por el contralmirante J.L. Latimer. Varios hombres vestidos de traje y con sombreros de copa conversan animadamente con el militar, a bordo del buque, y de modo excepcional para la época, vemos que una mujer observa con interés el diálogo, al cual se suma en escenas posteriores.

Aunque la mayor parte del fragmento es difícil de interpretar, debido a su escasa duración y falta de contexto, resulta interesante constatar la presencia recurrente de banderas nacionales en diversos contextos; en efecto, vemos banderas chilenas ondeando sobre edificios públicos, una

---

<sup>13</sup> Si bien estos fragmentos fueron titulados de este modo por el usuario que los publicó en la plataforma YouTube, creemos que estas imágenes corresponden a la actualidad *General Pershing en Chile*, que fue parte del noticiero Pathé News N.14-16., y que según El Mercurio de Santiago del 18 de junio de 1925 (p.9) registra la estadía en Chile del general estadounidense John Pershing.

<sup>14</sup> Center of the boundary

vez que la comisión baja a tierra: sobre las oficinas del general Pershing, presidente de la comisión plebiscitaria de Tacna y Arica, flamea la bandera estadounidense. A pocos metros, y en un edificio que se encuentra en segundo plano, también se puede observar la bandera chilena. En las escenas donde se muestran los paseos de la comisión por Arica, también destacan las banderas chilenas, además de la bandera estadounidense que se había mostrado en imágenes anteriores.

Si bien no existen muchos estudios sobre las banderas y su simbolismo en la literatura académica, Jaskulowski (2015) las aborda como un fenómeno moderno asociado a la soberanía nacional, que tomó fuerza tras la independencia estadounidense y la revolución francesa. Es luego de estos procesos históricos que las banderas toman importancia en la creación de un universo simbólico que legitima un nuevo orden social y político<sup>15</sup>. En la misma línea de pensamiento, Leib y Webster (2015), se refieren a las banderas como “contenedores simbólicos” que representan la pertenencia a una nación, condensando a su vez una variedad de significados y valores que se asocian a un grupo amplio de personas. “Con frecuencia, uno de los propósitos centrales de las banderas es destacar fuerzas centrípetas de cohesión, para superar fuerzas centrífugas de

---

<sup>15</sup> However, the national flag *sensu stricto*, the flag that indicates a sovereign nation, is a relatively modern phenomenon. It was invented only during the American and French revolutions (Elgenius 2007; Smith 1975; Testi 2010). The latter revolution in particular attached great importance to the creation of a new symbolic universe to legitimize the novel political and social order (p.3)

desunión”<sup>16</sup> (íbid, 31). Ambas nociones son observables a través de la presencia recurrente de las banderas en el fragmento denominado *Comisión plebiscitaria Tacna y Arica*, y siguiendo a Leib y Webster, permiten establecer un punto de unión y pertenencia en torno a un conflicto limítrofe de gran interés para Chile.

*Comisión plebiscitaria Tacna y Arica* no sería la única película del período 1920-1925 acerca del conflicto limítrofe entre Perú y Chile. Como complemento, y a partir de la información de archivos de prensa sobre películas hoy perdidas, podemos nombrar *El empuje de una raza* (Chile, 1922, b/n, 35mm, realizador Pedro Sienna, película perdida), que trata específicamente sobre las diferencias limítrofes entre estos dos países. Este híbrido entre documental y ficción, ampliamente publicitado durante su realización y su estreno, tenía como propósito resaltar y difundir internacionalmente el trabajo industrial en Chile. El argumento inicia con la visita de un periodista norteamericano que llega al norte para informar a Estados Unidos y a Europa de la situación de Chile, y con este cometido realizaba un recorrido a lo largo del territorio. El tema también se trata en películas como *Tacna y Arica* (1924, perdida) de Renée Oro y *El momento internacional* (1926, perdida).

---

<sup>16</sup> Frequently a central purpose for such flags is to highlight centripetal forces of cohesion, to overcome all existing centrifugal forces of disunion.

Siguiendo con los filmes asociados a las políticas públicas para el período designado a este trabajo, y esta vez desde los fragmentos sobrevivientes seleccionados, nos enfocamos en la entrega del buque chileno Almirante Latorre -por parte de Gran Bretaña a Chile, en la ciudad costera de Plymouth-, que constituye un importante hito militar, registrado en el film *El Almirante Latorre* (Gran Bretaña, 1920, b/n, 35mm, 42 seg, productora no identificada). El estreno de esta cinta en Chile, el 14 de febrero de 1921, se produjo varios meses después del acontecimiento filmado (1 de agosto de 1920). El buque fue encargado por Chile a astilleros ingleses en 1913, pero un año después, y en el contexto del estallido de la Primera Guerra Mundial, la *Royal Navy* británica requisó la embarcación para su uso durante el conflicto bélico. Es por este motivo que el Almirante Latorre no llegó a las costas chilenas hasta febrero de 1921, donde es recibido por el Presidente Arturo Alessandri Palma, junto a una comitiva de autoridades, en Valparaíso. Como preludeo de la llegada del Latorre, una semana antes, diferentes salas de cine exhibieron la película ya mencionada, junto a *El lanzamiento del Latorre* (Gran Bretaña, 1920, b/n, 35mm, película perdida, productora no identificada), que, según descripciones de la prensa, mostraba el lanzamiento de la embarcación al mar<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> El Mercurio, Santiago, 15 de febrero de 1921, p.7

Los escasos segundos que se conservan en el acervo Gaumont, de la película *El Almirante Latorre* muestran inicialmente la bandera chilena enarbolada a bordo del HMS Canada<sup>18</sup>. Sobre la cubierta se observan formaciones de marinos con la mirada fija en la bandera. En el siguiente plano, tenemos un paneo que muestra la extensión y las dimensiones del buque -que por esos años era uno de los más imponentes a nivel sudamericano<sup>19</sup>-, seguido de un plano en donde los navales rompen filas y se distribuyen por toda la superficie del barco, con la bandera sobre sus brazos, y saludando a la cámara con sus sombreros en alto, en un claro gesto patriótico. El fragmento cierra con un corte, en que se mantiene el mismo plano, pero los marinos vuelven a adoptar una posición formal.

En este corto documental, incluso más que en el anterior, la bandera chilena tiene un rol protagónico, y las acciones de los marinos giran en torno a ella. Ahora, dada la imposibilidad de sonorizar las imágenes al momento de la realización de este film, el recurso de mostrar la bandera para simbolizar el traspaso del buque de guerra, desde el dominio británico al chileno, es un elocuente recurso narrativo. En este sentido es interesante el alto valor simbólico en torno al patriotismo que la bandera

---

<sup>18</sup> Nombre que Gran Bretaña le asignó al buque mientras estuvo bajo su dominio durante la Primera Guerra Mundial.

<sup>19</sup> Como mencionamos en el segundo capítulo de este trabajo, a comienzos del siglo XX se desarrolló una carrera armamentista entre potencias latinoamericanas, puntualmente Brasil, Chile y Argentina. Las autoridades navales chilenas encargaron dos *dreadnoughts*, el Almirante Latorre y el Cochrane, poco después que Argentina hubiese pedido embarcaciones de guerra, por lo que pudieron solicitar especificaciones más exigentes y así ostentar los barcos más avanzados del Cono Sur durante algunos años.

moviliza, en el contexto de una latente carrera armamentista. Según la prensa de la época, las escenas a bordo del buque se registraron en momentos en que la tripulación cantaba el himno nacional<sup>20</sup>.

Como fragmento directamente relacionado con obras públicas del gobierno de Arturo Alessandri, tenemos *Camino costero* (Chile, 1925, b/n, 35mm, 1 min 43 seg, productora no identificada), donde inicialmente se lee una presentación en inglés, que anuncia la inspección de caminos chilenos, junto a ingenieros y autoridades gubernamentales chilenas<sup>21</sup>. En concordancia con los filmes anteriores, se observan registros de banderas chilenas, flameando sobre el parachoques de autos que transitan por sinuosos caminos de tierra, para dar paso a imágenes de la costa, en lo que podría ser el balneario de Concón. A continuación, se presentan dos planos fijos que dan cuenta de los trabajos en la zona, y en uno de ellos, se observa a dos personajes que miran a un tercero, quien les muestra un letrero con las especificaciones de los materiales para construir un camino pavimentado. Resulta llamativo el intertítulo que precede imágenes de un rayado en la carretera, “*to interest the public in the good roads movement*” (para interesar al público por el movimiento de los buenos caminos), y luego, como respuesta a esta propuesta, se muestra un escrito a un lado del camino que dice “Buenos caminos son progreso”, y “Coopere usted

---

<sup>20</sup> El Mercurio de Santiago, 14 de febrero de 1921, p.10.

<sup>21</sup> *Valparaíso, Chile, the end of the sea voyage. Inspecting Chilean Roads in company with Chilean engineers and government officials.*

con el mejoramiento de los caminos”<sup>22</sup>. Los intertítulos que siguen hacen referencia al contraste entre los medios de transporte que convivían en ese momento en las calles. Esto se ilustra mediante imágenes de una carreta arrastrada por bueyes, un carro tirado por caballos, automóviles que los sobrepasan en un camino, y un plano de un tranvía en Concón.

Podemos resumir la premisa de este corto de la siguiente manera: los caminos asfaltados son la forma de alcanzar el progreso. Como contraposición a esa idea, se muestran caminos de tierra y carros de tracción animal entorpeciendo el paso de un medio de transporte moderno y veloz: el automóvil. Además dicho automóvil porta la bandera chilena en una de las primeras escenas del corto, lo que sería significativo si seguimos a Jaskulowski (2015), quien indica que “la presencia cotidiana de la bandera provee acceso a una noción abstracta de nación y ayuda a establecer un enlace metonímico entre la bandera y la nación”<sup>23</sup> (5). En definitiva, observamos un intento de alinear el progreso, la modernidad y la bandera de Chile en torno a los automóviles y los caminos asfaltados. Los intertítulos del fragmento están en inglés lo que también da cuenta de que las imágenes fueron tomadas con la intención de mostrarlas en el extranjero. Aventuramos que los fragmentos en cuestión pueden ser parte o estar relacionados con el documental institucional *Roads for All*

---

<sup>22</sup> En español en el original.

<sup>23</sup> “the everyday presence of the flag provides access to the abstract notion of a nation and helps to establish a metonymical link between the flag and a nation” (Jaskulowski, 2015, 5).

*America* (Estados Unidos, 1926), película desarrollada por la prolífica división fílmica del servicio de extensión del Departamento de Agricultura del gobierno de John Calvin Coolidge, en Estados Unidos<sup>24</sup>. En el catálogo de 1932 de dicha división<sup>25</sup>, encontramos una breve descripción de *Roads for all America* (1926) que concuerda con las imágenes en cuestión, ya que se nombra entre las escenas una visita de la delegación estadounidense del Congreso para la Primera Carretera Panamericana a varios países sudamericanos, entre ellos Chile<sup>26</sup>. Por lo demás, en esa época eran comunes las asociaciones entre productoras de cine locales y extranjeras, para compartir material visual que podía ser usado localmente, lo que también deja el espacio abierto a una colaboración con el gobierno chileno en la filmación.

Retomando la asociación caminos-progreso-Chile, vemos que la idea del desarrollo industrial tiene una presencia fuerte en las películas asociadas al Estado. En este caso en particular, se vincula el progreso a la construcción de caminos en directo interés de Estados Unidos<sup>27</sup>, que por

---

<sup>24</sup> Report of the director of the Extension Service. United States Department of Agriculture, Extension Service, Washington, D.C., September 25, 1925 (ver página 22).

<sup>25</sup> Motion Pictures of the United States Department of Agriculture, 1932. United States Government Printing Office. Washington, 1932 (página 18).

<sup>26</sup> Otro de los fragmentos que revisaremos para este trabajo, *Calles de Santiago, Alessandri y La Moneda* (1925), también podría estar vinculado al filme *Roads for all America* (1926), por motivos que explicaremos más adelante.

<sup>27</sup> “La asunción a la primera magistratura de Arturo Alessandri se da en un contexto de expansión de la hegemonía de Washington en el concierto latinoamericano, lo cual comprendió rápidamente el primer mandatario. Esto lo llevó a tener una actitud ambivalente respecto de Estados Unidos, pues por un lado debía resguardar la independencia y soberanía de Chile, pero por otro, era imposible actuar sin hacerle gestos de consideración y amistad”. (Felipe Rivera p 208).

esos años impulsaba la construcción de carreteras, asociado a su proyecto de panamericanismo, que finalmente buscaba regular su esfera de interés comercial con Latinoamérica. Si bien la idea de progreso lineal es más característica del orden liberal-conservador que domina el siglo XIX, sigue estando muy presente durante el primer cuarto del siglo XX, cuando el nacionalismo y el avance de movimientos sociales conviven con el afán de modernidad. Lo que vemos más bien, es que durante los años 20 se vive un agotamiento del proyecto modernizador, que finalmente deviene en “una consolidación y naturalización paulatina de nuevas formas de experiencia cotidiana de lo moderno, mucho más acordes con un nuevo patrón de acumulación y de modernidad capitalista” (Ossandón y Santa Cruz 2005, 24-25). A partir de lo descrito, la promesa del progreso asociado a la modernidad se resignifica, y en este proceso la industria cultural se constituye en “propagandista de una nueva manera de vivir la experiencia de la modernidad y concebirla no sólo como una meta social sino que como parte de un conjunto de derechos posibles de reclamar” (Íbid).

---

*“Durante todo mi gobierno se fomentó la política de estrecha amistad y de solidaridad con aquella democracia modelo, defendiendo con frecuencia al Gobierno de Washington contra los cargos injustos que se le han hecho sobre su supuesta tendencia imperialista en su conducta con nuestras repúblicas (...). Pero todo ello no destruye mi convicción profunda de que debemos ser amigos de Estados Unidos, amigos sinceros y francos, pero no vasallos. Un papel de sumisión no va con nuestro carácter chileno. Los países débiles más que nadie, tienen que defender su dignidad” (Alessandri, El Mercurio, 13 de abril de 1941, op. cit) (felipe rivera 209)*

Resulta interesante el contraste con las películas argentinas que encargan autoridades radicales a las productoras de la época, para dar a conocer sus políticas públicas. A modo de contexto, y muy brevemente, Carmagnani (1984) sitúa a la Unión Cívica Radical como el primer partido político de la clase media que se constituyó en América Latina, en 1892. En 1916, bajo el mando de Hipólito Yrigoyen, la colisión llega al poder en Argentina por primera vez, en parte gracias a cambios a las leyes electorales que ampliaron el universo de votantes. Con importantes aspiraciones de reforma -en opinión de algunos autores, no del todo concretada, al menos en su primer período (Luna, 1988)- el gobierno de Yrigoyen propició:

la intervención estatal en materia de cuestiones laborales, la solidaridad antiimperialista latinoamericana, la afirmación de una política propia frente a los choques de las grandes potencias mundiales, la Reforma Universitaria, la aspiración a liberar nuestra economía mediante instrumentos como la creación de una marina mercante, el establecimiento de una política ferroviaria racional y la nacionalización del petróleo, el acrecentamiento de la personalidad del Estado en lo referente a servicios públicos, el rescate de la tierra pública, etc (íbid, 256-257).

En contraste con los gobiernos que lo presidieron, en el caso de Yrigoyen podemos hablar de un reformista que impulsó una serie de políticas sociales y económicas orientadas a apoyar el ascenso de sectores medios y de bajos ingresos en Argentina (Íbid).

Volviendo al cine, y a las películas que seleccionamos en este apartado, para el caso concreto de *Patronato de la Infancia* (1920), estrenado bajo el primer gobierno de Yrigoyen, hay un foco en ciudadanos

comunes más que en autoridades políticas o militares, a diferencia de las películas chilenas que ya revisamos. En este caso particular el filme se centra en uno de los sectores más abandonados por la sociedad: los huérfanos. Creemos que la elección del tema de los niños en situación de abandono, y la institución particular del Patronato, no es fortuita, ya que en 1920 el partido radical había recibido fuertes cuestionamientos por la dilatación de la construcción del edificio definitivo del Patronato de la Infancia en Buenos Aires (Paz Trueba, 2020).

El fragmento inicia con una escena donde varias niñas de aspecto pulcro y ordenado, cuyas edades podrían fluctuar entre los cinco y diez años, se alinean frente a camas estiradas, de sábanas blancas, mientras una cuidadora se pasea entre ellas, en una escena que se nota ensayada. Inmediatamente después vemos el mismo plano, pero de la pieza vacía, con dos monjas que se pasean por la habitación, en cuyo centro se encuentra un jarro rebosante de flores. La película muestra escenas de la vida cotidiana de una institución de acogida de menores: niños lavándose los dientes, comiendo en largas mesas, o realizando labores de costura y tejido. En todas estas imágenes las mujeres van cuidadosamente peinadas, con grandes rosetones en el pelo. Entre las escenas, claramente orquestadas, llama la atención la de una sala de clases con niños que no superan los ocho años y que levantan la mano al unísono para participar con entusiasmo de las lecciones de una monja que les enseña a

persignarse. En esta escena en particular y también a modo general, se hace evidente la intención de demostrar que los niños y niñas se encuentran bajo buen cuidado, son bien alimentados y se les entrega una educación de buena calidad en la que participan activamente. Detalles como las flores frescas al medio de una pieza de una institución pública de acogida de menores parecen casi exagerados, y denotan la preparación para el filme. Resulta interesante, en comparación con las películas chilenas, esta intención de demostrar la efectividad de las acciones de gobierno en escenas concretas de la vida de un orfanato más que con la presencia de autoridades, al menos en lo que se alcanza a ver en el fragmento.

Ahora, si comparamos los dos gobiernos bajos los que fueron realizados los filmes que analizamos en este apartado acerca de la representación de políticas públicas, el foco en ciudadanos comunes es coherente con el perfil de Hipólito Yrigoyen, quien tuvo serias intenciones reformistas que se tradujeron en transformaciones económicas, políticas y sociales para la clase media y los sectores vulnerables de Argentina, a diferencia de Alessandri, quien, acorde a Salazar y Pinto (1999) se debía a la clase política y las elites.

No fue pues, un revolucionario. Ni fue -pudiendo- un líder popular. Fue en rigor, un líder parlamentario (...) Que algunos segmentos de la ciudadanía hayan creído en su 'palabra' de 1920 (después de todo era el 'logos' para masas entrando por primera vez en escena pública), o que el propio Alessandri intuyera (genialmente, qué duda cabe) que era ya tiempo de 'dialogar' en vivo con la sociedad civil, no

significa otra cosa sino que los tiempos del autoritarismo y del oligarquismo habían pasado. No que Alessandri ‘interpretara’ a la chusma general. (p.44).

Esta descripción del perfil de Alessandri es coherente con los recursos que aluden al nacionalismo en los filmes chilenos que hemos revisado hasta ahora, como la presencia de autoridades, militares, obras públicas y banderas, pero sin la presencia de ciudadanos comunes.

Los emblemas nacionales chilenos, hasta el momento, aparecen asociadas a edificios públicos, la armada y a un automóvil que circula por un camino de tierra, en el contexto de una política pública que promueve la creación de carreteras. En los dos primeros filmes, podemos ligarlos a una pretensión de soberanía en el contexto de un conflicto limítrofe, lo que también se extiende a la película sobre el buque, que tras ser requisado por Inglaterra, vuelve a estar bajo dominio chileno, lo que se muestra de manera triunfal en las imágenes.

## **II. Exaltación de autoridades y figuras políticas**

Bajo esta categoría incluimos las producciones chilenas *Cuarto Centenario de Magallanes* (1921) y *Calles de Santiago*, Alessandri y *La Moneda* (1925). Por el lado argentino, consideramos *Inauguración del monumento al general Alvear* (1926), *Presidente Marcelo T. de Alvear y primera dama, Regina Pacini, concurren al acto de entrega de la Antena*

*donada por la colectividad italiana* (1927) y finalmente *La obra del gobierno radical* (1928).

Nos preguntamos cómo se configura y cómo se representa la nación en filmes donde se observa un protagonismo manifiesto de autoridades políticas y figuras asociadas estrechamente al poder, como es el caso del infante de Baviera y Borbón.

Si bien las películas revisadas hasta ahora nos hablan de un personalismo de las autoridades más pronunciado en las películas chilenas, lo cierto es que, a modo general, los filmes de no ficción de la época ponen un fuerte acento en la figura de figuras oficiales y las elites, tanto para el caso chileno como el argentino, omitiendo actores que cuestionen sus discursos, lo que han comprobado Villarroel (2017) y Marrone (2003) respectivamente.

En *Cuarto Centenario de Magallanes* (1921), las escenas se centran en el Infante Fernando de Baviera y Borbón, miembro de la familia real española, quien visitó Chile para las celebraciones del descubrimiento del Estrecho de Magallanes por parte de España<sup>28</sup>. El fragmento que analizamos corresponde a escenas de *Cuarto Centenario de Magallanes*, película que originalmente fue estrenada en Santiago, el 17 de enero de

---

<sup>28</sup> Antes de abordar este fragmento, es importante aclarar que se desconoce si la edición y montaje del filme que hoy es posible visionar fueron alterados respecto del original, ya que la secuencia que se conserva, forma parte del compilado documental Recordando (Chile, 1961, b/n, 35mm, edición y montaje de Edmundo Urrutia), que reúne diferentes secuencias de cine silente chileno.

1921. La compañía a cargo de su realización fue Giambastiani Film, una de las más prolíficas de la época, y cuyo gestor, Salvador Giambastiani, había participado anteriormente en la filmación de cintas de ficción de corte nacionalista (Morales, 2013).

En el filme, inicialmente vemos un plano general de un barco en el puerto de Arica, para luego dar paso a una imagen del infante Fernando, rodeado de oficiales, descendiendo del barco. A continuación, se observa un plano medio y un paneo del infante, nuevamente rodeados de oficiales, esta vez a bordo de un auto. Las escenas siguientes van en el mismo tono, y muestran esta vez al miembro de la familia real española en el contexto de un desfile militar en las cercanías de Iquique. Si bien en estas imágenes se ve la multitud que aclama a la visita ilustre, quienes predominan en los cuadros son el mismo infante, y los oficiales y militares en general. De manera excepcional, vemos algunos cuadros de trabajadores de las salitreras, seguido por la vista de un tren con rocas ingresando a una faena, en línea con otras películas realizadas por encargo del mismo director, como *El mineral El Teniente* (1919), que ha sido analizada en detalle por Villarroel (2017), comprobando la presencia marginalizada de obreros y personajes que no pertenecen a las elites. Las acciones se trasladan a Valparaíso, y en una vista de la bahía, se muestra de manera destacada la presencia de la bandera chilena en los mástiles de los barcos. Entre los cuadros que se siguen, se ve un plano general de la plaza Sotomayor,

también en la ciudad puerto, donde una multitud se congrega frente al entonces edificio de la Intendencia<sup>29</sup>, para recibir al real visitante. Un acercamiento permite ver a autoridades ubicadas en las escaleras del recinto, que luego son confrontadas con un plano amplio de la enorme multitud que se agolpa en frente, agitando los brazos y levantando sombreros. En coherencia con lo planteado por Mónica Villarroel (2017) respecto de la mayor parte del cine silente chileno, si bien existe presencia de la clase media y obrera, esta tiene un rol subalterno en estos fragmentos.

La ritualidad del poder se completa en estos filmes con la clase gobernante y militar como protagonista, acompañada de las elites civiles, donde la presencia de sectores populares es mediada por estas y por el propio operador cinematográfico. Si está presente la multitud, esta es anónima y circula por las ciudades que son escenario de ritualidades que se constituyen en distintas representaciones de dos naciones (Chile y Brasil) que presentaban una imagen de orden, progreso y disciplina garantizada por el Estado (139-140).

El protagonismo del filme lo detentan el infante y la comitiva que lo recibe, mientras que las personas que van a presenciar sus apariciones se presentan en multitudes y aglomeraciones, siempre a través de planos generales que no permiten distinguir caras o personas concretas. En el contexto del desfile militar de Iquique que aparecen en el filme, sí se incluyen planos medios y primeros planos de oficiales, mientras que en las escenas que siguen de las faenas mineras, los trabajadores se ven a lo

---

<sup>29</sup> Actualmente este edificio corresponde a la Comandancia en Jefe de la Armada.

lejos. Las imágenes fílmicas de la visita del Infante de Baviera y Borbón no distan de lo que se vivía en términos de representación política en Chile:

Esta negación de la oligarquía a aceptar al mundo trabajador en el seno de la representación política, tenía mucho que ver con la separación no sólo material de las clases sociales en Chile, sino también, la distancia cultural e imaginaria que existía entre ellos, como si formaran parte de dos países distintos, a sabiendas que al menos la élite necesitaba del pueblo para conformar un proyecto nacional viable (Amar Díaz, p. 97)

Notamos nuevamente que la aparición de la bandera chilena, símbolo de la nación, aparece asociado a grandes buques anclados en la bahía de Valparaíso, pero no aparece en manos de las multitudes que van a ver al infante. La ausencia del símbolo nacional en manos de la ciudadanía, en un acto multitudinario, resulta extraño si pensamos en visitas oficiales de autoridades políticas o religiosas de países extranjeros en años recientes, especialmente en un aniversario histórico, como fueron las celebraciones de descubrimientos del Estrecho de Magallanes. Sin embargo esta ausencia de la bandera en manos de la ciudadanía cobra sentido a la luz de las leyes que regían el uso de la bandera en Chile en esos años, y que expresamente prohibían a particulares portarla o mostrarla en actos públicos sin autorización. Una ley promulgada en diciembre de 1885, normaba el uso o izamiento de la Bandera Nacional, disponiendo entre otras cosas, que nadie podía usar en público ni enarbolar en los edificios públicos o particulares la Bandera Nacional, sin la correspondiente

autorización del Ministerio del Interior. Sin embargo en algunos de los filmes chilenos que hemos observado hasta ahora, vemos que esto sí se permitía para ciertos edificios y buques, así como también a los navales que trajeron a Chile el buque Almirante Latorre, quienes en una escena la toman en brazos y la ondean sobre el barco. En una de las escenas finales de *Cuarto Centenario de Magallanes*, de hecho, es posible observar que los jinetes que escoltan al infante de Baviera y Borbón al Club Hípico, llevan la bandera chilena.

En el fragmento *Calles de Santiago, Alessandri y La Moneda* (1925), se observa una intención de aparejar la figura del mandatario chileno con el escudo nacional. Las iniciativas públicas que se presentan son vinculadas con el progreso en el filme, en una línea similar a la que observamos en *Comisión plebiscitaria Tacna y Arica* (1925). Esto, sumado al hecho de que los intertítulos se encuentran en inglés, nos lleva a pensar que este fragmento también puede estar relacionado con la ya mencionada *Roads for All America* (1926). El filme inicia con un intertítulo que hace referencia a la ubicación de Santiago en el mapa de Chile, “*in a green andean valley*”, para dar paso a imágenes del trabajo de una aplanadora sobre un camino de tierra. A continuación, se suceden una serie de intertítulos seguidos de imágenes ilustrativas del Club de la Unión de Santiago, la Alameda, la Embajada de Estados Unidos (en ese entonces

ubicada en el centro de Santiago), donde siempre se vislumbra el paso de autos, y también de tranvías. Otros planos muestran el interior y frontis del Club Hípico, para luego dar paso al exterior del palacio de La Moneda, donde vemos a los mismos integrantes de la comitiva que aparece en *Comisión plebiscitaria Tacna Arica* (1925), es decir, la delegación del general Pershing, esta vez con el embajador de Estados Unidos, según explican los intertítulos. El texto que anuncia la presencia del Presidente Alessandri en la pantalla, viene acompañado del escudo nacional de Chile, a lo que sigue una imagen del mismo mandatario conversando animadamente al centro de la comisión. A modo de ilustrar las palabras del Presidente, el intertítulo que sigue a sus imágenes dice “*The highway is to the body politic what the artery is to the human body. Without it civilization decays and there can be no progress*”, en una clara exaltación del rol que los caminos cumplen en la consecución del progreso. Las imágenes que siguen a este texto vuelven a mostrar a Alessandri conversando con miembros de la comisión, en un plano medio, como queriendo reforzar la frase que aparece segundos antes. La comparación de las carreteras con las arterias en el cuerpo humano, las pone a un nivel vital de importancia, en relación a la ciudadanía. Según explica Subercaseaux (2004), la industrialización era un componente importante en el programa político de Arturo Alessandri Palma. “La meta del desarrollo industrial tenía también connotaciones identitarias y apuntaba

hacia un nuevo imaginario nacional. La industria era la carta de lucha del nacionalismo económico, la posibilidad de realzar un nuevo espíritu de nacionalidad”. (tomo IV, 223). Al situar la construcción de caminos como una meta común de la ciudadanía, el gobernante abre una posibilidad de armonizar la modernidad con los intereses de la mayoría.

Desde el punto de vista del ideario positivista en boga, la industria era el motor del avance histórico y del conocimiento científico; desde el punto de vista social, y en sintonía con el ideario positivista, representaba la posibilidad de armonizar el capital y el trabajo, de integrar a los distintos sectores sociales bajo una meta común, al amparo de un Estado de Bienestar. El lema era “Orden y Progreso”. (Subercaseaux tomo IV 222)

No sería la única aparición del mandatario en las pantallas, al menos durante su primer gobierno. Aunque lamentablemente la mayor parte de las películas donde aparecía Alessandri Palma no se conservan actualmente, la prensa de la época da cuenta de los estrenos de actualidades e informativos donde en muchos casos tiene un rol protagónico sin precedentes para un presidente chileno<sup>30</sup>. Resulta decidior en este sentido comprobar que en los dos años que siguen a la presidencia de Alessandri, casi no hay apariciones de los gobernantes que lo suceden en las pantallas de cine, situación que cambia con la llegada de Carlos Ibáñez del Campo al poder.

---

<sup>30</sup> *Gira al sur del Sr. Alessandri* (La Nación, Santiago, 29 de diciembre de 1923, p. 8); *La perla del Pacífico* (El Mercurio, Santiago, 26 de junio de 1924, p.10); *El viaje del Excmo. señor Alessandri desde Río de Janeiro hasta Chile* (El Mercurio, Santiago, 21 de marzo de 1925, p.9); *El regreso triunfal del Presidente Alessandri* (El Mercurio, Santiago, 21 de marzo de 1925, p.9); *La recepción triunfal del Presidente Alessandri* (La Nación, Santiago, 20 de marzo de 1925, p. 7); *El Presidente Alessandri en Valparaíso* (El Mercurio, Santiago, 11 de abril de 1925, p.9).

Arturo Alessandri fue el primer presidente con tanta presencia medial del siglo XX. Coincidió, obviamente con el auge de la comunicación de masas, pero sin duda, el carisma y el “olfato” político de Alessandri respecto al impacto de su exposición en los medios contribuyó de manera definitiva (Vásquez Vargas, 2012, p.34)

Si nos trasladamos a las películas producidas en Argentina, encontramos un personalismo manifiesto desde el título de los mismos films, con presencia de sectores populares que exaltan las figuras de autoridades y políticos. En *Inauguración del monumento al general Alvear* (1926), los primeros veinte segundos muestran planos de multitudes agrupadas en lo que parecen ser unas escalinatas. Un primer intertítulo anuncia “S.E. el Presidente de la Nación, ministros y delegaciones extranjeras en el palco oficial”, a lo que sigue la imagen de una estatua cubierta con un velo, que es descubierta por el Presidente Marcelo Torcuato de Alvear, acompañado de la primera dama Regina Paci de Alvear. La escultura muestra al general Carlos María de Alvear -abuelo del entonces presidente-, a caballo y levantando un brazo, en un gesto heroico. El corto no se extiende más allá de unos pocos minutos, destacando la presencia de autoridades políticas y militares dando discursos que son aplaudidos por las multitudes. Destacamos dos puntos de encuentro con las películas hasta ahora revisadas: la asociación entre militares y banderas, y la presencia destacada de autoridades y militares, en desmedro de las multitudes. De manera similar a *El Almirante Latorre*, los soldados que encabezan un desfile por la avenida Libertador, a partir

del cuarto minuto, llevan en alto banderas de Argentina. Pero, a diferencia de los filmes chilenos donde hemos constatado la presencia de emblemas nacionales, en dos oportunidades también es posible observar banderas enarboladas por las multitudes de ciudadanos que acudieron a presenciar el acto. Acorde a Bertoni (2007), especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XIX los gobiernos argentinos promovieron el uso de los colores patrios y el embanderamiento de las casas en fiestas patrias, lo que se relaciona en parte con la forma en que la sociedad se constituyó, con el aporte de una inmigración muy variada en sus orígenes y muy numerosa respecto de la población local. El uso de la bandera argentina por parte de la ciudadanía en reuniones o festividades, se constituye así como un elemento de adhesión a la argentinidad, frente a las colectividades de inmigrantes que usaban las banderas de sus patrias de origen en sus propias celebraciones (Íbid 2007).

En el mismo tono de la inauguración de la estatua, *Presidente Marcelo T. de Alvear y primera dama, Regina Pacini, concurren al acto de entrega de la Antena donada por la colectividad italiana* (1927, 1 min 27 seg), se inicia con imágenes de una avenida despejada, en torno a la cual se agrupa una multitud, como si el director quisiese dejar constancia de una ciudadanía expectante frente a los actos del gobernante. Sigue un plano medio de un auto, desde donde descienden autoridades militares, y luego la primera dama y el presidente Alvear. Diferentes escenas muestran a la

comitiva presidencial avanzando entre la multitud, con movimientos que denotan la dificultad por parte del camarógrafo para mostrar a los personajes en medio de las agrupaciones. Un intertítulo anuncia imágenes del palco oficial, del cual se aprecian dos planos breves. En el primero se observa el escudo de la nación, y a la primera dama y al presidente acompañados de más personas, y en el segundo se observa a diferentes autoridades conversando, esta vez solo con el presidente. Un nuevo intertítulo anuncia “Familias asistentes al acto”, y luego múltiples planos muestran a las personas que concurrieron a la ceremonia de inauguración. Destaca un plano americano, donde el presidente pronuncia un discurso con mucha elocuencia, gesticulando notoriamente con sus manos en alto, seguido de un nuevo intertítulo: “El presidente inaugurando la antena”. Para cerrar vemos al mandatario tirando de una larga cuerda, ayudado de un hombre con barba. Como contraimagen vemos la bandera argentina que se despliega en la antena.

Los dos filmes que tienen a Marcelo T. de Alvear como protagonista son registros bastante lineales de actos oficiales, sin que el punto de vista del director destaque o proponga una mirada particular sobre las inauguraciones que se observan. En este sentido pueden aparejarse a una mirada más conservadora de la presentación de las autoridades en pantalla, donde, por un lado, tenemos a militares y políticos como protagonistas de las acciones que se desarrollan en la película, y a las multitudes como masa

informe que concurre a observar y admirar los actos de la autoridad. Cabe de todos modos destacar que, nuevamente, el pueblo enarbola banderas y símbolos patrios, a diferencia de los filmes chilenos, donde ese tipo de estandartes se reserva a militares, gobernantes, edificios oficiales, buques o automóviles.

*La obra del gobierno radical* (1928), la película de mayor extensión que incluimos en este análisis, agrupa elementos que ya hemos ido enumerando a partir de las películas revisadas, como la presencia de banderas y escudos nacionales, y el foco en ciudadanos comunes, para el caso de *Patronato de la Infancia*. En este largometraje en particular llama la atención el recurrente uso de intertítulos, que en muchos casos terminan por restar autonomía a las imágenes, al funcionar como meras ilustraciones del discurso escrito. Esto podría denotar también una intención de transmitir un mensaje específico, restando espacio a la interpretación. El documental en cuestión ofrece múltiples ejes de análisis, pero acá nos centraremos en dos aspectos: la intención de instalar una equivalencia o identificación entre las multitudes -es decir, el pueblo-, con la figura de Hipólito Yrigoyen; y, por otro lado, el afán de levantar una imagen de Estado que beneficia a los trabajadores a partir de los recursos que ofrece la modernidad.

La intención de identificar la figura de Hipólito Yrigoyen, con el pueblo argentino, particularmente con los sectores más desposeídos y la clase

media, es manifiesta y recurrente, lo que ha sido planteado por Marrone en *Imágenes del mundo histórico...* (2003). Esto se observa desde los primeros minutos del filme, en una escena donde la imagen de Yrigoyen es superpuesta sobre una multitud, precedida por un intertítulo que lo nombra como el candidato del pueblo: “Y llegó 1916. Por sobre las extrañas alianzas entre conservadores y extremistas, y el aparecer y desaparecer de agrupaciones sin prestigio, el pueblo argentino tenía un solo candidato”. Más adelante en el film, este gesto se hace aún más evidente cuando de nuevo se suceden imágenes de una multitud marchando y un plano americano de Hipólito Irigoyen, luego de un intertítulo que dice: “El alma del pueblo simbolizada por un solo hombre, por un solo y verdadero Jefe” (SIC). Entonces, aunque el título del filme alude a un colectivo político, el partido radical, lo que transmite es la figura de uno solo de sus integrantes, Hipólito Yrigoyen. Ahora bien, esto encuentra en parte su explicación en las fuertes disputas que dividían al partido por dentro, lo que también nota Marrone (2003):

Desde 1924 se había producido una división del partido radical entre “personalistas” seguidores de la figura de Yrigoyen y “antipersonalistas” liderados abiertamente por Leopoldo Melo y disimuladamente por Alvear, desde el poder. De esta división no hay referencias en el relato fílmico aunque se observan marcas como los anclajes temporales, las omisiones o los olvidos intencionales (78).

En algunas de las escenas donde se observan agrupaciones de ciudadanos en marcha por las calles de Buenos Aires se puede ver de

manera recurrente la bandera de Argentina. En una de estas escenas, un plano desde la calle muestra hacia arriba edificios llenos de las emblemas nacionales, seguido de un acercamiento que permite verlas en detalle. En consonancia con algunos de los filmes argentinos revisados hasta este punto, la bandera se asocia al pueblo, a las multitudes, y no exclusivamente a edificios públicos o monumentos, militares o la construcción de caminos, como en las películas y fragmentos chilenos. A partir de este gesto, podríamos aventurar entonces una identificación entre la bandera, que simboliza a la nación, y el pueblo. Aunque recordemos también, que la imagen de las multitudes va intrínsecamente ligada a la figura del entonces aspirante a la presidencia de Argentina, reforzando de este modo en el imaginario del espectador la tríada multitudes-bandera-Yrigoyen, o más bien pueblo-nación-Yrigoyen.

Por otra parte, vemos que la película enumera las obras de gobierno del primer período de Hipólito Yrigoyen (sin hacer continuidad con el gobierno de Alvear) como el apoyo a países europeos durante la Primera Guerra Mundial, la escolarización y erradicación del analfabetismo en niños en edad escolar, la creación de universidades, mejora de las condiciones de los empleados públicos y viviendas obreras, entre otras acciones. Estas se ilustran en su totalidad con imágenes de ciudadanos comunes: obreros que trabajan en fábricas, mujeres que llevan a sus hijos

al colegio, funcionarios de correos, reforzando así la invocación de las clases medias y bajas en el relato.

A simple vista, llama la atención la densidad que adquiere el papel del Estado benefactor, pues casi 80 por ciento está dedicado a mostrar imágenes en las que es el gran protagonista. El filme instituye los comienzos de este tipo de Estado y da pruebas de haberlo impulsado, como empezaban a hacerlo otros estados en la naciente posguerra (82).

El documental se hace cargo de los cambios introducidos por los avances tecnológicos propios del período, e intenta subvertir ciertas ideas en torno a los modernos medios de producción y la explotación de los trabajadores. Esta idea se ilustra concretamente en escenas de fábricas y trabajadores, donde el texto de los intertítulos alude a leyes sociales y a las acciones del Estado benefactor. En una de ellas se observa un plano general con una enorme fábrica en el fondo, cuyas chimeneas despiden columnas de humo. Por la mitad derecha de la pantalla avanza un tranvía, mientras que por la mitad izquierda avanza una enorme multitud de obreros a pie, que dan paso a los siguientes intertítulos: “Elevar esa fuerza; ampararla de la explotación de una burocracia encarnizada, fue la preocupación primera de este gobierno providencial, hecho por el pueblo y para el pueblo”. Luego de mostrar la gran fábrica, el narrador advierte que el gobierno protegerá a la población de esta “burocracia encarnizada”. En otras escenas se muestra y se va enumerando a una serie de trabajadores, desde obreros portuarios, a bomberos, oficiales, carteros,

entre otros, hasta que la secuencia que se ve interrumpida con un contrapicado de un tren que desciende por una montaña a gran velocidad. La cámara se acerca y muestra el perfil del maquinista, para luego seguir con un plano de las ruedas del tren, que avanza rápidamente. Aventuramos que el cierre de la secuencia con este tren, establece así un paralelo entre los trabajadores del Estado y la marcha veloz y segura de este moderno medio de transporte hacia el progreso.

Como nota Funes (2006), la aparición de sujetos sociales que antes no formaban parte de la escena política, impone a los actores políticos la necesidad de nuevas vías de legitimidad, más allá del autoritarismo:

la urgencia por redefinir la nación guarda relación con la búsqueda de nuevas fórmulas de articulación entre Estado y Sociedad y, concomitantemente, con la búsqueda de principios alternativos de legitimidad política. Y una cuota importante en el significado de esta crisis es la aparición de sujetos sociales que impugnan y pugnan por su incorporación al terreno político como protagonistas, que aspiran a ensanchar las naciones, de hacerlas más propias y representativas (Ibíd., 409).

*La obra del gobierno radical*, de manera incipiente, se hace cargo de esa búsqueda de principios diferentes de legitimidad política, al integrar a los trabajadores y sectores medios a las acciones que se muestran en el film, sobre todo en comparación a otras películas de corte político que circulaban en el periodo. El protagonismo sigue estando en la figura de Yrigoyen, pero a diferencia de las películas de este apartado donde observamos al infante de Baviera y Borbón, Alessandri Palma y Alvear,

hay un espacio de mayor agencia relegado a la ciudadanía. Y la nación argentina, simbolizada en las banderas, está en manos de los ciudadanos, en momentos en que la misma idea de nación se redefinía en ambos países.

En la década del veinte se produce un desplazamiento en el pensamiento respecto de la nación, de una consideración en términos genético-biológicos a una consideración en términos socio-políticos y culturales. Aun cuando el análisis se mantenga, en algunos casos, en el terreno “racial” o “étnico”, el sentido último no deja de dar respuestas al orden cultural y social antes aludido. (Funes, 1999,109-110)

En línea con lo que plantea la autora, vemos indicios de nuevos planteamientos respecto de la nación en los documentales y cortos argentinos, al ampliar el espectro social y a quienes detentan los símbolos patrios, sobre todo en el caso de los filmes asociados a Hipólito Yrigoyen. A pesar de que los filmes analizados en este apartado tienen en su totalidad a las autoridades como protagonistas, en el caso de los fragmentos de cine argentino, la bandera se asocia a un pueblo al que se reconoce como motor de las obras del gobierno, mientras que en los filmes chilenos -si bien hay una limitante legal en cuanto a la ostentación de los símbolos patrios por parte de la ciudadanía-, también hay un rol mucho más secundario en las acciones del gobierno, si no inexistente.

### **III. La industria y el progreso**

Para la tercera y última categoría de análisis, hemos agrupado los siguientes filmes y extractos de películas documentales *Imágenes*

*reencontradas de Santiago, años veinte* (1920), *La Pampa* (1921) e *Industria Nacional* (1923).

Aunque la industria se sitúa en el ámbito privado, y no forma parte del Estado, si es posible situarla en la esfera de interés de lo público, particularmente en el momento histórico en cuestión. Como plantea Amar Díaz (2012), la crisis del modelo oligárquico implicó reformas, y para los ideales de Alessandri Palma y las coaliciones políticas que apoyaron su candidatura, eso significaba “repensar la nación sin modificar la contradicción entre capital y trabajo, sino por el contrario, reforzándola a través de un protomodelo de desarrollo que limaba las asperezas de clase en pos de un ideal de progreso nacional” (113). De todos modos, el imaginario social al que se asociaba Alessandri tenía que ver con un cambio de paradigma. “En las primeras décadas, particularmente a partir del gobierno de Arturo Alessandri, el Estado fue un activo propulsor de políticas económicas de desarrollo que en algunos casos tuvieron un contenido nacionalista (marina mercante, industria), y en otros, de integración social y bienestar” (Subercaseaux Tomo IV 326). En el caso de los gobiernos radicales en Argentina, el cambio de paradigma tuvo un carácter de reforma mucho más profunda, y pasa por la instauración de un Estado benefactor, donde la industria también tiene un rol fundamental, con mayor control por parte del Estado que en el caso chileno. En esta apartado nos interesa explorar la representación de la industria y de

elementos asociados al progreso a través de la películas, poniendo atención a aquellos aspectos que establecen una relación entre el trabajo industrial y la nación.

Antes de abordar el filme *Imágenes reencontradas de Santiago, años veinte* (1920) es importante aclarar que su fecha y lugar de estreno son desconocidos. Sus subtítulos en francés son una señal clara de que esta filmación de la capital chilena fue realizada con la intención de ser mostrada en el extranjero, pero la nacionalidad y los motivos de su realizador son desconocidos. Dicho esto, rescatamos de esta película dos aspectos que nos parecen interesantes a la luz de lo que hemos expuesto hasta ahora; la exaltación de la ciudad moderna; y la presencia destacada de militares y de héroes patrios, que se representan a través de esculturas, aspectos que Villarroel (2017) analiza en “Poder, nación y exclusión...”.

Ya desde las primeras escenas, destaca la Estación Mapocho, diseñada por Emilio Jecquier, arquitecto chileno que se formó en Francia, y en cuya obra es posible detectar un fuerte influjo del estilo arquitectónico de ese país. Los planos al interior de la estación se centran principalmente en una locomotora Morris Brothers, que según explican los intertítulos, fue la primera a vapor en Chile y Sudamérica, lo que interpretamos como un dejo de triunfalismo centrado en este moderno medio de transporte. El tour filmográfico por la ciudad de Santiago sigue con cuadros del cerro Santa Lucía, el parque forestal, el Club de la Unión, el palacio de La

Moneda, el edificio de la bolsa de comercio, la Biblioteca Nacional, entre muchos otros, en su mayoría contruidos según los cánones del neoclasicismo. A modo general, vemos elementos que sintonizan con el proyecto modernizador que describe Devés (2000), como el afán de seguir el ejemplo de países europeos y exaltar la tecnología, en desmedro de lo latinoamericano.

El desfile de edificios da paso a varios planos de estatuas, entre ellas la del general argentino José de San Martín, los héroes de la Concepción, y el general chileno Bernardo O'Higgins, uno de los principales gestores de la independencia de Chile. Estos planos de estatuas se siguen de un desfile militar en el Parque Cousiño, donde inicialmente se observa a las tropas marchando, seguidas de dos oficiales a caballo, tras lo cual los subtítulos reafirman a las fuerzas armadas como los garantes de la paz en el país, y aún más, afirman que el pueblo chileno “ama y admira a sus fuerzas armadas”<sup>31</sup>. Consideramos que la afirmación acerca del sentir de los ciudadanos chilenos resulta volátil considerando que no hay una presencia real del pueblo en el filme. Éste continúa con imágenes que dan cuenta de la destreza de los oficiales de caballería del Ejército, y sigue con un recorrido por las estatuas de la colección del museo de Bellas Artes, que se inicia con una imagen de la cúpula del museo, donde flamea la

---

<sup>31</sup> “Une revue militaire au Parc Cousino. Ne cherchant qu’a vivre en paix et voyant dans la force armee une garantie sure pour la maintenir, le peuple chilien aime et admire son armee”.

bandera nacional, siguiendo el patrón que hemos detectado en los filmes realizados en Chile.

En línea con lo señalado inicialmente, en esta película se observan dos rasgos que según Cuarterolo (2009a) definen la producción cinematográfica argentina del período silente, que creemos también aplican a gran parte de la producción cinematográfica chilena: su potencial para exaltar la modernidad y su idoneidad como medio para la educación patriótica. Las escenas que muestran estatuas de héroes de la independencia buscan por un lado exaltar el nacionalismo y el patriotismo, mientras que los edificios y calles elegidos para aparecer en pantalla exaltan las construcciones modernas de la ciudad de Santiago, lo que reafirma López (2015):

Localista, aunque del “mundo en su conjunto”, el cine silente fue un agente clave tanto para el nacionalismo como para la globalización. Con pocas o ninguna pretensión tecnológica (la tecnología fue primariamente una importación), el temprano cine contribuyó sin embargo a la construcción de fuertes discursos nacionalistas de modernidad (165).

En la película *La Pampa* (1921), de Federico Valle, notamos un estilo similar al de *El gobierno radical* (1928), donde los intertítulos cumplen un rol fundamental en la narración, restándole capacidades expresivas a las imágenes, que pasan a ser ilustraciones de lo descrito en el texto. Ambas películas fueron producidas por Cinematografía Valle, lo que da cuenta de una continuidad estilística, que también se nota en la habilidad

del montaje y la fluidez con que se intercalan los diferentes planos. De manera novedosa para la época, y considerando las otras películas seleccionadas para este trabajo, este corto documental se inicia con un poster o dibujo de un campo, sobre el cual se imprimió el título “La Pampa”, con una intencionalidad de armonía gráfica.

Aunque no hay créditos ni alusiones al financiamiento de este filme, Marrone y Moyano (2001) atribuyen su encargo a la Sociedad Rural Argentina.

La Sociedad Rural Argentina, fundada en 1866, se va definiendo como la organización de los grandes ganaderos de la clase alta tradicional del país. Como grupo minoritario, asoció su trayectoria a la de la Nación, integró gobiernos directa o indirectamente, y asumió la representatividad de todos los sectores agrarios como "la voz de los hombres de campo" (2).

La primera parte del corto se dedica principalmente a exponer los paisajes del sector rural argentino, destacando la prosperidad que las estancias habrían llevado al campo. En un comienzo se alude a un “ayer” difuso, en el que se menciona la existencia de ranchos dispersos que luego fueron reemplazados por las estancias, evitando referirse al conflicto por la apropiación de la tierra en Argentina (Marrone 2003).

Tomando en cuenta los objetivos propuestos para este trabajo, interesa más la segunda mitad del corto, donde las imágenes de diferentes tipos de ganado y crianza de caballo dan paso a la actividad industrial que se desarrolla en el campo. “Complemento indispensable para la expansión

de nuestra riqueza ganadera, la industria del frío es una de las más poderosas del país” se lee en subtítulos que dan paso a imágenes tomadas desde un avión que sobrevuela un río, al lado del cual se ve un gran matadero con tres chimeneas. Las cámaras muestran el interior de la fábrica, donde una multitud de trabajadores manipulan los cuerpos de las vacas, con amplios delantales. Las imágenes dan cuenta de la frenética actividad al interior del matadero, con correas de producción y sistemas de poleas que permiten trasladar las carnes de manera mecánica por el recinto.

Se destaca el orden, la prolijidad y la asepsia de la Argentina en un contexto internacional de peste bovina. Decenas de obreros cuyas tareas se sincronizan a través de una línea de montaje de reses evidencian la aplicación de una de las más modernas formas de organización del trabajo, el modelo taylorista-fordiano. En el mismo, el obrero es considerado una herramienta eficientes del engranaje productivo (Marrone, 2003, 64).

La película continúa con una descripción del sector agrario en similares términos a los del sector ganadero: el cultivo de cereales se inicia con algunas escenas de los campos sembrados, que se suceden por un intertítulo que liga la totalidad de los trabajos agrícolas a la producción industrial: “Desde la preparación y siembra de la tierra hasta la cosecha y selección del grano, todas las diversas operaciones se realizan mecánicamente en nuestros campos”. Diferentes planos dan cuenta de maquinaria agraria arando el campo, cosechando, trillando. Esta sucesión

cierra con un plano del campo arado, y a un costado, los sacos de granos ordenados en una pila.

Funes (1999) sitúa el ascenso de los cuestionamientos a los imperativos de “modernizar y civilizar”, así como la hegemonización de la metáfora del progreso lineal en Argentina, a partir de la Primera Guerra Mundial (107). Por tanto las premisas sobre las que se asentaba el orden liberal-conservador empiezan a ser cuestionadas por esta época, como ya hemos visto a lo largo de este trabajo, pero siguen vigentes en diferentes ámbitos, como podemos observar concretamente en el corto documental *La pampa*. El proyecto agroexportador argentino es exaltado y presentado como una alternativa de desarrollo incuestionable. Los trabajadores que se observan en las imágenes se presentan como una pieza más del entramado que permite explotar el ganado y el cultivo de cereales a gran escala, transmitiendo la idea de una producción ordenada y sin sobresaltos. Si bien desconocemos el alcance de la proyección y visionado de este filme en particular, su factura sugiere la construcción de una imagen país que fácilmente podría haber sido exhibida en países extranjeros, a través de ferias y exposiciones<sup>32</sup>, lo que sería coherente con

---

<sup>32</sup> Sobre la práctica de integrar el cine en las exposiciones universales, ver Dümmer, Sylvia. *Sin tropicalismos ni exageraciones. La construcción de la imagen país de Chile para la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929*. Santiago: RIL, 2012.

los planteamientos de Carmagnani respecto de la caracterización del proyecto oligárquico:

Las clases dirigentes de los países latinoamericanos intentan proyectar hacia afuera, y particularmente hacia Europa, una imagen de países ordenados, civilizados, orientados hacia el progreso económico y social (98).

En comparación con los materiales argentinos revisados hasta ahora, en este filme los ciudadanos y trabajadores pasan a un segundo o tercer lugar de importancia, y forman parte de una secuencia de producción, cuyo centro es la maquinaria moderna.

Como su título lo indica, el filme *Industria Nacional* (1923) es una exaltación directa de la producción industrial argentina. Al igual que *La pampa*, fue realizada por cinematografía Valle. Desde el primer intertítulo, vincula a la industria con las modernas urbes: “Grandes fábricas de energía eléctrica proveen las necesidades de la industria y el movimiento mecánico de la ciudad”. Los primeros planos son filmados desde un avión, que deja ver los techos de una fábrica, para luego pasar al interior de ésta, donde observamos a trabajadores operando maquinaria industrial de gran tamaño. Las labores de la fábrica incluyen trabajo mecánico y de escritorio, según lo que vemos a través de la cámara, en varias secuencias que se suceden de manera ágil, incluso acelerada, recurso que imprime una sensación de rapidez a la industria.

Si bien es difícil distinguir si el corto completo registra una sola fábrica o varias, cerca de la mitad del filme hay un fundido a negro que da paso a un plano de un tren saliendo de una estación, y luego una bodega llena de grandes barriles. La película sigue el ciclo de producción de bebestibles, hasta las cintas transportadoras que llevan botellas al exterior de la fábrica, donde esperan camiones, para terminar con un plano general donde numerosos trabajadores caminan al costado de una línea de tranvía con una fábrica de fondo. Estas imágenes serían posteriormente utilizadas por cinematografía Valle, en el largometraje documental de la campaña presidencial de Hipólito Yrigoyen, titulado *La obra del gobierno radical*.

Ciertamente son filmes muy diferentes, y la presentación de los trabajadores caminando al costado de una línea de tranvía, con una fábrica de fondo, adquieren significaciones distintas en uno y otro. En *La obra del...* los intertítulos que acompañan a esas imágenes mencionan en dos oportunidades que el primer gobierno de Yrigoyen tuvo entre sus principales preocupaciones la de amparar a los trabajadores de la explotación de la “burocracia encarnizada”, mientras que en *Industria Nacional* la presentación de las mismas imágenes se hace exenta de conflictos, sin hacer alusión a la explotación de los trabajadores en las fábricas. Por el contrario, y de manera similar a *La pampa*, se observa una intención de exaltar el trabajo industrial, desde una mirada que omite las dificultades de esta labor, o los conflictos que conlleva. La mirada que se

propicia es la de las clases dominantes, excluyendo las demandas de los actores que no tienen acceso al poder económico o político. Estos filmes reflejan el punto de vista de las facciones conservadoras, y promueven una imagen de industria nacional, como el mismo título del corto anuncia, como un círculo virtuoso de trabajo, rápido y eficiente, donde las fábricas producen bienes a un ritmo acelerado, sin que los trabajadores se vean afectados por ello, ni tampoco cumplan un rol preponderante en el proceso.

A modo general, los filmes revisados en el apartado sobre industria y progreso denotan una mirada que se puede identificar con el orden oligárquico que prevalecía tanto en Chile como en Argentina hasta comienzos del siglo XX, cuando los sectores sociales con menos recursos aún no irrumpían en la escena política. En estos cortos o posibles fragmentos se ve resurgir la influencia positivista que liga a la modernidad con el progreso, relegando el factor humano a un segundo plano, proyectando así una idea de nación que preconiza el avance de la economía por sobre todo.

## CONCLUSIONES

La presente investigación consistió en una revisión del cine documental silente producido bajo los gobiernos de Hipólito Yrigoyen y Marcelo Torcuato de Alvear en Argentina (1916-1928), y el de Arturo Alessandri Palma en Chile (1920-1925), identificando y observando críticamente figuras simbólicas asociadas al poder que aparecen en los filmes, con el objetivo de determinar cuál es su dimensión socio-cultural; y cuáles son las principales temáticas asociadas a ellos.

La metodología empleada consistió en un estudio de tipo cualitativo y exploratorio, y de carácter comparativo, que tomó en cuenta las relaciones múltiples, la intertextualidad y una concepción plural de la Historia, considerando una periodicidad que abarcó la totalidad del cine de no ficción del período silente (1896-1930) para la contextualización del trabajo, y específicamente el período 1920-1928 para el análisis del corpus.

Como la gran mayoría de los trabajos que se focalizan en las cinematografías latinoamericanas silentes, la baja disponibilidad de filmes sobrevivientes conllevó algunas limitantes para el análisis, como por ejemplo, el establecer equivalencias entre materiales de diferente duración al momento de la selección. Al momento de cerrar el trabajo y establecer las conclusiones, esto también trae aparejada la dificultad de establecer

rasgos comunes a la producción silente, ya que se desconoce el contenido de muchos filmes que actualmente no es posible visionar, por lo que es imposible establecer comparaciones entre algunos rasgos en común dentro del corpus, y la totalidad de la producción cinematográfica del período para las naciones elegidas. Dicho esto, consideramos que efectivamente, para el corpus seleccionado, sí se logró establecer la presencia de un discurso estatal que buscó promover entre la ciudadanía conceptos de nación y de identidad nacional, con un sentido específico, según la hipótesis establecida al comienzo de esta investigación.

Siguiendo los ejes de análisis propuestos, vemos que en la categoría de representación de las políticas públicas es posible detectar el uso recurrente de la bandera chilena como recurso simbólico que evoca la pertenencia a una nación (Leib y Webster 2015), y que colabora en la legitimación de ordenes sociales y políticos (Jaskulowski 2015). En los filmes chilenos *El lanzamiento del Latorre* (1921), *Camino costero* (1925) y *Comisión plebiscitaria Tacna-Arica* (1925) es posible constatar la presencia de la bandera nacional en edificios públicos, automóviles oficiales y en manos de marinos de la armada chilena, en contextos donde se muestran políticas públicas relacionadas con la armada, proyección de obras públicas y adquisición de navíos de guerra.

Particularmente en el filme *Camino Costero* destaca el discurso que busca alinear un orden político asociado a la modernidad y el progreso (a través de los caminos asfaltados) con la bandera nacional. También es posible detectar elementos en común entre este último film y el corto argentino *Patronato de la Infancia* en la medida en que en ambos se detecta la orquestación de algunas de las escenas con el fin de transmitir una idea de éxito en torno a la implementación de políticas públicas. En *Camino Costero* los letreros que se refieren a la construcción de caminos como una forma de alcanzar el progreso, aparecen como una meta o ideal social, con las carretas y caballos como opuestos. En tanto, *Patronato de la Infancia* muestra ideales de educación, orden e higiene que resultan difíciles de conciliar con una representación realista de la cotidianidad de una institución pública de acogida de menores, que es lo que supuestamente muestra el film.

Siguiendo con la presencia de la bandera chilena como recurso simbólico que evoca la pertenencia a una nación y que contribuye a la legitimación de un orden social específico, constatamos que este uso también estará presente e incluso se verá reforzado en algunos de los filmes que observamos bajo la segunda categoría de análisis, que agrupa los filmes relacionados con la exaltación de autoridades y figuras políticas. En *Cuarto Centenario de Magallanes* (1921) aparecen

multitudes de ciudadanos que asisten a la visita del infante de Baviera y Borbón a diferentes ciudades de Chile, lo que permite verificar la imposibilidad de portar la bandera nacional en actos oficiales por parte de la población civil, a diferencia de militares e incluso objetos asociados a los poderes públicos. Si bien existía una ley que sancionaba el porte del emblema por parte de civiles sin autorización estatal, el hecho da cuenta de una fuerte desconexión entre la ciudadanía y la detención de la nación, simbolizada en la bandera. En este caso, se cumple la afirmación de Marc Ferró respecto de que el cine puede poner a la vista zonas no visibles del pasado (1995), porque permite constatar que en este período las leyes en relación al uso de la bandera por parte de particulares estaban vigentes y no eran letra muerta. Al visionar otros filmes de la época que se encuentran fuera del corpus de análisis de este trabajo, vemos que la imposibilidad de la ciudadanía de detentar la bandera chilena se repite, incluso en filmes de corte deportivo como *Campeonato sudamericano de box Vicentini vs Fernández* (Chile, 1923, b/n, 35mm, 75 min, Esteban Artuffo Film), donde multitudes asisten a un torneo donde se enfrentan los campeones de box chileno y uruguayo.

No es el caso de Argentina, donde en el filme que promociona la segunda candidatura de Hipólito Yrigoyen al poder, *La obra del gobierno radical*, los ciudadanos inundan las calles con las banderas en alto, y

coincidentalmente con este gesto simbólico, son incluidos tanto en las imágenes como en la narración. En *Inauguración del monumento al general Alvear* (1926) y *Presidente Marcelo T. de Alvear y primera dama, Regina Pacini, concurren al acto de entrega de la Antena donada por la colectividad italiana* (1927) también es posible observar a los ciudadanos argentinos portando las banderas en medio de las ceremonias, pero en *La obra del gobierno radical* este gesto es recurrente y se muestra de manera destacada en las imágenes.

Los filmes donde el Presidente Alvear es protagonista pueden aparecerse a una mirada más conservadora de la presentación de las autoridades en pantalla, donde políticos y militares son las figuras centrales de la mayoría de las escenas, mientras que las multitudes aparecen en un rol de observadores y en una actitud de admiración hacia los actos de la autoridad. En cambio la representación de la nación que se observa en *La obra del gobierno radical*, tanto desde el punto de vista de los protagonistas de las acciones como la narración, sugiere una tríada entre las multitudes o el pueblo, la bandera y el propio Yrigoyen, a quien recurrentemente se indica como el líder que vela por los derechos de los argentinos. Si bien no es posible establecer una equivalencia del protagonismo o agencia de Yrigoyen, y del pueblo o los ciudadanos argentinos, ya que claramente el primero predomina, si hay una

participación mucho más activa de la ciudadanía en relación al resto del corpus revisado. En este sentido, podemos aventurar una aparición un poco más activa de sujetos sociales que anteriormente no formaban parte de la escena política argentina, y una disposición a incluirlos en las acciones del gobierno, mientras que en los filmes chilenos el rol de la ciudadanía es la de meros espectadores.

En *Calles de Santiago, Alessandri y La Moneda* (1923), esto se evidencia por medio del personalismo del presidente, quien exalta el rol que los caminos cumplen en el objetivo de alcanzar el progreso, pero sin hacer alusiones a la ciudadanía. Incluso las primeras escenas que muestran las calles de Santiago, omiten vías con mayor tránsito o apariciones de civiles, mostrando en vez edificios imponentes que daban cuenta de las construcciones más elegantes de la ciudad. La presencia del escudo nacional también se apareja al presidente, lo que se podría extrapolar a una identificación de la nación con la figura del mandatario.

Si nos centramos en la tercera línea de categorización de los registros, la industria y el progreso, vemos que para el caso chileno, la tendencia de minimizar o subalternizar a la ciudadanía se mantiene. El corto de carácter documental *Imágenes reencontradas de Santiago, años veinte* (192-), cuyos rasgos permiten adivinar una intención de mostrar la capital chilena a ojos extranjeros, alude a grandes edificios, esculturas y construcciones

modernas, pero otorga poco espacio a los ciudadanos. Los aspectos que se muestran de Santiago son justamente aquellos que reseñan la arquitectura europea, y de hecho la presencia simbólica de la bandera se observa únicamente en la cúpula del Museo Nacional de Bellas Artes, cuya arquitectura tiene clara inspiración francesa. Se observan también alusiones a la historia de la independencia de Chile en la presencia de esculturas de Bernardo O'Higgins y José de San Martín, que son seguidas por un desfile militar tras lo cual se destaca en los intertítulos la "admiración" de los chilenos hacia las fuerzas armadas siendo esta la única vez que se alude directamente a la ciudadanía, que por lo demás no está presente en el filme.

Las películas argentinas que incluimos en este apartado se relacionan con asociaciones agrícolas vinculadas al orden oligárquico que estuvo vigente en gran parte de Latinoamérica durante el siglo XIX y que excluía a la mayor parte de la sociedad de la participación política. La diferencia con el resto de los filmes argentinos que revisamos para este trabajo es notoria en cuanto al tratamiento y participación que tienen los trabajadores agrícolas que ahí aparecen. En el corto documental *La pampa* el proyecto agroexportador argentino se presenta como una vía armónica para aproximarse al progreso económico, sin hacer referencia a conflictos ni a la explotación de los trabajadores. Esto es aún más claro en *Industria nacional*, donde una de las escenas que se presenta coincide con imágenes

de *La obra del gobierno radical*. Las imágenes consisten en hombres caminando, con una fábrica de fondo, pero en ambos filmes son asociadas a diferentes discursos. En la película de campaña se hace referencia a la preocupación de Hipólito Yrigoyen por resguardar a los trabajadores de la explotación, mientras que en *Industria nacional* estas mismas imágenes se presentan como una pieza más del camino acelerado hacia el progreso de la nación, desde la mirada de los grupos que detentan el poder económico.

A modo general, podemos ver que para la tercera década del siglo XX el rol que cumplen las autoridades y los actos de gobierno en pantalla se complejiza, aportando elementos a la discusión acerca de la identidad nacional y la participación de la ciudadanía en esta. Si pensamos en las películas descritas en el segundo capítulo de este trabajo, sobre los Pactos de Mayo, y que situamos como primeras aproximaciones a temas vinculados al Estado a través del cine en Chile al menos, en estas la participación de autoridades de gobierno se limita a apariciones en el contexto de algún evento de interés público.

Ya para 1910, y concretamente para las celebraciones del Centenario de la independencia de ambos países Villarroel (2017) y Marrone (2003) notan la exclusión de las clases medias y bajas en pantalla, por una parte, y la descontextualización política para el caso de Argentina al menos, en filmes que se relacionan con estos festejos en particular.

Para el corpus seleccionado, observamos que los filmes asociados al Estado en este período presentan discursos que nos hablan de la identidad nacional asociada a las autoridades de gobierno y de las fuerzas armadas, donde en el caso chileno, los ciudadanos se encuentran excluidos. De manera destacada, la presencia de la bandera y el escudo nacional como recursos simbólicos que evocan la pertenencia a una nación y que contribuyen a la legitimación de un orden social específico, nos hablan de diferentes niveles de participación de la ciudadanía en los proyectos de gobierno y de nación para Chile y para Argentina. Particularmente en los filmes asociados a Hipólito Yrigoyen observamos la inclusión de estratos sociales que hasta el momento estaban excluidos de la participación política, mediante la detención de los emblemas nacionales, pero también, como agentes que tienen participación e incidencia en las políticas públicas y en el actuar del Estado.

Una posible proyección del porte de la bandera chilena por parte de civiles en actos públicos en filmes de años anteriores a los considerados para este corpus, y posteriores, podría arrojar interesantes indicios en torno a la participación política de estratos sociales que hasta entrado el siglo XX fueron excluidos de este ámbito. Decidor es en este sentido el registro *La caída del gobierno de Carlos Ibañez del Campo* (Chile, 1931, b/n, 35 mm, 2 minutos, Page Bros Films o Andes Film) donde en el contexto de la revolución social que llevó a la renuncia de Carlos Ibañez,

los ciudadanos salen a celebrar a las calles, y en medio de la multitud se observa una columna de ciudadanos a pie que enarbolan una bandera nacional de gran tamaño. En otra escena, un personaje anónimo dirige el tránsito en el centro de Santiago, con una bandera chilena en la mano.

Una mirada panorámica de los filmes del gobierno de Pedro Aguirre Cerda, que se conservan en el acervo de la Cineteca Nacional de Chile, también permite esbozar algunas observaciones preliminares al respecto. Por ejemplo, en *Gira de S.E. el Presidente de la República a Magallanes* (Chile, 1939, b/n, 35 mm, 61 minutos, Cía. Cinematográfica de Chile), es posible observar a ciudadanos que van a las calles a observar los desfiles en honor al presidente con banderas en mano en Castro, Aysén, Coyhaique y Magallanes. También al interior de la fábrica de Tomé se observan las banderas en manos de obreros, así como en la estación de trenes de San Rosendo. Igualmente se observa a ciudadanos enarbolando banderas en *La gira del Presidente al norte* (Chile, 1939, b/n, 35 mm, 29 minutos, Cía. Cinematográfica de Chile) en el contexto de desfiles en Arica, Antofagasta, La Serena y Tocopilla, donde niños y niñas de escuelas públicas portan banderas. En Chuquicamata las multitudes que van a recibir al presidente Aguirre también llevan emblemas chilenos. Sin embargo en *La transmisión del mando* (Chile, 1938, b/n, 35 mm, 10 minutos, Instituto de Cinematografía Educativa), en la cual Aguirre Cerda asume la presidencia, las multitudes de la capital asisten con entusiasmo

a las ceremonias y desfiles, pero no detentan banderas en ninguna de las escenas de este film.

Hasta 2011 la legislatura chilena no permitió que ninguna persona ni reunión de personas usase en público la Bandera Nacional, sin autorización, pero parece claro que esta prohibición fue respetada en mayor o menos medida en diferentes períodos de la historia de Chile. Esto abre una interrogante que puede ser abordada por los campos de la fotografía y del cine, para detectar en qué contextos y momentos los ciudadanos pudieron detentar la bandera chilena a pesar de la prohibición legal vigente hasta hace poco, y establecer vínculos con la participación ciudadana en política, por una parte, y con su rol en la representación de la nación, por otra.

## BIBLIOGRAFÍA

ALGARABEL, Montserrat. “La voz ilustrada de la Revolución. Historia, nacionalismo e identidad en las primeras lecturas de Memorias de un mexicano (Carmen Toscano, 1950)”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica* 2, (2016), 46-75.

AMAR DÍAZ, Mauricio. “La República en crisis. Del parlamentarismo oligárquico a la promesa de la inclusión popular de Alessandri”. En Vásquez, David; Rivera, Felipe (Edits.), *Arturo Alessandri Palma y su época: Vida, política y sociedad*. Santiago, Ediciones Biblioteca Nacional, 2012.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1993.

BARÓN BARRIOS, Carlos. *Pioneros Del Cine En La Argentina: Cardini, Py y Ducrós Hicken*. C. Barrios Barón, 1995.

BAECHLIN, Peter; MÜLLER, Maurice. *Newsreels across the world*. Paris: Unesco, 1952.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das letras, 2009 (1979). 333p.

BERTONI, Lilia Ana. *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*. FCE, Buenos Aires, 2007.

BIBLIOTECA del Congreso Nacional de Chile (sitio web). *Historia de la Ley No 20.537. Sobre el uso e izamiento del Pabellón Patrio*. Acceso disponible en: <https://obtienearchivo.bcn.cl/obtienearchivo?id=recursolegales/10221.3/36446/1/HL20537.pdf>

CUARTEROLO, Andrea. “Primeros debates y reflexiones en torno al cine nacional”. En: Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (editores), *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969)*, Volumen I, Buenos Aires, Nueva Librería, 2009a, pp. 67-78.

\_\_\_\_\_. “Los antecedentes del cine político y social en la Argentina (1896-1933)”. En: Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (editores), *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969)*, Volumen I, Buenos Aires, Nueva Librería, 2009b, pp. 67-78.

\_\_\_\_\_. “El arte de instruir deleitando. Discursos positivistas y nacionalistas en el cine argentino del primer Centenario”. *Iberoamericana. América Latina - España Portugal* 39 (2010): 197-210.

CARMAGNANI, Marcello. *Estado y sociedad en América Latina 1850-1930*. Barcelona: Crítica, 1984.

DEVÉS, Eduardo. *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX. Entre la modernización y la identidad. Tomo I: Del Ariel de Rodó a la CEPAL (1900-1950)*. Santiago: Editorial Biblos; Centro de Investigaciones Barros Arana, 2000.

DI NÚBILA, Domingo. *Cuando el cine fue ventura. El pionero Federico Valle*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1996.

DÜMMER, Sylvia. *Sin tropicalismos ni exageraciones. La construcción de la imagen país de Chile para la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929*. Santiago: RIL, 2012.

DURANTE, María Isabel. *Retóricas de la nostalgia. Imagen, propaganda e identidad. Los reportajes y documentales del NO-DO en la región de Murcia*. Tesis doctoral. Universidad de Murcia, 2014.

EDWARDS, Violet. *Group Leader's Guide to Propaganda Analysis*. Nueva York, Columbia, University Press 1938, p.40.

FERRÓ, Marc. *Historia Contemporánea y Cine*. Barcelona: Ariel, 1995.

FUNES, Patricia. "El pensamiento latinoamericano sobre la nación en la década de 1920", *Boletín americanista*, Universidad de Barcelona, Facultad de Geografía e Historia, Sección de Historia de América, Año II, Barcelona, 1999. 103-120

\_\_\_\_\_. *Salvar a la nación. Intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006.

GIRONA, Ramón. *El cine de propaganda en EE.UU.* Barcelona: Editorial UOC, 2015.

GOMES, Paulo Emílio Salles. "A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898-1930)". En: CALIL, Carlos Augusto e MACHADO, Maria Teresa (orgs.). *Paulo Emílio: Um intelectual na linha*

*de frente*. Rio de Janeiro: EMBRAFILME/Ministério da Cultura Brasiliense, 1986 (1974). pp. 323-330.

GUNNING, Tom. “‘Now you see it, now you don’t’”. The temporality of the cinema of attractions’. En: GRIEVESON, Lee, and KRAMER, Peter (edits). *The Silent Cinema Reader*. London and New York: Routledge, 2004. pp. 40-50.

JASKULOWSKI, Krzysztof. “The magic of the national flag”, en *Ethnic and Racial Studies*, DOI: 10.1080/01419870. 2015. 1078482

LARRAIN, Jorge A. *Identidad Chilena*. LOM, 2014.

LEIB, Jonathan; WEBSTER, Gerald. “Rebel with(out) a cause? The contested meanings of the Confederate battle flag in the American South” en *Flag, Nation and Symbolism in Europe and America*. HILLAND Thomas; JENKINS, Richard (edits). Nueva York. Routledge, 2007.

LÓPEZ, Ana María. “Cine Temprano y modernidad en América Latina”. Trad. Francisco Álves Francese. *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n.1, diciembre de 2015, pp.128-170.

LUNA, Félix. *Yrigoyen*. Buenos Aires. Sudamericana, 1988.

MARRONE, Irene. *Imágenes Del Mundo histórico: Identidades y Representaciones En El Noticiero y El Documental En El Cine Mudo Argentino*. Ed. Biblos, 2003.

MARRONE, Irene y MOYANO, Mercédez. *Imaginarios contrapuestos en*

*la filmografía del agro pampeano argentino*. En Mundo Agrario, vol. 2, n° 3, segundo semestre de 2001. ISSN 1515-5994

MORALES, Marcelo. *1911-1920: buscando un símbolo patrio*. <http://cinechile.cl/criticas-y-estudios/1911-1920-buscando-un-simbolo-patrio>, 2013. Consultado el 23/09/2019.

MOUESCA, Jacqueline. *El documental chileno*. Santiago: LOM, 2005.

ORTIZ, Renato. *Modernidad y espacio*. Benjamin en París. Buenos Aires: Norma, 2000.137p.

OSSANDÓN, Carlos y Santa Cruz, Eduardo. *El Estallido De Las Formas: Chile En Los Albores De La "Cultura De Masas"*. Lom Ed., 2005

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. “Orígenes evolución y problemas”. *Cine documental en América Latina* (Paranaguá, Paulo Antonio, Ed.). Madrid: Cátedra, 2003.

PAZ TRUEBA, Yolanda de. (2020). El Patronato Provincial de Menores: iniciativas por la infancia pobre en la provincia de Buenos Aires (1917-1921). *Secuencia*, (106), e1706. Epub 02 de marzo de 2020. <https://dx.doi.org/10.18234/secuencia.v0i106.1706>

PIZARROSO QUINTERO, Alejandro. “Historia de la propaganda: una aproximación metodológica”. *Historia y Comunicación Social* 4 (1999): 145-171.

PURCELL, Fernando. *¡De película! Hollywood y su impacto en Chile 1910-1950*. Santiago: Taurus, 2012.

ROJO Grínor, SALOMONE, Alicia; ZAPATA, Claudia. *Postcolonialidad y nación*. Santiago:LOM Ediciones, 2003.

ROJO, Grínor. *Globalización e identidades nacionales y postnacionales... ¿de qué estamos hablando?* Santiago: LOM Ediciones, 2005.

SALAZAR, Gabriel y PINTO, Julio. *Historia contemporánea de Chile I. Estado, legitimidad, ciudadanía*. Santiago: LOM Ediciones, 1999a. 315p.

\_\_\_\_\_. *Historia contemporánea de Chile II. Actores, identidad y movimiento*. Santiago: Lom, 1999b. 179p.

SERANI, Edmundo. “Arturo Alessandri Palma. Su primer gobierno 1920-1925”, En Vásquez, David; Rivera, Felipe (Edits.), *Arturo Alessandri Palma y su época: Vida, política y sociedad*. Santiago, Ediciones Biblioteca Nacional, 2012.

SUBERCASEAUX, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Vol II*. Santiago: Editorial Universitaria, 2004. Archivo pdf.

\_\_\_\_\_. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Vol IV*. Santiago: Editorial Universitaria, 2004. Archivo pdf.

UNITED STATES DEPARTMENT OF AGRICULTURE. *Motion pictures of the United States Department of Agriculture*. 1932. Washington, United States Government Printing Office (página 18).

UNITED STATES DEPARTMENT OF AGRICULTURE. *Report of the director of the Extension Service*, 1925. Washington DC, Estados Unidos. (página 22).

VÁSQUEZ VARGAS, David. “Notas biográficas sobre Arturo Alessandri Palma”, en Vásquez, David; Rivera, Felipe (Edits.), *Arturo Alessandri Palma y su época: Vida, política y sociedad*. Santiago, Ediciones Biblioteca Nacional, 2012.

VELLEGGIA, Susana. *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano en las encrucijadas de la historia*. Quito: Ediciones Ciespal, 2010.

VERGARA, Ximena; KREBS, Antonia. *Por pantallas y páginas: los noticieros cinematográficos y su aporte al cine chileno (1927-1931)*. En Cinechile. Enciclopedia del cine chileno. 2016.

VILLARROEL, Mónica. *Poder, nación y exclusión En El Cine Temprano: Chile-Brasil (1896-1933)*. LOM Ediciones, 2017.

## FILMOGRAFÍA

*Calles de Santiago, Alessandri y La Moneda* (1925). Santiago, productora no identificada, 2 min. 34 seg., sin sonido, blanco y negro [35 mm]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=V-bpnj13Dng>

*Camino costero* (1925). Región de Valparaíso, productora no identificada, 1 min. 43 seg., sin sonido, blanco y negro [35 mm]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=R5NDyJ6cldY>

*Comisión plebiscitaria Tacna-Arica* (1925). Arica, productora no identificada, 2 min. 59 seg., sin sonido, blanco y negro [35 mm]. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=OpkDqF0v\\_6w&t=8s](https://www.youtube.com/watch?v=OpkDqF0v_6w&t=8s)

*Cuarto Centenario de Magallanes* (1921). Chile, Giambastiani Films, 4 min. 34 seg., sin sonido, blanco y negro [35 mm]. Disponible a través de la Cineteca Nacional de Chile.

*El lanzamiento del Latorre* (1921). Inglaterra, productora no identificada, 41 seg, sin sonido, blanco y negro [35 mm]. Disponible a través de <https://gparchives.com>

*Gira de S.E. el Presidente de la República a Magallanes* (1939). Chile, Cía. Cinematográfica de Chile, 61 minutos, blanco y negro [35 mm].

Disponible en <https://www.cclm.cl/cineteca-online/gira-de-s-e-el-presidente-de-la-republica-a-magallanes/>

*Imágenes reencontradas de Santiago, años veinte* (192-). Santiago, productora no identificada, 11 min. 29 seg., sin sonido, blanco y negro [35 mm]. Disponible en

<http://cinotecavirtual.cl/cineteca/index.php/Detail/objects/2609>

*Inauguración del monumento al general Alvear* (1926). Buenos Aires, Max Glücksmann. 6 min 12 seg, sin sonido, blanco y negro [35 mm].

Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=9250w\\_UfPuE](https://www.youtube.com/watch?v=9250w_UfPuE)

*Industria Nacional* (1923). Argentina, Cinematografía Valle, 1 min 44 seg., sin sonido, blanco y negro [35 mm]. Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=s0r5p2ndRkA>

*La caída del gobierno de Carlos Ibáñez del Campo* (1931). Chile, Page Bros. Film o Andes Film, 2 min., sin sonido, blanco y negro [35mm].

Disponible en: <https://www.cclm.cl/cineteca-online/la-caida-de-un-regimen/>

*La gira del presidente al norte* (1939) Chile, Cía. Cinematográfica de Chile, 29 min., blanco y negro [35mm]. Disponible en:

<https://www.cclm.cl/cineteca-online/la-gira-del-presidente-al-norte/>

*La transmisión del mando* (1938) Chile, Instituto de Cinematografía Educativa, 10 min., 35mm, blanco y negro [35mm]. Disponible en: <https://www.cclm.cl/cineteca-online/la-transmision-del-mando-1938/>

*La obra del gobierno radical* (1928). Argentina, Cinematografía Valle, 39 min. 43 seg., sin sonido, blanco y negro [35 mm]. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=t\\_W30Ts4W3U](https://www.youtube.com/watch?v=t_W30Ts4W3U)

*La Pampa* (1921). Argentina, Cinematografía Valle. 9 min., sin sonido, blanco y negro [35 mm]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=REGp5RhMsi8>

*Patronato de la infancia* (1920). Buenos Aires, Max Glücksmann. 1 min 52 seg., sin sonido, blanco y negro [35 mm]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=7fdeeqZqqtc>

*Presidente Marcelo T. de Alvear y primera dama, Regina Pacini, concurren al acto de entrega de la Antena donada por la colectividad italiana* (1927). Buenos Aires, Max Glücksmann. 1 min. 27 seg., sin sonido, blanco y negro [35 mm]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Ybo57tLXKSsw>

## PUBLICACIONES PERIÓDICAS CONSULTADAS

El Mercurio de Valparaíso, 8 de agosto de 1902  
El Mercurio de Santiago, 29 de mayo de 1910  
El Mercurio de Santiago, 30 de mayo de 1910  
El Mercurio de Santiago, 15 de febrero de 1921  
El Mercurio de Santiago, 14 de febrero de 1921  
El Mercurio de Santiago, 26 de junio de 1924  
El Mercurio de Santiago, 21 de marzo de 1925  
El Mercurio de Santiago, 21 de marzo de 1925  
El Mercurio de Santiago, 11 de abril de 1925  
El Mercurio de Santiago, 18 de junio de 1925

La Nación, Santiago, 29 de diciembre de 1923  
La Nación, Santiago, 20 de marzo de 1925