



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES  
ESCUELA DE POSTGRADO



CINE SILENTE EN CHILE Y BRASIL.  
Identidades nacionales en el periodo de modernización (1896-1933)

Tesis para optar al grado de Doctora en Estudios Latinoamericanos

Autora: Mónica Villarroel Márquez  
Profesores Guía:  
Dra. Darcie Doll (Universidad de Chile)  
Dr. Eduardo Morettin (Universidad de São  
Paulo, Brasil)

Santiago, Julio de 2014

*A mi hermano José Antonio y a los que hoy son futuro: Julio,  
Juan José, Vicente y Rocío, ángeles de mi memoria.*

## **AGRADECIMIENTOS**

A todos quienes contribuyeron con esta tesis: investigadores, trabajadores de archivos cinematográficos y amigos en Santiago, São Paulo y Río de Janeiro: Eliana Jara, Eduardo Morettin, Olga Futema, Carlos Roberto de Souza, Rodrigo Archangelo, Fabricio Felice, Hernani Heffner, Glênio Póvoas, Alice Tusz, Fernanda Coelho, Darcie Doll, Grínor Rojo, Gonzalo Ramírez, Jorge Iturriaga, Ximena Vergara, Miriam Gárate, Gabriel Cea, Álvaro de la Peña, Ignacio Aliaga, Francisco Venegas, Mariange Bordas, Juana Salama.

A la Cineteca Nacional de Chile, a la Cinemateca Brasileira y a la Cinemateca del Museu de Arte Moderna de Río de Janeiro.

A la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica, Conicyt, de Chile, que me otorgó una beca para realizar este doctorado.

A Mecesusup, que me otorgó una beca para realizar una pasantía de investigación en la Universidade de São Paulo, USP, Brasil.

## **RESUMEN**

Esta tesis indaga en el cine documental silente en Chile y Brasil y cómo éste representa las identidades nacionales en el periodo 1896-1933 en el proceso de modernización de ambos países. Nos interrogamos sobre cuáles son los discursos cinematográficos y los espacios registrados, cuáles son sus características más relevantes, sus especificidades.

Esto es visible en las imágenes sobre la modernidad, el progreso, el Estado nación, incluyendo la representación de las elites y las ciudades, los sujetos populares y los movimientos sociales, así como la educación, la salud y la ciencia. También examinamos películas sobre la producción de riqueza en los dos territorios. Por otra parte, la mirada desde el otro (europeo y nacional) construye una representación de las identidades nacionales, principalmente étnicas, en las películas que revisamos.

En este estudio comparado sobre cine latinoamericano analizamos un conjunto de 36 producciones cinematográficas salvaguardadas recientemente en el caso chileno y una equivalencia temática de filmes brasileños, e identificamos elementos comunes y diferencias. Utilizamos como metodología el análisis del discurso cinematográfico propuesto tanto en las imágenes como en los intertítulos en diálogo con fuentes documentales y la historia social, bajo la perspectiva teórica de Marc Ferro, con el apoyo conceptual de Paulo Emílio Salles Gomes e Ismail Xavier.

Establecemos la tesis de que las películas documentales silentes que han sobrevivido Chile y Brasil permiten distinguir una representación de las identidades nacionales en el periodo de 1896-1933, vinculadas a la modernidad y consolidación de los Estados naciones, en su mayoría, desde la voz del poder. El cine documental silente representa de distintos modos las identidades nacionales del periodo, marcando tendencias temáticas, voces presentes, principalmente las elites, y exclusiones recurrentes como los sectores populares.

## TABLA DE CONTENIDO

### PARTE I

#### **INTRODUCCIÓN** 5

Carta de navegación: aspectos metodológicos 13

### **CAPÍTULO I**

#### **VISTAS, ACTUALIDADES, *TRAVELOGUES* Y EL FILM NATURAL** 27

La historiografía sobre cine silente en Chile y Brasil 37

### **CAPÍTULO II**

#### **EL CAMPO CINEMATOGRAFICO** 44

Primeras conexiones 46

La valoración tecnológica 49

La distribución y la exhibición: el film extranjero 60

Los salones 67

### **CAPÍTULO III**

#### **ESPECTÁCULO MASIVO, PUBLICACIONES Y CENSURA** 73

El público y las funciones 77

De lo populachero a la acción civilizadora y pedagógica 80

Cultura de masas: las publicaciones 83

Racismo y propaganda 89

Censura 91

## **CAPÍTULO IV**

### **LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA NACIONAL 96**

Los problemáticos inicios 100

Noticiarios, propaganda y exposiciones 106

Las productoras y las actualidades 110

Filmes por encargo o *cavacão* 118

## **PARTE II**

## **CAPÍTULO V**

### **MODERNIDAD, PROGRESO Y ESTADO NACIÓN 123**

La modernidad en Chile y Brasil 127

El otro americano 132

El cosmopolitismo y la oligarquía 134

Las imágenes de la *belle époque* y las elites 139

El ritual del poder 149

Otras ritualidades: funerales y asunción del mando 154

## **CAPÍTULO VI**

### **LA REPRESENTACIÓN DE LAS CIUDADES 167**

Los modernos medios de transporte 171

La Haussmanización de Río de Janeiro y de Santiago 178

Huellas de París en Santiago: el cerro Santa Lucía 182

Santiago y Río en los años veinte	189
La Exposición Universal de 1922: cosmopolitismo y nación	204
La cuna espléndida y el festejo de carnaval	207
Sinfonías de ciudad: Santiago y São Paulo	212
<b>CAPÍTULO VII</b>	
<b>LA CUESTIÓN SOCIAL Y LOS SUJETOS POPULARES</b>	<b>230</b>
Registros cinematográficos del mundo obrero y popular	237
Protagonismo de los obreros	243
La imagen no deseada de Brasil	252
Movimientos sociales y Golpe de Estado	259
La multitud como sujeto	266
<b>CAPÍTULO VIII</b>	
<b>OTRAS CARAS DE LA MODERNIDAD: LA EDUCACIÓN,</b>	
<b>LA CIENCIA Y LA SALUD</b>	<b>270</b>
El ICE y el INCE	271
La moderna educación en Chile	278
La ciencia y la salud: dos casos en Brasil	281
<b>CAPÍTULO IX</b>	
<b>LA PRODUCCIÓN DE RIQUEZA: EL COBRE Y EL CAUCHO</b>	<b>284</b>
Inmigrantes como realizadores	287

Dos visitas guiadas	294
La idealización del trabajador y la voz del poder del empresario	296
<b>CAPÍTULO X</b>	
<b>LOS TRAVELOGUES: LA MIRADA DESDE EL OTRO</b>	<b>309</b>
Primera expedición: De Agostini y Reis	314
Segunda expedición: cuna espléndida de la Patagonia y la Amazonía	319
Tercera expedición: el discurso imperial de la civilización y la barbarie	324
La autoetnografía	329
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>334</b>
La cuna espléndida, el ritual y la voz del poder	348
Alcances y aportes al campo	351
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>353</b>
<b>PUBLICACIONES PERIÓDICAS CONSULTADAS</b>	<b>371</b>
<b>ANEXO I</b>	
<b>Filmografía silente brasileña preservada</b>	<b>372</b>
<b>ANEXO II</b>	
<b>Filmografía silente chilena preservada</b>	<b>383</b>



## INTRODUCCIÓN

La escasa existencia de investigaciones sobre el documental<sup>1</sup> de la época silente en Chile y Brasil, y el valor que otorgamos al Patrimonio audiovisual, su preservación y difusión, motivan esta investigación y nos orienta a trabajar con el material que ha sobrevivido.

Si el estudio del documental de ese periodo en Brasil es minoritario en relación a la ficción, en Chile es casi nulo, restringiéndose a textos generalistas que abordan toda la producción hasta los años noventa del siglo XX. Tampoco existía un análisis que considerara la cinematografía en los casos chileno y brasileño de manera conjunta y desde un enfoque a partir de los materiales fílmicos. Es allí donde esta tesis propone su aporte.

La presente investigación constituye un avance en los estudios comparados sobre cine en Latinoamérica, línea que está comenzando a tener un desarrollo sistemático, buscando conexiones entre las cinematografías del continente, a través de nuevas aproximaciones metodológicas y teóricas.

Nuestro interés en Brasil tiene como punto de partida la notable tarea de preservación realizada por archivos audiovisuales como la Cinemateca brasileira y, en menor medida, la Cinemateca del Museu da Arte Moderna, MAM, de Río de Janeiro, que permiten contar con películas de la primera época y posibilitan una propuesta como la que aquí presentamos. En segundo lugar, la existencia de trabajos previos en ese país, fundamentalmente aquellos que reúnen publicaciones periódicas de modo sistemático sobre el cine de la época estudiada, fueron también elementos a considerar al momento de la selección de esta cinematografía como punto de comparación con la chilena. No obstante, el avance en una historiografía reciente desarrollada por investigadores en Brasil, con nuevos enfoques que van más allá de perspectivas clásicas, surgió como un horizonte de trabajo para el análisis comparado. El conocimiento de la lengua portuguesa y de los archivos brasileños en forma previa, así como

---

<sup>1</sup>Entendiendo ampliamente el término, para distinguirlo de la ficción.

mi formación de Magíster en Comunicación en la Universidad Federal do Rio Grande do Sul, fueron decisivos en la selección de Brasil.

Considerando lo anterior, nos preguntamos por la producción documental en Chile y Brasil, desde la llegada del cinematógrafo y las primeras filmaciones hasta el advenimiento del cine sonoro realizado en Chile. Nos interrogamos sobre cuáles son los discursos cinematográficos y los espacios registrados, cuáles son sus características más relevantes, sus especificidades y cómo se representan las identidades nacionales en la modernidad.

La periodización escogida, 1896-1933, parte desde la llegada del cine a Chile (coincidente con Brasil) y el fin del periodo silente en Chile, siendo el rango más amplio que en Brasil. El cine sonoro debutó en este país en 1934, con *Norte y sur*, de Jorge Délano, Coke, aunque en Estados Unidos se registra en 1927 con *El Cantor de Jazz*. En Brasil, el sonoro debutó en 1929 con el film *Acabaram-se os otários*, de Luiz de Barros<sup>2</sup>.

Nuestro problema de investigación es entonces cómo el cine documental silente en Chile y Brasil representa las identidades nacionales en el periodo 1896-1933 en el proceso de modernización de ambos países.

Como objetivos nos propusimos identificar los modos en que el cine documental silente en Chile y Brasil representa identidades nacionales en el periodo señalado, trabajando con la materialidad fílmica, para estudiar de qué manera abordaban los grandes temas de la modernidad y cómo dialogan con la historia cultural.

También procuramos indagar en cuestiones estéticas y contextuales, describiendo el campo cinematográfico en los dos territorios, incluyendo caracterización desde exhibición y la distribución, el espectáculo cinematográfico como fenómeno popular y la relación con las publicaciones y la censura.

---

<sup>2</sup>Antes existió la sonorización con sistema Vitaphone (discos sincronizados con la proyección, parcialmente hablados y sobre todo, cantados, conocidos como “los filmes cantantes”). Sin embargo, siguieron produciéndose películas silentes durante la década de 1930.

Asimismo, establecer puntos de contacto que abran nuevas posibilidades para estudios comparados en el continente fue también parte de los objetivos globales trazados.

Por otra parte, como premisa inicial, adscribimos a la idea de que un film es un *documento histórico* o bien que es *agente de la historia*, como indicó Marc Ferro<sup>3</sup>. Es decir, permite reconstruir el pasado, remitiendo a la sociedad en que fue realizado. También posibilita identificar las tensiones con la ideología dominante en el contexto de producción. La película puede ser considerada como productora de discursos históricos, entendiendo por tal su capacidad de representar a los actores sociales y el devenir temporal a través de imágenes. Sin duda, los filmes que aquí abordamos son documentos históricos, pero al mismo tiempo se convierten en agentes de la historia en la medida en que proponen un discurso histórico latinoamericano y, en particular, chileno y brasileño.

De acuerdo con Ferro, la imagen adquiere valor como testimonio, especialmente de los vencidos o pueblos sometidos. El film no solo es un documento sino que a veces crea el acontecimiento. Hoy se asume que la imagen, manipulada o no, informa más sobre las intenciones de quien la toma y difunde que de los acontecimientos históricos mismos, es decir, del contexto de producción más que la historia que se cuenta. “Las interrelaciones historia-cine son múltiples y van desde la simple representación de los hechos históricos hasta la explicación de nuestro tiempo y nuestra sociedad. El cine interviene a todos estos niveles”<sup>4</sup>.

Nuestra hipótesis de trabajo propone que las películas documentales seleccionadas que se produjeron en Chile y Brasil durante el periodo del cine silente permiten distinguir cómo se representaban las identidades nacionales en el periodo de 1896-1933, vinculadas a la modernidad y consolidación de los Estados naciones, siendo realizadas, en su mayoría, desde la voz del poder. Esto es visible en la representación de la modernidad, el progreso, el Estado nación, por una parte y, por otra, en la representación de la producción de riqueza. La mirada desde el otro (europeo y nacional) también construye una representación de las identidades nacionales, principalmente étnicas.

---

<sup>3</sup> *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel, 1995.

<sup>4</sup> *Ib id*: 21.

Analizamos un conjunto de producciones cinematográficas que han sido salvaguardadas recientemente en el caso chileno y una equivalencia temática de filmes brasileños, e identificamos elementos comunes vinculados a identidades nacionales. Definimos un corpus de 36 producciones cinematográficas, incluyendo actualidades, documentales temáticos de corta duración y de largometraje.

La importancia que ha adquirido el patrimonio audiovisual en Chile es reciente y de más larga data en Brasil. Hoy se realizan esfuerzos por rescatar algunas producciones mediante acciones de conservación y restauración que desarrollan las cinetecas locales, que permiten apreciar materiales que revelan trazos claves de la consolidación de los Estados naciones.

La Federación Internacional de Archivos Fílmicos, FIAF, presentó en su 34° Congreso anual titulado *Cinema 1900-1906*, realizado en Brighton, Inglaterra, en el año 1978, más de quinientos filmes del período, pertenecientes a más de quince archivos del mundo. Allí se plantearon cuestiones teóricas y se discutió la terminología para denominar el cine de la era silente, con la participación de investigadores como Charles Musser, Tom Gunning, André Gaudreault, Laurent Mannoni, entre otros<sup>5</sup>.

La Unesco, en su programa especial Memoria del Mundo, ha señalado las directrices para la salvaguarda del patrimonio documental. Considera como documento tanto al contenido informativo como al soporte que lo consigna, siendo ambos parte de la memoria. Incluye, entre otros, “piezas audiovisuales, como películas, discos, cintas y fotografías”<sup>6</sup>. Define la preservación como “la suma de las medidas necesarias para garantizar la accesibilidad permanente -para siempre- del patrimonio documental. Comprende la conservación, que es el

---

<sup>5</sup>Ángel Quintana comenta este encuentro en “Les actualitats com a camp de relació entre cinema i realitat”. En: A. Quintana y J. Pons, Editors, *La construcció de l'actualitat en el cinema dels orígens*. Girona: Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomás Mallol/ajuntament de Girona, 2012: 17-31.

<sup>6</sup>Ray Edmondson, *Memoria del mundo. Directrices para la salvaguarda del Patrimonio documental*. UNESCO, División de la Sociedad de la Información Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 2002:7.

conjunto de medidas precisas para evitar un deterioro ulterior del documento original y que requieren una intervención técnica mínima”<sup>7</sup>.

Esta definición adquiere especial relevancia si pensamos que esta tesis contribuye a valorar el patrimonio documental, tanto en el soporte fílmico como en lo que define como “piezas textuales”, dentro de lo cual se incluye: manuscritos, libros, periódicos, carteles, etc. Es decir, da sentido al archivo en la medida en que éste es accesible a la comunidad. La Unesco destaca la necesidad de crear una mayor conciencia en el mundo de la importancia del patrimonio documental y de la necesidad de preservarlo y dar acceso a él. La investigación en los distintos archivos, especialmente audiovisuales, permitió desarrollar nuestra tarea y al mismo tiempo subraya la posibilidad de difundir los acervos cinematográficos del continente, promoviendo el diálogo entre ellos.

La Biblioteca del Congreso de Estados Unidos ha realizado talleres de “Arqueología de películas silentes”, con la participación de técnicos, historiadores, archivistas y otros especialistas que enfrentan cotidianamente la tarea de identificar y preservar materiales que han sido destruidos parcial o casi totalmente con el paso del tiempo. Pero casi todo el cine producido en América Latina entre 1896 y 1933 se ha perdido, fue consumido por el fuego, por el tiempo o simplemente fue transformado en peinetas. Los investigadores no han tenido así más remedio que trabajar a partir de la documentación no-fílmica, especialmente en los registros de prensa, dejando de lado el vínculo con el material fílmico. Como sostiene Paulo Antonio Paranaguá “Las pocas películas conservadas y los vestigios disponibles solicitan análisis e interpretación, a pesar de que la labor arqueológica todavía está en sus primicias”<sup>8</sup>.

A pesar de la importante presencia de películas europeas y norteamericanas en un primer momento, emergió tempranamente en Chile y Brasil la necesidad documentar el progreso. En ambos países fue el documental y no la ficción, el que predominó en las primeras dos décadas del siglo XX. Este género fue lo que dio continuidad a la producción nacional para el caso de Brasil. “Indiscutiblemente, lo que sustenta la producción brasileña en las

---

<sup>7</sup>*Ib id*: 10.

<sup>8</sup>Paulo Antonio Paranaguá, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2003a: 35.

primeras décadas del siglo son esos filmes, no los de ficción. Son éstos los que aseguran un mínimo de regularidad al trabajo de los productores, permiten que se sustente un cierto equipamiento, laboratorios, etc.”, como señala Jean Claude Bernardet<sup>9</sup>. En el caso chileno, estas producciones sirven para sustentar productoras que ofrecían sus servicios e incursionaban en ambos géneros.

Por lo anterior, otro de los objetivos de nuestro trabajo fue sistematizar un catastro de la producción documental conservada en Chile, datada entre 1903 y 1933, como señalamos, que incluimos en el anexo II, considerando que en Brasil esta tarea está plenamente desarrollada, como consignamos en el anexo I.

Esta tarea, que fue iniciada con anterioridad a esta tesis a partir de mi labor en la Cineteca Nacional de Chile, ha permitido realizar tanto procesos de preservación como de difusión del Patrimonio fílmico chileno de la era silente, como el DVD *Imágenes del centenario 1903-1933*, cuya edición y publicación fue responsabilidad de esta autora, con el apoyo de Eliana Jara, quien aportó con la identificación y catalogación inicial de los materiales. Esta edición también ha permitido un acceso amplio a las películas tanto para el público general como para investigadores.

También mencionamos una serie de documentos cinematográficos que no figuraban en los registros hasta ahora conocidos, que consignamos en la descripción de la producción cinematográfica documental (capítulo 4). Hasta el año 2006, solo había una referencia numérica de 40<sup>10</sup> producciones, mientras que en el año 2014, hay registros que identifican 109 producciones documentales de distinto tipo hasta 1933<sup>11</sup>. En este estudio, contribuimos a un mayor avance en un registro de lo realizado y desaparecido. De un universo poco conocido, se

---

<sup>9</sup>*Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das letras, 2009: 38.

<sup>10</sup>La cifra corresponde al material referenciado por Alicia Vega en su libro *Itinerario del cine documental chileno 1900-1990*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, 2006. Podrían existir otros materiales en manos de coleccionistas privados o filmaciones familiares que permanentemente están apareciendo.

<sup>11</sup>El sitio [www.cinechile.cl](http://www.cinechile.cl) publicó el año 2013, con posterioridad a nuestro levantamiento, un conjunto de archivos de prensa de toda la historia del cine chileno, con una considerable cantidad correspondiente al periodo silente. Contabiliza 109 producciones hasta ahora identificadas.

conservan veinticuatro producciones documentales<sup>12</sup>, de las cuales dieciséis son actualidades, incluyendo como un solo título un conjunto de la Magallanes Films Co, recientemente recuperadas<sup>13</sup>, cinco cortometrajes, dos largometrajes y un híbrido (*Santiago antiguo*, 1915) entre documental y ficción. A ello se suman tres largometrajes de ficción y dos fragmentos de un corto y un largo, conservándose el 8.5% de la producción argumental conocida<sup>14</sup>. El total del material conservado en Chile alcanza apenas a treinta producciones de diversa índole. Calculamos en esta investigación 8 horas y 27 minutos de proyección de materiales fílmicos, a partir del catastro que realizamos.

Por otra parte, se estima que el total de la cinematografía silente brasileña sobreviviente no alcanza al 10% de los filmes realizados, unas 120 horas de proyección.<sup>15</sup> Esto, en términos de títulos, con la salvedad que muchos de los incluidos en esta estadística corresponden a materiales incompletos, con frecuencia solo fragmentos, como también ocurre en el caso chileno. Por ello, establecer porcentajes es siempre arbitrario y complejo. El levantamiento realizado por Carlos Roberto de Souza y Glênio Póvoas<sup>16</sup>, consigna que hasta 2011 pueden identificarse 353 materiales sobrevivientes datados entre 1897 y 1934 (ver anexo D). Hasta 1933, fecha del límite del presente estudio, consignamos 309 materiales, incluyendo documentales, ficción, noticieros y filmes domésticos o películas familiares de diversa

---

<sup>12</sup>La Cineteca de la Universidad de Chile poseería la copia única de *Inauguración del casino de Viña del mar* (1928, 15min.b/n), en dos rollos en formato 35mm (Vega, 2006:83), que no se encuentra digitalizada. Del periodo estudiado, también tiene el film *Chilean Natural Nitrate* (1930, 16 min. b/n), presentado por la *Nitrate Corporation of Chile Ltd, London*. Alusivo a la extracción, procesamiento y exportación del salitre, probablemente fue una producción por encargo de las compañías inglesas que explotaron esta riqueza en Chile. También fue recuperada durante el transcurso de esta investigación.

<sup>13</sup>Gran parte de este material, incluyendo fragmentos de dos filmes de ficción, fueron depositados en la Cineteca Nacional en 2012 y están en proceso de restauración, por lo que tampoco lo incluimos en el corpus, pero sí los consignamos en el catastro final del material sobreviviente.

<sup>14</sup>No existe un catastro exhaustivo de la totalidad de la producción documental silente chilena realizada, materia que no fue objeto de este estudio, pero la otorgamos a modo referencial y transitorio, por lo que no es posible estimar un porcentaje de sobrevivencia.

<sup>15</sup>Carlos Roberto de Souza, "Estratégias de sobrevivência". En: Samuel Paiva y Sheila Shvarzman (Orgs.) *Viagem ao cinema silencioso*. Rio de Janeiro: Azougue, 2011:17. De acuerdo con el Censo Cinematográfico Brasileiro, realizado por la Cinemateca Brasileira a partir de 2001, apenas el 6% de la producción silente de ese país llegó al siglo XXI, lo que significa que en el plazo de diez años ha continuado apareciendo material del periodo. [www.cinemateca.gov.br/local/File/Resgate\\_texto.htm](http://www.cinemateca.gov.br/local/File/Resgate_texto.htm). Consultado el 3 de diciembre de 2010.

<sup>16</sup> Carlos Roberto de Souza; Glênio Póvoas, *Filmografia silenciosa brasileira preservada*. En: Samuel Paiva y Sheila Shvarzman (Orgs.), 2011:299-311.

duración. El universo de materiales cinematográficos sobrevivientes, por lo mismo, es abismalmente mayor que en el caso chileno.

El cine, tanto en su registro documental como en el de ficción, representa y al mismo tiempo construye identidades culturales, lo que se observa desde los orígenes. El periodo silente de fines de siglo XIX e inicios del XX coincide con la modernización de los países latinoamericanos y con la instalación del progreso como idea fuerza y marco para la llegada del cinematógrafo a este lado del mundo. En Chile y Brasil se conoció públicamente esta experiencia muy tempranamente y, aunque ambos responden a patrones de colonización distintos, uno de origen hispano y el otro lusitano, comparten características identitarias como la formación de naciones de origen cívico, la influencia del positivismo a fines del siglo XIX y comienzos del XX y cierto desarrollo industrial, entre otras cosas.

Es por ello que los primeros noticieros, documentales y ficciones se inspiran en modelos extranjeros y asumen la idea de entrar en el concierto de las “naciones civilizadas”<sup>17</sup>, pero la precariedad es lo que predomina en la factura de los primeros filmes, realizados en su mayoría por inmigrantes.

En estas condiciones, si el cine latinoamericano ha contribuido, como afirma Paranaguá, a “la evolución de las costumbres y las mentalidades, ha alimentado el imaginario colectivo, ha acompañado la urbanización y el crecimiento de una cultura ciudadana”<sup>18</sup>, advertimos que no ha estado exento de la mirada desde “el otro”, especialmente europeo. Esto ha dado origen, ya en la etapa silente, a una visión de lo propio como alteridad, especialmente en lo referido al mundo indígena. No obstante, jamás la producción local ha logrado superar la supremacía de los filmes extranjeros.

Junto con la fascinación y la copia de lo foráneo, tanto en Chile como en Brasil, el cine significó pensar la identidad nacional, facilitando volver el interés hacia la “chilenidad”, en la fase de consolidación del Estado nación, especialmente en momentos como el Centenario de la República en Chile. Mientras que en Brasil, la preocupación por la identidad surge con fuerza

---

<sup>17</sup> Paulo Antonio Paranaguá, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, 2003a:18.

<sup>18</sup> *Ib id*:17.



a fines del siglo XIX, considerando el fin del imperio y el inicio de la República Velha, en 1889, cuando se vuelve a pensar el tema de la “brasilieneidad”, con el desafío de mantener la unidad del país y, posteriormente, en los años veinte y treinta del siglo XX, redefinir una cultura brasileña que incluyese en su imaginario las manifestaciones de la cultura africana, la indígena y la blanca, incorporando a los inmigrantes europeos, como veremos en el capítulo 5. Pero estos elementos no estarán presentes en el cine de los primeros tiempos. El interés por registrar el progreso de los Estados naciones, acompañado de la ritualidad de quienes detentan el poder, será lo predominante desde los inicios de las primeras filmaciones en ambos territorios.

La ciudad fue el espacio de modernización por excelencia en América Latina, especialmente a partir de fines del siglo XIX, cuando los modelos arquitectónicos y civilizatorios remitían a la urbe europea, particularmente París y la cultura francesa se convirtió en una referencia para la brasileña y la chilena. El cine participa del proceso de modernización de ciudades como Río de Janeiro, São Paulo y otras como Santiago, Iquique y Valparaíso, siendo los dos últimos enclaves portuarios, al igual que Río y Santos en las cercanías de São Paulo. En Brasil las primeras dos décadas republicanas conservaron las prácticas culturales del siglo XIX y fue solo alrededor de 1905-1907 cuando “la herencia dejada por el Imperio comienza a ser sacudida por las nuevas sensaciones y estímulos advenidos por la mecanización y la velocidad”<sup>19</sup>. El cine, así como la fotografía, aumentaron el consumo a gran escala del espectáculo visual y se masificó el acceso, pero también se convirtió en un gran negocio para los empresarios que, muchas veces simultáneamente, se involucraron en las distintas áreas del campo cinematográfico.

### **Carta de navegación: aspectos metodológicos**

Estudiar el cine a comienzos del siglo XX nos permitió observar el desarrollo de unas incipientes e irregulares industrias culturales y, a través de ellas, el proceso de representación y construcción de identidades culturales. Trabajamos con registros cinematográficos que escasamente en algunos casos o nunca, en otros, habían sido estudiados en su materialidad.

---

<sup>19</sup>José Ignácio Melo Souza, *Imagens do passado. São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: Senac, 2003:17.

Como ya señalamos, nuestro corpus de 36 producciones incluyó actualidades, documentales temáticos de corta duración y de largometraje.

En el caso chileno, la escasa producción que hoy se conserva nos impuso el desafío de trabajar sobre un material restringido, pero de gran valor patrimonial. El corpus está delimitado por la totalidad de las películas documentales del período silente conservadas y encontradas hasta 2011 disponibles para investigar. Un conjunto de doce actualidades o fragmentos de este tipo de registro, cinco cortometrajes temáticos completos y fragmentos de una producción híbrida conservados en la Cineteca Nacional de Chile; además un largometraje conservado en el Museo Salesiano en Punta Arenas, sumando un total de diecinueve producciones. A partir de esta selección, buscamos una correspondencia temática con filmes brasileños que completan el corpus. La inexistencia de un mayor número de materiales en Chile imposibilitó una apertura para una equivalencia numérica y temática con la diversidad existente en Brasil, por lo que el referente primero son las producciones chilenas en diálogo con las brasileñas, donde incluimos trece actualidades y cortometrajes (algunos de ellos fragmentos), tres filmes completos y un fragmento de largometraje, sumando un total de diecisiete producciones, en general, de mucha más larga duración que los materiales chilenos, con excepción del largometraje de De Agostini.

La selección de documentos fílmicos brasileños toma como punto de partida la edición de la colección *Resgate do Cinema Silencioso Brasileiro* publicado por la Cinemateca Brasileira (2009)<sup>20</sup>, a la que sumamos emblemáticos documentales del período silente conservados en la Cinemateca Brasileira y en la Cinemateca del Museu da Arte Moderna, MAM, de Río de Janeiro.

Para abordar el estudio de los materiales fílmicos, los articulamos en torno a siete líneas temáticas que funcionaron como categorías, permitiendo distinguir tendencias en el documental del período.

---

<sup>20</sup>Un conjunto de 27 filmes, muchos de ellos fragmentos y actualidades de corta duración, de las cuales seleccionamos las pertinentes a nuestro estudio.

La primera línea agrupa la representación del cosmopolitismo, la *belle époque* y las elites; la segunda corresponde al ritual del poder. La tercera considera la representación de la ciudad y la cuarta, la cuestión social y los sujetos populares. Una quinta línea temática es la representación de la educación, la ciencia y la salud. Estas cinco categorías se desglosaron a partir de un eje inicial que engloba la modernidad, el progreso y la nación. La sexta línea corresponde a la producción de riqueza y la séptima, a la representación de la civilización-barbarie e indigenismo, la imagen desde el otro.

En la línea del cosmopolitismo, la *belle époque* y las elites, incluimos las producciones chilenas *La Exposición de animales o La vista de la Quinta Normal* (fragmento, 1907), realizada por Manuel Real con el biógrafo Kinema; *Gran paseo campestre en el fundo del señor Francisco Undurraga* (fragmentos, 1910), de la Cía. Cinematográfica del Pacífico y Cía. Italo Chilena y *Santiago antiguo* (fragmento, 1915), de Manuel Dominguez Cerda. Las brasileñas *Inauguração da Exposição de animais no posto zoo técnico* (1910), de la empresa F. Serrador y *Rossi Atualidades N°126, Um sarau no Paço de São Cristóvão* (1926), de la Rossi Filme.

La segunda línea temática es el ritual del poder. Analizamos las películas *Gran Revista militar en el Parque Cousiño (Revista militar de 1910)* (fragmento, 1910), de la Cía. Cinematográfica del Pacífico, biógrafo Kinora; *Revista naval en Valparaíso o Gran revista naval, 1ª y 2ª parte* (fragmento, 1910), de la Cía. Cinematográfica del Pacífico, y *Los funerales del Presidente Pedro Montt, 1ª y 2ª parte* (fragmento, 1911), de la Cía. Italo Chilena y Biógrafo del Teatro Unión Central, con Julio Cheveney como operador. Como contrapunto consideramos las producciones brasileñas *O novo governo da República* (1922), de la Botelho Film; *Funeraes do Presidente do Estado de Minas Geraes, Dr. Raul Soares de Moura* (1924), de la Bonfioli Filmes, y *Barão do Rio Branco-A nação em luto-Os funerais* (1912), de P. Botelho e Cía.; Brazil Filme, y *Luto pelo Barão do Rio Branco* (1912), probablemente también de P. Botelho.

Una tercera línea temática es la representación de la ciudad, particularmente Río de Janeiro, São Paulo y Santiago. Abordamos las producciones chilenas *Vista del Palacio de*

*Bellas Artes* (fragmento, 1910), de realizador y compañía productora no identificados; *El accidente del aviador Ruiz en el Hipódromo Chile de Santiago* (fragmento, 1911), de realizador y compañía productora no identificados; *Imágenes reencontradas de Santiago en los años 20* (años veinte), compañía productora no identificada; *El cerro Santa Lucía* (1929) y *Santiago* (1933), del Instituto de Cinematografía Educativa, dirigidas por Armando Rojas Castro. Las brasileñas *Cidade Rio de Janeiro* (1924), de A. Botelho Film; *Jornal Carioca* (1930-1935)<sup>21</sup>, compañía productora no identificada; *São Paulo, a Symphonia da metrópole* (1929), de Adalberto Kemeny y Rodolpho Rex Lustig, y *Terra encantada* (fragmentos, 1923), de Silvino Santos e Agesilau de Araújo.

Una cuarta línea temática es la cuestión social y los sujetos populares, que considera las producciones chilenas *Un paseo a Playa ancha (Una cueca chilena en Playa Ancha)* (1903), de A. Massonier; *Gran rodeo a la chilena en el Parque Cousiño* (1909), de la Compañía Cinematográfica del Pacífico; *Funeral de Luis Emilio Recabarren* (fragmento, 1924), de la Compañía Cinematográfica Renacimiento, dirección de Carlos Pellegrin Celedón; y *Combate Tani Loayza/Luis Vicentini* (1931, fragmento), de realizador no identificado, y la brasileña *Brasil Pitoresco: viagens de Cornélio Pires* (1925), de la Indústria Cinematográfica Filmes Paulistas. Como un subtema, incluimos movimientos sociales y Golpe de Estado, contemplando la producción chilena *El derrumbe de un régimen* (1931), de Page Brothers Film, y las brasileñas *Distúrbios na capital paulista* (1930), de realizador no identificado, y *O triunfo da revolução brasileira* (1930), de la Medeiros Film.

Desarrollamos una quinta línea temática: educación, ciencia y salud, donde presentamos la cinta chilena *Actividades del Liceo Valentín Letelier* (1930), Eca Films, para referirnos a la educación pública, y dos documentos brasileños *O Instituto Butantan* (1926), Rossi Film, y *Assistência municipal e Hospital de Prompto Socorro* (1927), de Botelho e Netto, que aluden al quehacer científico y temas de salud desde el sector público.

---

<sup>21</sup>No existe fecha exacta de este material editado por la Cinemateca Brasileira y si bien se estima entre 1930 y 1935, lo incluimos en el corpus por su pertinencia al período.

Una sexta línea que articula las producciones documentales, siendo utilizada para fines de este trabajo como una categoría para agrupar un conjunto seleccionado, es la producción de riqueza (cobre en Chile y caucho en Brasil). Considera las películas *El mineral El Teniente* (1919), de Salvador Giambastiani, y *No país das amazonas* (1922), de Silvino Santos y Agesilau Araújo.

Finalmente, la última línea temática utilizada como categoría, es civilización-barbarie e indigenismo, la imagen desde el otro, que nos permitió incluir aquellas producciones realizadas desde la alteridad, considerando *Tierras magallánicas* (1933), del italiano Alberto de Agostiniy *Ao redor do Brasil: Aspectos do interior e das fronteiras brasileiras* (1932), de Luiz Thomaz Reis.

Esta investigación cualitativa, teórico-empírica, en el campo del cine silente, permitirá una articulación entre Chile y Brasil a partir de la producción cinematográfica documental que hoy se conserva del periodo estudiado<sup>22</sup>.

Metodológicamente, nuestra primera tarea fue describir el campo cinematográfico en la época silente tanto en Chile como en Brasil. Consideramos aquí la exhibición, la distribución, el público y las publicaciones del período relativas al cine, aunque nuestro énfasis está en la producción, particularmente documental. Siguiendo la perspectiva de Pierre Bourdieu<sup>23</sup>, procuramos establecer la conexión de los distintos elementos del campo, su dinamismo, conflictos y relaciones de poder. En otro ámbito, la cuestión de la modernidad es fundamental para abordar las producciones cinematográficas de la época silente. A la luz de ésta, su caracterización y referentes, observamos cómo la producción cinematográfica documental de los primeros tiempos en Chile y Brasil representa los cambios que sufre la ciudad, elementos que son distinguibles, en gran medida, en Río de Janeiro, São Paulo y Santiago.

Nos detenemos en la formación de los Estado naciones, de qué manera éstos son representados en las producciones documentales y de qué modo los gobiernos se vinculan o no, al quehacer cinematográfico en las primeras décadas del siglo XX.

---

<sup>22</sup>Considerando el material aparecido y disponible hasta 2011.

<sup>23</sup>Pierre Bourdieu y Lóic Wacquant. *Respuestas por una antropología reflexiva*. México: Grijalbo, 1995.

La pesquisa bibliográfica en ambos países permitió acopiar la información referida a las producciones hasta las dos primeras décadas e inicios de la tercera del siglo XX.

Trabajamos desde la conexión del cine documental con los procesos socio-históricos, a partir de cruces con los antecedentes entregados por la prensa de la época, cuando fue posible, o de otras fuentes documentales y bibliografía disponibles.

En Chile la producción documental silente, en relación a la ficción, raramente aparece en la prensa. Las referencias eran escuetas y su relación en la historiografía clásica es limitada, dispersa y en ocasiones no del todo precisa. Hasta antes de esta tesis, no existía una sistematización en profundidad sobre las producciones documentales del periodo silente en la prensa chilena, de modo específico, tarea que nos propusimos al inicio de este trabajo. Este levantamiento incluyó todo lo aparecido en relación a las producciones documentales sobrevivientes, de lo cual fue utilizado un porcentaje ilustrativo, en una selección de periódicos: *El Nacional de Iquique*, *El Ferrocarril*, *El Mercurio de Santiago*, *El Diario Ilustrado*, *El Mercurio de Valparaíso*, *El Sur de Concepción*, *El Magallanes*, las revistas *Chile Cinematográfico*, *El Film*, *La Semana Cinematográfica*, *Cinema*, *Zig-Zag*, *Sucesos*, todas revisadas en función del corpus de los documentos fílmicos considerado para esta investigación<sup>24</sup>. Este material nos permitió configurar un archivo documental sobre el cine sobreviviente.

Destacamos, no obstante, la investigación respecto a la llegada del cine y a la primera exhibición cinematográfica en Chile y a las primeras filmaciones, datadas por Eliana Jara en diversos textos (1994, 2002, 2008) a partir de sus indagaciones en la prensa (fundamentalmente el diario *El Ferrocarril*) para las ciudades de Santiago, Valparaíso, Antofagasta e Iquique. En esta tesis ampliamos esa arista a la búsqueda de antecedentes en la prensa de las ciudades de Concepción, Valdivia y Punta Arenas, procurando avanzar en este tema al sur del territorio, cotejando los antecedentes con los proporcionados por Jara. Es preciso señalar la existencia del libro de Bongers et al, *Archivos i letrados. Escritos sobre cine*

---

<sup>24</sup>El sitio [www.cinechile.cl](http://www.cinechile.cl) entrega una cronología que contiene referencias de prensa con dos publicaciones promedio, principalmente registros de los periódicos *El Mercurio* de Santiago, Valparaíso, y *El diario ilustrado*, entre otros.

*en Chile: 1908-1940* (2011), que recoge una selección de artículos relacionados al fenómeno cinematográfico en general, incluyendo algunas publicaciones sobre producciones nacionales de modo amplio, predominando crónicas interpretativas y críticas con temas diversos como censura, crítica e industria, como veremos en los capítulos 1 y 3.

En el caso brasileño, utilizamos como punto de partida levantamientos previos de información de prensa publicados en bibliografía clave sobre esta época. Es posible construir un panorama del cine en la ciudad de São Paulo en las primeras décadas del siglo XX a partir del trabajo de Jean-Claude Bernardet *Filmografía do cinema brasileiro 1900-1935, Jornal O Estado de S. Paulo* (1979). Las secciones del diario consultadas, incluyen *Notícias diversas* hasta 1910 y, hasta 1935, las columnas *Palcos e circos*, la del crítico Guilherme de Almeida y los anuncios publicitarios de productores, distribuidores y exhibidores. Este material, como lo define su autor, es recogido en forma “más o menos en bruto” para la realización de investigaciones posteriores. Agregamos a lo anterior el texto *A Bela época do cinema brasileiro*, de Vicente de Paula Araújo (1976), que recoge publicaciones de la ciudad de Río de Janeiro hasta 1912 y otro del mismo autor relativo a la ciudad de São Paulo, *Salões, circos e cinemas de São Paulo* (1981).

Para analizar el material, en una primera etapa, realizamos un *découpage* (proceso de descomposición de las películas en secuencias y escenas en planos)<sup>25</sup>, con el fin de realizar una descripción, distinguir temas y motivos recurrentes. Para ello, utilizamos el *software Premiere Pro*. La información recabada con códigos de tiempo y corte, fueron trasladadas a una planilla excel que contenía los siguientes parámetros: número de secuencia, nombre de la secuencia, descripción temática, observación técnica (tipo de plano, ángulo de cámara, movimiento de cámara), detalle (exterior/interior; día/noche); duración de la secuencia; transcripción de textos escritos o intertítulos; motivos identificados. Esta deconstrucción nos permitió obtener una planilla por cada film abordado y cuantificar la aparición de ciertos motivos recurrentes. Al inicio del proceso, buscamos datos porcentuales, pero la fragmentación excesiva de muchos de

---

<sup>25</sup>Ismail Xavier, *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*, Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2008.

los materiales nos llevó a descartar este procedimiento cuantitativo que podría resultar errático, dado que en escasas ocasiones contábamos con materiales completos. Optamos finalmente por el análisis de secuencias, cuando existían, descartando también el de los planos, que quedó restringido a aquellos fragmentos de escasa duración.

Una vez realizado este análisis del material fílmico, establecemos los nexos con la sociedad y la cultura, identificamos líneas discursivas y procuramos distinguir la retórica presente en estas películas. Utilizamos como metodología el análisis del discurso cinematográfico propuesto tanto en las imágenes como en los intertítulos (cuando es posible) en diálogo con fuentes documentales y la historia social de Chile y Brasil. Identificamos las voces de la enunciación, enfatizando la perspectiva del realizador como articulador del discurso cinematográfico. Sin embargo, lo que nos interesa es establecer el contrapunto con la historia cultural y considerar hasta qué punto estos filmes constituyen también un documento histórico y una contra historia, desde la propuesta teórica de Marc Ferro<sup>26</sup>.

Por otra parte, buscamos entender las cuestiones estéticas del periodo. Para examinar el cine chileno y brasileño de las primeras décadas del siglo XX, cuando aún no se desarrollaba el lenguaje cinematográfico, utilizamos las perspectivas de Tom Gunning<sup>27</sup> y Charles Musser<sup>28</sup>, entre otros. Mary Louise Pratt<sup>29</sup> nos aporta el referencial teórico requerido para abordar los filmes de exploradores desde su estudio de la literatura de viajes.

Nos apoyamos en investigaciones sobre el cine brasileño con miradas que proponen focos específicos como el análisis crítico que sugiere Jean-Claude Bernardet en su texto *Cinema brasileiro, propostas para uma história* (2009). También son relevantes textos de Eduardo Morettin (2011, 2012, 2013), que aborda desde una perspectiva amplia el documental

---

<sup>26</sup> *Cine e historia*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

<sup>27</sup> “Now you see it, now you don’t”. The temporality of the cinema of attractions”. En: Lee Grieveson and Peter Kramer (edits). *The Silent Cinema Reader*. London and New York: Routledge, 2004. pp. 40-50

<sup>28</sup> “At the beginning: Motion Picture production, representation and ideology at the Edison and Lumiere companies”. En: GRIEVESON, Lee, and KRAMER, Peter (edits). *The Silent Cinema Reader*. London and New York: Routledge, 2004. pp. 15-30.

<sup>29</sup> *Ojos imperiales*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1997.



brasileño silente, analizando filmes desde su materialidad cinematográfica, vinculándolos con la historia cultural.

El concepto de “retórica de la visita guiada”, propuesta por Ismail Xavier (2012)<sup>30</sup>, está presente en varios de los documentales aquí examinados y nos es útil para el análisis. Esta idea es observada por el autor al analizar la película *A Sociedade Anonyma Fabrica Votorantim* (1922) y enfatiza el carácter descriptivo de las imágenes, reiterando la minimización del montaje, con abundante uso de panorámicas, planos generales de la fábrica insertos en el paisaje, con algunos planos fijos, alternancia de planos próximos y alejados sin mucha preocupación por el ritmo. Hay una descripción de los distintos momentos del proceso productivo, así como la presencia de los obreros y de los empresarios. Un lugar privilegiado adquieren las líneas férreas y la dinámica de los *travelling* en el paisaje o en la proximidad de las estaciones.

Salles Gomes, en su texto “A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898 - 1930)” (1986), desarrolla otros dos conceptos que serán útiles para guiar nuestra investigación: cuna espléndida y ritual del poder. “La Cuna espléndida es el culto de las bellezas naturales del país, notoriamente del paisaje de la Capital Federal, mecanismo psicológico colectivo que funcionó durante tanto tiempo como irrisoria compensación para nuestro atraso”<sup>31</sup>.

Esta idea se visualizó en el cine documental de los primeros tiempos, a pesar de los “resultados toscos” de las primeras imágenes. La belleza del paisaje de Río de Janeiro pronto dará paso a otras filmaciones de metraje más considerable que las simples vistas o registros

---

<sup>30</sup>“Progresso, disciplina fabril e descontração operária: retóricas do documentário brasileiro silencioso”. En: Eduardo Morettin, Marcos Napolitano e Monica Almeida Kornis (orgs.), *História e documentário*, Rio de Janeiro, Editora FGV, 2012:49-66.

<sup>31</sup>Paulo Emílio Salles Gomes, “A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898-1930)”. En: Carlos Augusto Calil e Maria Teresa Machado (orgs.), *Paulo Emílio: Um intelectual na linha de frente*. Rio de Janeiro: EMBRAFILME/Ministério da Cultura: Brasiliense, 1986:324. La traducción del portugués al castellano es nuestra.

iniciales. Tal es el caso de las películas de Reis en la Amazonía, donde “por lo menos la cuna espléndida consideraba indios todavía en una relativa tranquilidad”<sup>32</sup>.

En otro registro, el ritual del poder se plasma en torno del Presidente de la República, incluyendo desde el primer presidente civil al último militar de la Primera República, porque el cine no excluyó a ninguno. Más allá de las personalidades de los mandatarios, el tema adquiriría relevancia en las paradas militares del 7 de septiembre<sup>33</sup>. Ambos conceptos serán identificables también en producciones chilenas del periodo estudiado.

Salles Gomes constataba que uno de los aspectos básicos de los documentales era el ritual del poder, a partir de los innumerables materiales registrados de los actos de los presidentes de la República y la elite del poder. “La cámara del documentalista de la época era la cámara del poder”, agrega Bernardet<sup>34</sup>, extendiendo la clasificación a filmes que no traten de esas personalidades y que incluso aborden asuntos populares, ya que cuando se trataba de registros que consideraban esos elementos, siempre era una aproximación mediada por un miembro de la elite o una de sus actividades.

El concepto del ritual del poder no está determinado por el hecho que se filma, no es el asunto o el tema lo que determina el ritual, sino el tipo de producción o el enfoque con el que se aborda un determinado asunto. Esto confirma la estrecha dependencia económica de la elite, y por tanto editorial, que tenían los realizadores de noticieros y documentales.

Al final de esta investigación, confirmamos nuestra hipótesis inicial, estableciendo la tesis de que las películas documentales silentes que han sobrevivido Chile y Brasil permiten distinguir una representación de las identidades nacionales en el periodo de 1896-1933, vinculadas a la modernidad y consolidación de los Estados naciones, en su mayoría, desde la voz del poder.

---

<sup>32</sup> *Ib Id.*

<sup>33</sup> Conmemoración de la Independencia de Brasil.

<sup>34</sup> Jean-Claude Bernardet, *Cinema brasileiro: propostas para uma história*, 2009:41. De acuerdo a los antecedentes que proporciona este autor, el concepto que mencionamos en la metodología de este trabajo, fue definido por Paulo Emílio Salles Gomes en el I Simpósio do Filme Documental Brasileiro (Recife 1974).

El cine documental silente representa de distintos modos las identidades nacionales del periodo. Respondemos a nuestra pregunta inicial, señalando que hay formas hegemónicas y contra-hegemónicas de representación, marcando tendencias temáticas que permiten ampliar las categorías propuestas por Paulo Emílio Salles Gomes, especificando la representación de la modernidad, el progreso y la nación por una parte, y por otra, proponiendo otra categorización para películas que se anotan en otro registro, como es el caso de la producción de riqueza y la civilización-barbarie, la mirada desde el otro.

Marcamos como tendencias recurrentes del periodo estudiado la representación del cosmopolitismo, la *belle époque* y las elites, el ritual del poder, la representación de las ciudades, al igual que la educación, la ciencia y la salud. Todas ellas surgen como categorías más específicas, a veces complementarias, y aparecen como los modos de representar la modernidad, el progreso y la nación, en un discurso que es articulado desde el poder de las elites, principalmente civiles, financieras, militares y gobernantes.

Otro modo de representar las identidades nacionales en ambos países es el documental sobre la producción de riqueza y la civilización-barbarie, la mirada desde el otro. Ambos marcan también una tendencia y proponen un discurso sobre los Estados naciones en torno a ejes asociados a la economía por una parte, idealizando el trabajo y los trabajadores y, por otra, construyendo un discurso sobre la alteridad, principalmente indígena, en condiciones de inferioridad.

En contrapunto, distinguimos una forma de representación de las identidades nacionales contra-hegemónica en relación al discurso de los documentales elaborados desde la voz del poder, que se centra en la cuestión social y los sujetos populares, cuando es construida desde estos sectores. Aunque la proponemos como categoría de análisis, la cuestión social y los sujetos populares no se marcan como tendencia, sino al contrario, sobresalen por la ausencia, por la exclusión de la imagen.

Establecemos dos grandes diferencias en las producciones analizadas de ambos países, aunque tampoco son del todo excluyentes o absolutas. La primera de ellas es que en las

producciones brasileñas, la cuna espléndida adquiere gran relevancia en las imágenes, mientras que en Chile es casi inexistente.

La segunda diferencia es que el discurso sobre los sectores populares y la clase obrera, está presente en el cine documental chileno silente que ha sobrevivido de un modo mucho más visible que en la producción brasileña. Si bien el material es escaso, adquiere gran relevancia en la medida en que los sujetos populares asumen un lugar protagónico en la construcción de las imágenes de la nación y se visibiliza al movimiento obrero. Las imágenes del *Funeral de Recabarren*, reafirman la idea del cine como contranálisis de la sociedad y un discurso que no fue estructurado desde la voz del poder.

El ritual del poder es identificable en casi toda la producción que examinamos, siendo éste el punto de mayor encuentro en ambas cinematografías, aunque existan otros elementos compartidos como el registro del progreso y las ciudades. Ambas cinematografías, considerando actualidades, filmes institucionales de propaganda<sup>35</sup>, *travelogues* y sinfonías de ciudad, cortos y largometrajes, es que la voz del discurso predominante en las imágenes es la voz del poder de las elites. La gran ausencia son los marginados.

Esta tesis está organizada en diez capítulos. En el primero, presentamos las modalidades de registro documental en la época silente. Por otra parte, revisamos la investigación desarrollada tanto en Chile como en Brasil, recogiendo los principales aportes de la historiografía clásica y reciente.

En el capítulo 2 describimos el campo cinematográfico en los dos territorios, siendo de especial interés la llegada de la tecnología del cine, la distribución, la exhibición y los salones.

El capítulo 3 aborda el espectáculo cinematográfico como fenómeno popular y su conexión con la cultura de masas, incluyendo la relación con las publicaciones y la censura. Consideramos algunas funciones que se le atribuyeron al cine en las crónicas de la época.

---

<sup>35</sup> En su mayoría gubernamentales o asociados a la empresa privada y realizados por encargo.

El capítulo 4 examina la producción cinematográfica desde los inicios y siempre complejas dataciones, hasta los noticiarios, las películas institucionales de propaganda y los filmes por encargo en general. Especial interés otorgamos a las productoras como un modo de abordar una revisión de las actualidades.

En la segunda parte de esta tesis, iniciando el análisis fílmico, en el capítulo 5 examinamos una serie de producciones que enfocamos a partir de dos líneas temáticas: la representación del cosmopolitismo, la *belle époque* y las elites, y el ritual del poder, dentro del cual encontramos funerales y una asunción al mando presidencial, entre otras filmaciones.

En el capítulo 6, nos centramos en la ciudad y en el modo en que las películas seleccionadas la representan. Santiago, São Paulo y Río de Janeiro, fueron foco de interés privilegiados para los realizadores de la época silente, representando los modelos urbanísticos, la arquitectura, los modernos medios de transporte y las referencias a la modernidad francesa. Asimismo, examinamos películas que adoptan la forma de sinfonías de ciudad, especialmente en São Paulo y Santiago, así como otras que son soporte para propaganda.

Otro correlato de la modernidad, especialmente en la ciudad, es el que abordamos en el capítulo 7. La cuestión social y los sujetos populares, escasamente aparecen en las filmaciones de la época, pero han logrado sobrevivir algunas producciones que los representan. Asimismo, consideramos fragmentos de películas asociadas a movimientos sociales, un Golpe de Estado y la caída de una dictadura, integrando a la multitud como sujeto.

El capítulo ocho incorpora otros elementos asociados a la modernidad: la educación, la ciencia y la salud. En el caso chileno, el Estado jugó un rol protagónico en la producción de películas educativas, hecho que tardaría un poco más en concretarse en Brasil. Sin embargo, en este último país, sobreviven películas vinculadas a la experimentación científica y a la salud pública, lo que nos permite incorporar esta dimensión en el estudio.

En el capítulo nueve consideramos la producción de riqueza. En esta oportunidad, seleccionamos el cobre en Chile y el caucho en Brasil, cuya extracción y proceso productivo son representados en el celuloide. Identificamos aquí una idealización de los trabajadores y del

trabajo y la realización de películas por encargo de los empresarios que hacen publicidad de sus empresas a través del cine, construyendo un discurso unidireccional.

Finalmente, en el capítulo diez abordamos el eje civilización-barbarie e indigenismo, la imagen desde el otro, trabajando la construcción de identidades desde la alteridad. En este caso, el soporte fílmico nos permite indagar en el género de los *travelogues* o filmes de exploradores en la Patagonia y en la Amazonía.

## CAPÍTULO I

### VISTAS, ACTUALIDADES, TRAVELOGUES Y EL FILM NATURAL

Con el fin de abordar el estudio del documental silente, en este capítulo especificamos las distintas modalidades que asumió, mencionando formatos y estéticas, y revisamos la investigación desarrollada tanto en Chile como en Brasil, recogiendo los principales aportes de la historiografía clásica y reciente.

El límite entre la ficción y el documental -considerando genéricamente el término- era difuso, correspondiendo a la idea del “cine de atracciones”. Las primeras filmaciones aparecen denominadas como vistas o fotografías animadas. A diferencia de los científicos del pre-cine, Edison, Lumière y Méliès estaban interesados en crear un espectáculo, interpelando al sujeto a través de dos modalidades. La primera, encabezada por los Lumière, que sorprendía con la posibilidad de “duplicación” del mundo visible que otorgaba la máquina; la segunda, el modelo Méliès, llevando al espectador al territorio de la magia y la ilusión, con la utilización de lo que hoy conocemos como efectos especiales en el cine. Esta antítesis es ampliamente desarrollada por autores como Sadoul (1949), dado que establecerá la distinción primigenia entre el documental y la ficción, aunque aún en esos tiempos no se definieran plenamente ambos campos.

Hubo imágenes que estaban muchas veces basadas en la estética del asombro, apelando a la curiosidad de los espectadores con respecto a las nuevas tecnologías, más allá de los lugares de exhibición instalados en ferias, parques de diversiones, circos, teatros o los primeros salones. André Gaudreault y Tom Gunning acuñaron el término “cine de atracciones”, diseñado a partir de breves momentos de imágenes en movimiento, un cine de sorpresas, con vistas simuladas, en algunos casos. Los filmes Lumière constituían, en este sentido, un ejemplo de ello como observamos en *L'arrivée d'un train à la gare* (1896). Este cine apelaba directamente al espectador, generando un campo de expectación y suspenso y no necesariamente estaba restringido a una sola toma. Las transformaciones de los filmes de

Méliès otorgan el modelo más obvio de un film de atracciones, con una sucesión de apariencias mágicas, transformaciones y desapariciones. Aunque no todo el cine de atracciones estaba pensado para provocar un *shock* en el espectador, no necesariamente generó el pánico que lo identificaba con un realismo extremo, como han sugerido algunos teóricos. Según esta perspectiva, este cine de atracciones “(...) verdaderamente invoca la temporalidad de la sorpresa, shock, y trauma, la repentina ruptura de la estabilidad producida por la transformación (...)”<sup>36</sup>.

El cine de atracciones, que habría tenido su apogeo hasta 1908, se sustentaba en la sorpresa que causaba el movimiento, buscaba la curiosidad de los espectadores y quería capturar su mirada, más que la capacidad de involucrarse en una acción narrativa o un relato ficcional. Es un cine exhibicionista más que *voyeurista* en el sentido de que más que narrar una historia, se construye en complicidad con el espectador.

De los Ríos<sup>37</sup> agrega que este cine de atracciones en América Latina se vio complicado por el estatus del cine como aparato, es decir, el asombro de los espectadores no solo se dirigía hacia la imagen proyectada, sino hacia la máquina en sí, apareciendo de este modo un cierto fetichismo identificable en las crónicas de la época.

Vida cotidiana, escenarios naturales, paisajes de tierras distantes, multitudes en las calles, eran comunes en este tipo de cine. Los operadores registraban vistas familiares de sus cercanos y solían salir a la calle para filmar escenas cotidianas, aunque muchas veces fingían accionar la manivela de la cámara con el fin único que las personas (aparentemente filmadas) fueran a las funciones. Cuando había más de un plano, éstos se juntaban sin preocupación por la continuidad o inteligibilidad, pues se suponía que existía la función del comentador para explicarlo. Sin embargo, fueron habituales las actualidades reconstituidas<sup>38</sup>, es decir, escenificaciones que pudiesen interesar a los espectadores, reconstrucciones de la realidad,

---

<sup>36</sup>Tom Gunning, “‘Now you see it, now you don’t’. The temporality of the cinema of attractions”. En: Lee Grieveson and Peter Kramer (eds). *The Silent Cinema Reader*. London and New York: Routledge, 2004:49.

<sup>37</sup>Valeria de los Ríos, *Espectros de luz. Tecnologías visuales en la literatura latinoamericana*, Santiago: Cuarto Propio, 2011.

<sup>38</sup> Desde *El regador regado* (1895, hermanos Lumière) hasta recreaciones de la guerra hispano norteamericana como *Spanish Soldiers Shooting Captured Cuban Insurgents* (Edison, 1898) o *The Coronation of Edward VII/Le sacre d’ Edouard VII* (Charles Urban, George Méliès, 1902).



muchas veces por no poder captarla en el momento exacto, o por generar las condiciones apropiadas para la filmación. Pudimos comprobar esta práctica en algunas de las producciones estudiadas, como *Un paseo a Playa ancha* (1903), de A. Massonier.

La enumeración de las distintas vistas o fotografías animadas, organizadas en tandas, da cuenta del amplio abanico de las imágenes Lumière que aparecen en las primeras proyecciones realizadas en distintas ciudades latinoamericanas. Cada una de ellas no excedía los dos minutos de duración, lo que se explicaba por la longitud del rollo de película, equivalente a 41 metros o 135 pies (película de 35 mm a 18 cuadros por segundo).

Por otra parte, la estructura en tandas reafirma la diversidad de las vistas, atribuible a la cercanía del cine de los primeros tiempos con el *music hall* y el *vaudeville*, los espectáculos de linterna mágica<sup>39</sup>, el circo y el teatro popular, más que con la novela del siglo XIX o el teatro clásico.

La circulación de camarógrafos y de imágenes que se producía a fines del siglo XIX y principios del XX permitió que el público latinoamericano conociera diversos lugares del continente.

De acuerdo a Kossoy<sup>40</sup>, en las fotografías locales latinoamericanas el objeto cambia, pero la estética importada se mantiene y los contenidos se modifican. En el cine, ocurre lo mismo en relación a la experiencia europea porque las producciones locales están al servicio de relatos nacionalistas; el objeto filmado se modifica pero la estética importada se mantiene, como en el caso de las actualidades o las sinfonías de ciudad por ejemplo, que analizaremos a partir del capítulo 5. Es necesario considerar que la exhibición de filmes europeos, luego norteamericanos y la participación de camarógrafos extranjeros en las primeras filmaciones, marcaron las referencias estéticas durante los primeros años. En ese sentido, los comienzos del

---

<sup>39</sup>Alice Trusz investiga este tema y su distribución en la ciudad de Porto Alegre, Brasil, ampliando también su estudio a Uruguay y Argentina en el libro *Entre lanternas mágicas e cinematógrafos. As origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre 1861-1908*, 1. ed. São Paulo: Terceiro Nome/Ecofalante 2010.

<sup>40</sup>“La fotografía en Latinoamérica en el siglo XIX: La experiencia europea y la experiencia exótica”. En: Wendy Watriss y Lois Parkinson, *Image and Memory, Photography from Latin America 1866-1944*. Texas: University of Texas Press, Fotofest, 1992. pp. 20-54.

cine en Brasil y Chile sintonizaban con la producción europea, particularmente francesa y norteamericana, coincidiendo con la idea de la admiración por ambos modelos civilizatorios.

Las prácticas cinematográficas, antes de 1910, también fueron diversas. No había un único cine ni es posible establecer “protogéneros”, sino marcar “tendencias o dominantes”, como enfatiza Rafael R. Tranche<sup>41</sup>, distinguiendo entre el cine de atracciones y las actualidades. Las primeras manifestaciones cinematográficas de atracciones, fueron al principio piezas independientes que luego se integraron a los noticieros como género misceláneo. Pero paralelamente, fueron registradas películas que formaban parte de una fórmula informativa primigenia: las actualidades (*actualités, sujets actuels o news films*). Los actos oficiales, las conmemoraciones y acontecimientos políticos y sociales corresponden a esta línea que se asemejaba a los contenidos y temáticas variables de los periódicos de la época, desde combates de box, hasta terremotos y guerras. “En suma, lo que en la atracción es curiosidad, impresión sensorial, en la actualidad es relevancia social, interés público”<sup>42</sup>. Pero ambas categorías no eran del todo excluyentes.

Otra tendencia de los primeros tiempos del cine que distingue Tranche en la no ficción son aquellas imágenes que atenúan el asombro o lo informativo o simplemente escapan a ello, enfocando su interés por otras culturas, lugares y pueblos, línea que fue desarrollada desde los inicios en las vistas Lumière. Tomadas de la vida cotidiana, estas fotografías animadas constituyen un buen número de producciones.

Los primeros noticieros se nutren de todas las anteriores tendencias, pero fueron las actualidades las que predominaron, pasando de una sola toma a la articulación de varias de ellas. En 1908, Pathé presentó en París el primer noticiero cinematográfico, el *Pathé Fait divers*, rebautizado luego como *Pathe Journal*. Se instala así un modo de producción institucionalizado.

---

<sup>41</sup>“Atracción, actualidad y noticieros: la información como espectáculo”. En: A. Quintana y J. Pons, Editors, *La construcción de l'actualitat en el cinema dels orígens*. Girona: Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomás Mallol/ajuntament de Girona, 2012: 38.

<sup>42</sup>*Ib id*: 39.

También fue frecuente la modalidad del desarrollo de conferencias de viajeros ilustradas con sus películas. El género internacional de filmes de viajes, denominado *travelogue*, cuyo origen se remonta a la tradición y práctica de la linterna mágica, será relevante a la hora de reproducir en el viejo continente la imagen de Latinoamérica desde una perspectiva eurocentrista (este tema será abordado en el capítulo 10). La linterna mágica “invención óptica del siglo XVIII en Europa, mezcla de instrumento científico y máquina de ilusión y fantasmagoría, que se mantuvo durante tres siglos reproduciendo imágenes artificiales, fijas y animadas para un público interesado en diabluras, escenas grotescas, eróticas, religiosas, históricas, políticas y satíricas”<sup>43</sup>, convivió incluso con el cinematógrafo en los países que analizamos. Las imágenes proyectadas en su mayoría eran fijas y se caracterizaban por su intenso colorido y tuvieron gran éxito como espectáculo, permitiendo a los espectadores conocer acervos artísticos y las principales ciudades europeas, como apunta Alice Trusz, facilitando, antes que el cine, “viajar sin salir del lugar”<sup>44</sup>. Fue esta tradición, según la autora, la que favoreció la relación del público con las imágenes técnicas y promovió la formación de espectadores de espectáculos de proyecciones.

El *travelogue* o cine de exploradores, como también lo denominamos, reunía ciertas características que en muchos casos lo acercaba a la literatura de viajes, marcándose un acento positivista, una celebración del progreso y los nuevos medios de transporte o “la máquina” (tren, barco o vapor, avión y automóvil) y una explícita representación de la dicotomía civilización-barbarie, en el caso de los filmes rodados en América Latina. Es, no obstante, uno de los primeros acercamientos al género documental propiamente dicho. En términos discursivos, este tipo de film más que simplemente informar, se orientaba a persuadir a las audiencias construyendo una imagen del otro en una modalidad expositiva-argumentativa, con una premisa muchas veces asentada en la lógica del choque civilización-barbarie. Fue dominante entre 1895 y 1905, siendo clave en la consolidación del film etnográfico y documental de las décadas del 20 y 30. Como formato, combina elementos del cine de

---

<sup>43</sup>Mannoni en: Sheila Schvarzman, “*Travelogue* e cavação no Brasil pitoresco de Cornélio Pires”. En: Samuel, Paiva y Sheila Schvarzman (Orgs). *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. Rio de Janeiro; Beco do Azougue, 2011: 48.

<sup>44</sup>*Op. cit.*: 21.

actualidades, de atracciones y de ficción, inclusive recurriendo a la escenificación de situaciones, pudiendo caracterizarse como un film de transición hacia el documental propiamente dicho<sup>45</sup>.

Aunque lo anterior puede considerarse la primera etapa en la historia del documental, se trataba de un cine que representaba, no estaba presente la mirada de autor y otros elementos que más tarde, en la década del veinte, definirán el documental en plenitud, en otra relación entre la cámara y la realidad, como sostiene John Grierson, creador de la Escuela documental inglesa y canadiense. A partir del trabajo de Robert Flaherty establece la diferencia entre el documental y los filmes de las descripciones de viajes o *travelogues* y las actualidades y noticiarios. Los *travelogues* pueden ser el primer capítulo de la historia del documental. Al definir éste como hoy lo conocemos, Grierson condena el rodaje de estudio y establece una pauta que caracteriza al género, definiendo sus principios. El autor acuñó el término documental al referirse al filme *Moana* (1926), de Robert Flaherty. Establece una categorización de registros de lo real y propone que la expresión documental solo se aplique a una categoría superior. Distingue el noticiario en un ámbito de lo periodístico y destaca la evolución de los noticieros cinematográficos y su característica de filmes instructivos con un valor de entretenimiento, educación y propaganda.

La idea del documental como “la vida misma”, fue articulada a partir de *Nanook el esquimal* (1922), cuyo impacto para el público parisiense y norteamericano fue comparado con el de los primeros filmes de los hermanos Lumière. La realidad directa, la síntesis, la austeridad contra los artificios de la ficción, fueron elementos centrales que definieron el género.

Con el fin de entender la denominación de documental propiamente tal y las distinciones primeras que son posibles identificar en América Latina, lo que nos permite acercarnos de un modo más preciso a nuestro objeto de estudio, recurrimos a definiciones clásicas establecidas por Grierson, quien destaca tres puntos del documental diferenciándolo

---

<sup>45</sup>Andrea Cuarterolo, *El travelogue y la fascinación por la máquina*. Actas III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual-Asaeca, 2012. Disponible en <http://www.asaeca.org/actas.php?anio=2012>. Consultada el 8 de diciembre de 2012.

de los filmes de estudio: primero, la posibilidad del cine documental de moverse, observar y seleccionar en la vida misma, indicando que “habrá de fotografiar la escena viva y el relato vivo”; segundo, “el actor original (o nativo) y la escena original (o nativa) son las mejores guías para una interpretación cinematográfica del mundo moderno” y tercero, “(...) los materiales y los relatos elegidos así, al natural, pueden ser mejores (más reales, en un sentido filosófico), que el artículo actuado (...)”<sup>46</sup>. Esto subraya el intimismo de conocimiento que, a diferencia del cine de estudio y de las interpretaciones de actores, puede obtener el documental.

Se trata de ocuparse de temas estéticos distintos a los del estudio y manifiesta que elegir el documental como medio expresivo “es una elección tan gravemente distinta como puede ser elegir la poesía en lugar de la ficción”.<sup>47</sup> Resalta que una vez establecida la intención creativa final, varios métodos de construcción son posibles. Propone alternativas de formas narrativas que pasen desde el individuo hasta el ambiente o desde el ambiente al heroísmo. También se puede no estar interesado en el individuo. El esfuerzo creativo del documental implica una intencionalidad, un ejercicio que va más allá de la descripción y el *tempo* a partir del cual se estructuran las imágenes. Con estos principios, es en la década del 20 en que es posible distinguir definitivamente la escisión entre ficción y documental.

Dziga Vertov y Alberto Cavalcanti ya habían instalado una visión del cine como un instrumento para interpretar la realidad. Se abre así una posibilidad infinita de lecturas de lo real que iba más allá de la reproducción naturalista.

Aparece aquí, el género de las sinfonías de ciudad, en la que destaca *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927), de Walter Ruttmann, donde el énfasis está dado en el sentido del ritmo, la ruptura con el relato proveniente de la literatura o el teatro, como enfatiza Grierson, y el cine crea un efecto dramático “con la acumulación rítmica de sus efectos singulares”<sup>48</sup>. El montaje adquiere una relevancia clave como recurso rítmico. Este género fue muy común a

---

<sup>46</sup>John Grierson, “Los principios del documental”. En: Edgar Soberon Torchia, 33 *Ensayos de Cine*. San Antonio de los baños: Escuela Internacional de Cine y TV, 2008:40.

<sup>47</sup>*Ib id*: 41.

<sup>48</sup>*Ib Id*: 43.

partir del film de Ruttman, abundando las sinfonías que presentaban el día desde el amanecer hasta el ocaso en diversas metrópolis europeas, lo que tuvo su correlato en América Latina, como es el caso de dos producciones que analizaremos en el capítulo 6: *Santiago* (1933), del Instituto de Cinematografía Educativa, dirigida por Armando Rojas Castro y *São Paulo, a Symphonia da metrópole* (1929), de Adalberto Kemeny y Rodolpho Rex Lustig.

En los primeros tiempos no existía aún la diferencia entre ficción y no-ficción, categorías que surgieron posteriormente, como hemos señalado. Los primeros noticieros consideraron puestas en escena previas a los acontecimientos para asegurar que se proyectaran simultáneamente en las pantallas, y también se realizaban reconstrucciones de los hechos ocurridos.

Es cuestionable si estas filmaciones constituyeron registros documentales o eran los primeros pasos de lo que luego se llamó film de argumento. En muchos casos, encontramos producciones híbridas, como la filmación de piezas teatrales o una serie de cuadros escenificados, como el caso de *Santiago antiguo* (1915) o *Rossi Atualidades N°126, Um sarau no Paço de São Cristóvão* (1926), ambos en el corpus que analizamos.

Es posible también encontrar numerosos registros que si bien podrían constituir filmes institucionales de propaganda, pueden estar también dentro de la categoría documental propiamente dicha, aunque funcionaban como elemento propagandístico de los financistas de las películas, como *No país das Amazonas* (1922), de Silvino Santos o *El mineral El Teniente* (1919), de Salvador Giambastiani. Esta práctica fue habitual en América Latina. En este registro, encontramos también algunos documentos que se convierten en pioneros del cine antropológico, como las producciones de Luiz Thomaz Reis en la Amazonía, por ejemplo, y otras que mezclaban los registros paisajísticos, evangelizadores y antropológicos como el trabajo de Alberto María de Agostini en la Patagonia, ambos clasificables como *travelogues*. Estas películas, al igual que la fotografía o la tarjeta postal, circularon, se exhibieron masivamente y construyeron imágenes de los países que profusamente pretendían configurar una imagen deseada en una Modernidad incipiente y también excluyente.

Noël Burch<sup>49</sup> señala que, para los pioneros, el cine era un nuevo medio para divertir a las masas con un fin lucrativo, un medio de información (y propaganda) y educación (incluso adoctrinamiento). Pero para Marey en la “época arqueológica” y para Lumière en la “época primitiva”, la cámara era el instrumento apto para captar y registrar “el mundo real” y el cine tenía como misión hacer progresar la ciencia y permitir a la gente una nueva aprehensión del mundo.

Si observamos estas posibilidades en un contexto latinoamericano, vemos que estas funciones del cine rara vez se dieron en sentido excluyente, más bien las primeras producciones del siglo XX reunían en sus objetivos varios de los elementos mencionados.

Por otra parte, y en el marco del estudio que nos ocupa, uno de los aportes importantes de Salles Gomes a la historiografía del cine en Brasil es que establece una periodización, aunque posteriormente ésta sea discutida, con un primer momento, entre 1896 y 1912, una segunda época entre 1912 y 1922 y una tercera entre 1922 y 1933<sup>50</sup>. Entre 1908 y 1911 Río conoció la edad de oro, la *Bela época*, del cine brasileño, clasificación otorgada en relación a la frustración de las décadas siguientes en cuanto a la producción de ficción. Una vez concluido este ciclo primitivo, la continuidad del cine brasileiro fue dada por el documental o “natural” y la presencia del film de enredo o de argumento, fue rara.

El film natural o *filmes naturels* en plural (o *do natural*, del natural), es traducido del francés *vues d'après nature*<sup>51</sup>, esto es, las actualidades, aunque también en algunos casos se usaba para referirse a registros más extensos de tipo documental. Un período del que sí se conoce mucho más es a partir del Centenario de la Independencia política hasta el fin del cine silente. A tal punto llega, que los documentales del periodo entre la Exposición de 1922 y la Revolución del 30 han sido abordados como parte secundaria en trabajos sobre el film de

---

<sup>49</sup>Noël Burch, “Argumentos de no-ficción”. Capítulo final de *Praxis del cine*, 1970. En: Edgar Soberón Torchia. *33 Ensayos de cine*, 2008:357.

<sup>50</sup>También incluye una cuarta época entre 1933 y 1949 y una quinta entre 1950 y 1966. Esta periodización es desarrollada en “Panorama do cinema brasileiro 1896/1966”. En: Paulo Emílio Salles Gomes, *Cinema/Trajetória no subdesenvolvimento*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2ª ed. 2001.

<sup>51</sup>Carlos Roberto de Souza aclara el término usado habitualmente como sinónimo de documental o no-ficción en *Nossa aventura na tela, a trajetória fascinante do cinema brasileiro da primeira filmagem a Central do Brasil*. São Paulo: Cultura Editores Associados, 1998:56.

argumento (enredo), aunque Salles Gomes otorga especial importancia al documental brasileño de la época silente como registro socio-cultural.

Sin embargo, Jean-Claude Bernardet<sup>52</sup> plantea la necesidad de repensar esta propuesta retomada por otros historiadores del cine, ya que predomina en ella un recorte que privilegia los momentos de conciliación de la producción y el público o la producción con la exhibición, como ocurrió en la primera fase ocurrida entre 1896 y 1912, periodización que marcaba la interrupción de la producción. Advierte que esta idea fue planteada en 1966 por Salles Gomes, quien ya se refería entonces al trabajo inédito de Araújo, *A Bela Época do Cinema Brasileiro* (1976). Sin embargo, utilizaba la expresión en francés “*belle époque*” para referirse a las divas que llegaron a Brasil y se quedaron proyectando su carrera en el teatro y en el cine local.

En el caso chileno, recientemente Jorge Iturriaga<sup>53</sup> problematiza sobre una periodización a partir de factores económicos y sociales, no de la producción, sino de la industria en general, considerando fundamentalmente el campo de la exhibición y la recepción. Señala que hay un primer momento del cinematógrafo, que va entre 1895 y 1907; un segundo periodo, el del biógrafo, entre 1907 y 1925, y el del cine, a partir de 1925. El periodo del cinematógrafo es oligárquico en la recepción, en lo económico predominan los exhibidores viajeros, los teatros y las carpas, y en lo cultural el énfasis está dado en la incorporación de la tecnología y el cine se plantea como esporádico, con una cierta indiferencia de la cultura dominante. En el del biógrafo predomina el proletariado en la recepción, en lo económico se observa la segmentación del cine con la apertura hacia la periferia y en lo cultural, la experiencia de la sala. El tercer momento, el del cine, la sociedad incorpora al sindicato de proyeccionistas de biógrafos y se abre un tercer polo en la recepción, la clase media. Pero en lo económico se observa que se conforman las cadenas de grandes salas y la película se consolida como un producto industrial.

---

<sup>52</sup>Jean-Claude Bernardet, *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume, 2008:31.

<sup>53</sup>Jorge Iturriaga, “El movimiento sin fin. Introducción, exhibición y recepción del cine en Chile, 1895-1932”. Tesis para optar al grado de doctor en historia. Pontificia Universidad Católica de Chile, 2012.



Bill Nichols distingue dos puntos clave en los comienzos. El primero, es la capacidad de las imágenes cinematográficas y fotográficas de exhibir una copia física de lo que registraban en la emulsión fotográfica con el paso de la luz, es decir la posibilidad técnica de proyectar las películas y, el segundo, la compulsión de los pioneros por la exploración de esa capacidad. “La combinación de la pasión por el registro de lo real con un instrumento capaz de gran fidelidad alcanzó una pureza de expresión en el acto de filmación documental”<sup>54</sup>.

Por otra parte, Marc Ferro<sup>55</sup> clasifica los géneros en: películas de ficción, noticiarios y documentales, cine político y de propaganda, en un marco homogéneo contemporáneo al nacimiento de la Unión Soviética (1917-1926). Estos últimos se multiplicaron en la Primera Guerra Mundial, incluyendo la existencia de servicios cinematográficos de los propios ejércitos y de empresas privadas. La función principal de la cámara era registrar hechos reales, particularmente armamento enemigo. Soviéticos y nazis fueron los primeros en darle al cine un estatuto privilegiado en el mundo del saber, la cultura y la propaganda y fueron los primeros en nombrar al operador en los créditos de los noticiarios. El cine como arma de propaganda fue propuesto por Trotski y Lunacharski; mientras Lenin hablaba de films “educativos”. Lo mismo hicieron los alemanes, que usaron el cine como propaganda y medio de información. Esta discusión es interesante en la medida en que en Chile y Brasil también se realizaron filmes documentales institucionales de propaganda en la era silente.

### **La historiografía sobre cine silente en Chile y Brasil**

Como bien señala Paranaguá<sup>56</sup>, los trabajos historiográficos sobre el cine silente oscilan entre dos modelos: uno, el del desarrollo de una cinematografía nacional, y otro, a menudo implícito, sometido a la variante de una política que sobrevalora a los directores. Agregamos el enfoque aplicado por uno de los principales estudiosos del cine latinoamericano, el citado Paranaguá, que escoge el modelo comparatista abordando los distintos países de América Latina desde una visión regional.

---

<sup>54</sup> Bill Nichols, *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papirus Editora, 5 ed., 2012:118.

<sup>55</sup> *Cine e historia*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

<sup>56</sup> *Op. cit.*

Entre las publicaciones generales sobre el cine en América Latina, donde aparece referido este periodo, mencionamos “El Cine Mudo en América Latina: paisajes, espectáculos e historias”<sup>57</sup>, que nos permite una contextualización general de la llegada del cine al continente, así como un registro de las primeras realizaciones locales. Lo interesante es que detalla el proceso de proyección y las condiciones en que se exhibieron las películas llegadas desde Europa, reconociendo características comunes para el continente, aunque sin profundizar mayormente en ninguno de los países, entregando sí, datos significativos de los títulos y directores.

*Tradición y modernidad en el cine de América Latina* (2003a) y *Cine documental en América Latina* (2003b), ambos de Paulo Antonio Paranaguá, revisan también la producción cinematográfica de modo exhaustivo. El primer texto examina la filmografía de ficción desde sus orígenes hasta fines del siglo XX a partir de binomios como tradición y modernidad; nacionalismo y cosmopolitismo; campo y ciudad; localismo y universalismo; populismo y conservadurismo, entre otras tensiones que evolucionan con el transcurrir del siglo. En los primeros capítulos, el autor se detiene en la producción silente. El segundo texto, organizado por Paranaguá, con escritos de varios autores, como su título lo indica, aborda la producción documental, enfatizando perspectivas autorales con la selección de trece realizadores paradigmáticos. También analiza un conjunto de obras que van desde los años veinte del siglo XX hasta el año 2002, incluyendo especialmente reseñas de tres filmes de nuestro corpus: *No país das amazonas*; *São Paulo, a simphonya da metrópole*, y *Ao redor do Brasil: Aspectos do interior e das fronteiras brasileiras*, análisis que contribuyen particularmente a esta investigación.

En Chile hay recopilaciones de carácter descriptivo o referidas al aspecto documental o ficción en estudios que abarcan la totalidad de la producción del siglo XX. En la mayoría de estos trabajos solo tangencialmente se aborda el tema del cine temprano, inscribiéndose en una perspectiva clásica. Se han publicado visiones generalistas en dos textos con el título *Historia*

---

<sup>57</sup>Ann Marie Stock. “El Cine Mudo en América Latina: paisajes, espectáculos e historias”. En: Jenaro Talens y Santos Zunzunegui (Coord.) *Historia General del Cine Volumen IV América (1915-1928)*. Madrid: Cátedra, 1997:129-157.

*del cine chileno*<sup>58</sup>; y otros denominados *Grandezas y miserias del cine chileno*<sup>59</sup> y *Re-visión del cine chileno*<sup>60</sup>, escritos entre 1957 y 1979, que en algunos capítulos abordan el período silente. También podemos citar obras publicadas ya en el siglo XXI referidas al aspecto documental en estudios que abarcan la producción del siglo anterior como *El documental chileno*, de Jacqueline Mouesca (2005), e *Itinerario del cine documental chileno 1900-1990*, de Alicia Vega (2006), entre otros, que se aproximan tangencialmente o en secciones específicas al tema de los primeros filmes, y *Breve historia del cine chileno. Desde sus orígenes hasta nuestros días*, de Mouesca y Orellana (2010). Esta revisión es de gran interés porque profundiza en la idea de contextualizar la incipiente actividad cinematográfica nacional, complementando el texto *El cine mudo chileno*, (1994), de Eliana Jara, que presenta un exhaustivo catastro de la totalidad de los filmes de ficción del periodo, obra indispensable para la revisión del campo cinematográfico en la época referida y único libro, hasta el año 2012, dedicado exclusivamente al cine silente chileno. Destacamos el aporte que realizó Jara en la recopilación de antecedentes e informaciones dispersas sobre el cine de ficción, sus realizadores y las primeras exhibiciones, en el periodo comprendido entre 1896 y 1934. Su investigación es fundamental también en la entrega de nuevas informaciones que configuran las historias de vida de los pioneros, así como las fichas elementales de los documentos fílmicos.

Con nuevos enfoques, especial interés tienen recientes estudios que contribuyen a la reconstrucción del cine silente a partir de la intertextualidad con lo escrito, como los trabajos *Archivos i letrados* (2011), de Bongers, Torrealba y Vergara, y *Espectros de luz. Tecnologías visuales en la literatura latinoamericana*, de De los Ríos (2011), el primero examinando escritos sobre cine en Chile entre 1908 y 1940 y el segundo, con un análisis que aborda un cruce entre la modernidad literaria y visual en América Latina.

Otro aporte es la perspectiva de la configuración panorámica del cine en Chile en ese período, con el trabajo de Iturriaga (2012), cuyo objetivo fue mapear los efectos del cine

---

<sup>58</sup>Carlos Ossa Coe, *Historia del cine chileno*. Santiago: Quimantú, 1971, y Mario Godoy, *Historia del cine chileno*, Santiago: Imprenta Fantasía, 1966.

<sup>59</sup>Alberto Santana, *Grandezas y miserias del cine chileno*. Santiago: Misión, 1957.

<sup>60</sup>Alicia Vega, *Re-visión del cine chileno*. Santiago: CENECA, 1979.

(mundial) en la sociedad chilena con especial énfasis en los procesos de transformación de una sociedad oligárquica a una democrática. Aborda el cine como una industria que no es solo un agente económico ni un mero espectáculo, sino que es un elemento que transforma nuestra sociedad, es decir, el cine como factor político. También consignamos el aporte de Bergot<sup>61</sup> sobre la fotografía y el cine silente en Chile, que presenta cómo la actividad cinematográfica y su difusión estuvieron en sus principios en manos de profesionales provenientes del mundo fotográfico, como veremos en el capítulo 4, característica que también se observa en Brasil con nombres como Musso, Silvino Santos, Gilberto Rossi, Pedro Comello, entre otros.

Además de lo anterior, existe otra línea de publicaciones que abordan este periodo a partir de temáticas distintas, pero asociadas al cine silente en Chile. *El estallido de las formas*, de Carlos Ossandón y Eduardo Santa Cruz (2005), explora en la naciente cultura de masas desde fines del XIX hasta las primeras décadas del siglo XX, momento en que surgen revistas magazinescas y especializadas, la fotografía impresa y el cine silente. Especial interés para este estudio tiene un capítulo dedicado a las revistas de cine (1910-1920). Otro texto en la línea del anterior es *La sociedad de los artistas*, de Carlos Ossandon (2007), que examina las nuevas figuras asociadas a las artes hacia fines del siglo XIX y principios del XX. Actrices, cupletistas y “estrellas del cine mudo”, son estudiadas a la luz de procesos de reconfiguración cultural o pública. El énfasis en ese texto es el cine silente de otras latitudes (especialmente Estados Unidos y Europa) que se exhibe en Chile, no precisamente el campo de la producción local. También inserto en el escenario de la naciente cultura de masas, Fernando Purcell (2012) investigó la relación de la industria cinematográfica estadounidense y la sociedad chilena *¡De película! Hollywood y su impacto en Chile 1910-1950* indagando en los primeros tiempos de la llegada de las producciones norteamericanas al mercado nacional y su impacto en la sociedad, particularmente en la clase media, que visualizó en Estados Unidos un nuevo referente cultural de modernidad.

Por otra parte, entre los autores que aportan una perspectiva histórica contextual, destacamos a Stefan Rinke (2002) y su obra *Cultura de masas: reforma y nacionalismo en Chile 1910-1931*, que indaga en el significado de la Modernidad en este país a inicios del siglo

---

<sup>61</sup>Solène Bergot. “Cine y fotografía en la industria cinematográfica en Chile, 1900-1930”. En: Mónica Villarroel (Coord.) *Enfoques al cine chileno en dos siglos*. Santiago: Lom/Centro Cultural La Moneda, 2013: 79-86.

XX, profundizando en el proceso de construcción de un Santiago moderno por parte de quienes detentan el poder, desde lo urbanístico, económico, social y cultural y en la formación de nuevos públicos para espectáculos masivos. Observa también la dicotomía entre el cosmopolitismo y el nacionalismo afianzado en los discursos reproducidos en los nuevos medios. También mencionamos a Bernardo Subercaseaux (2004, 2007) con su *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*, para visualizar el cine en un espacio cultural más amplio, aunque el autor no se detiene en este tema. Particularmente destacamos los tomos III y IV, donde analiza el cambio cultural de fines de siglo XIX e inicios del XX, con la incorporación de un modelo de apropiación cultural y un nacionalismo como fuerza cultural dominante manifiesta como práctica cultural y en los imaginarios de los distintos sectores sociales.

En Brasil existen estudios sobre la cinematografía del periodo silente, que van desde la historiografía clásica, con visiones panorámicas como la que presenta *Introdução ao cinema brasileiro* (1959), de Alex Viány, y otros autores como Araújo y Salles Gomes, hasta revisiones críticas del cine brasileño en una perspectiva global como la de Bernardet, y enfoques sobre algunos aspectos y recortes temáticos a partir de problemáticas específicas desde lo que se ha llamado “una nueva historiografía del cine”<sup>62</sup>, con autores que se han concentrado en el período silente.

A partir de la actuación Salles Gomes en la Cinemateca Brasileira y en la Universidad de São Paulo, se forma una nueva generación de investigadores, entre los que destacan nombres como Maria Rita Galvão, Ismail Xavier y Carlos Roberto de Souza, todos ellos orientados por Salles Gomes en sus tesis de magíster o doctorado. Se trata de autores que aportan una nueva perspectiva a la historiografía del cine en Brasil. En el caso del documental, los trabajos ya mencionados de Vicente de Paula Araújo, *A Bela Época do cinema brasileiro* (1976) y *Salões, circos e cinemas de São Paulo* (1981), lograron reunir muchas de las informaciones dispersas y contribuyeron a la catalogación de los filmes del

---

<sup>62</sup>Arthur Autran distingue cuatro momentos en la historiografía del cine brasileño, marcados por la publicación de investigaciones fundamentales en el paso de cada uno de ellos: Proto-historiografía, historiografía clásica, historiografía universitaria y nueva historiografía universitaria. “Panorama da historiografia do cinema brasileiro”. Revista *ALCEU* v7- N°14 pp. 17 - 30. jan/jun.2007. Resumimos las cuatro en las dos categorías mencionadas. Jean-Claude Bernardet realiza un amplio estudio sobre este tema en su libro *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*, 2008.

período de 1897 a 1914, en el caso de São Paulo, y de 1898 a 1912 para Río de Janeiro. Destaca otro trabajo que analiza el cine brasileño de los primeros años, comprendido entre los años 1896 y 1916: *Imagens do Passado. São Paulo e Rio de Janeiro nos Primórdios do Cinema*, de José Inácio Melo Souza (2004) y desde fines de los 70, los estudios referentes al documental en Brasil han avanzado significativamente, además de la publicación de textos donde predomina el análisis fílmico, como el de Jean-Claude Bernardet; la contextualización histórica o la perspectiva autoral. A ellos se suma Rubens Machado Júnior<sup>63</sup>, como ya mencionamos, que desarrolla un trabajo sobre la representación cinematográfica de la metrópoli paulista y se refiere especialmente al período silente, examinando *São Paulo, a Symphonia da Metrópole* (1929), de Adalberto Kemeny y Rudolf Rex Lustig, y *Fragmentos da Vida* (1929), de José Medina, entre otros títulos. Mucho más recientemente, autores como Eduardo Morettin han abordado el documental silente brasileño en conexión con la historia cultural. El libro *História e documentário*, de Morettin, Napolitano y Almeida Kornis (orgs.) (2012), incluye dos textos claves para este trabajo: “Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso”, de Eduardo Morettin, y “Progresso, disciplina fabril e descontração operária: retóricas do documentário brasileiro silencioso”, de Ismail Xavier. El primero de ellos nos indica los trazos fundamentales sobre el documental silente en Brasil, mientras que el segundo, nos propone la retórica de la visita guiada como noción que identificaremos en varios documentales chilenos y brasileños del período, como ya anunciamos.

Otro texto útil a esta investigación es la compilación *Viagem ao cinema silencioso do Brasil* (2011), organizado por Samuel Paiva y Sheila Schwarzman, que reúne un conjunto de ensayos de investigadores que se encontraban periódicamente desde 2002 en la Cinemateca Brasileira para analizar películas conservadas en su acervo.

---

<sup>63</sup>Rubens Machado Júnior, *São Paulo em movimento: a representação cinematográfica da metrópole nos anos 20*. Dissertação (mestrado), São Paulo, ECA\_USP, 1989. También se refiere al tema en “Plano grande angular de uma São Paulo fugida”. *Comunicação & Informação*, vol.11 n°2, 2008.

Bernardet<sup>64</sup> llama la atención sobre el modo en que historiadores nacionalistas en Brasil como Viany y Salles Gomes escribieron textos clásicos sobre cine brasileño, preocupándose, particularmente en el caso de Viany, por la invasión extranjera y una supuesta opresión brasileña. No hubo, en tal historiografía, una apertura para evaluar la profundidad de los vínculos económicos, sociales y culturales entre la sociedad brasileña y los países dominantes. De acuerdo con el autor, el objetivo de ese discurso era demostrar cuáles eran las razones estructurales que sofocaban al cine brasileño, impidiendo su industrialización y madurez estética, cuya responsabilidad radicaba en el cine extranjero y sus aliados en Brasil, es decir, distribuidores y exhibidores.

Para aspectos contextuales y como apoyo para la comprensión de la historia social y cultural de Brasil, utilizamos autores como Sérgio Buarque de Holanda y su obra *Raíces do Brasil* (2008)<sup>65</sup>; Caio Prado Júnior, *Formação do Brasil Contemporâneo* (2000)<sup>66</sup> y la obra de Renato Ortiz *Cultura brasileira e identidade nacional* (2001)<sup>67</sup>, entre otras.

Esta es una mención apenas insinuante del panorama que se abre en el campo de la investigación sobre cine silente en Brasil, más amplio en relación a la escasa producción académica en Chile. Nos interesa destacar las distintas perspectivas que abordan el tema, desde estudios recientes sobre el documental, hasta investigaciones publicadas por un grupo de investigadores asociados a un proyecto de la Cinemateca brasileira, textos sobre el vínculo del cine con el Estado y otros asuntos más específicos.

---

<sup>64</sup> Jean-Claude Bernardet, *Cinema brasileiro: propostas para uma história*, 2009 (1979).

<sup>65</sup> Primera edición 1936.

<sup>66</sup> Primera edición 1942.

<sup>67</sup> Primera edición 1985.

## **CAPÍTULO II**

### **EL CAMPO CINEMATOGRAFICO**

En este capítulo presentaremos el campo cinematográfico en el período silente en Chile y Brasil, en un recorrido que permita un acercamiento desde algunos estudios previos, a partir de lo cual profundizamos recuperando registros de prensa de la época y ampliando los antecedentes para configurarlo. Particular interés tiene en este segmento la llegada de la tecnología del cine, la distribución, la exhibición y los salones.

De acuerdo a la noción de campo propuesta por Pierre Bourdieu (1995), éste está integrado por un conjunto de relaciones históricas objetivas entre posiciones ancladas en ciertas formas de poder (o capital). Un campo es dinámico y al mismo tiempo es fuente de conflictos. Los distintos elementos del campo cinematográfico, sirven para definir las especificidades de nuestro tema, incluyendo, entre otras cosas, la producción, la exhibición, la distribución cinematográfica y un vistazo sobre las publicaciones en el periodo estudiado en ambos países.

Nuestra idea de campo cinematográfico entonces, considera el terreno de la producción, la exhibición, la distribución, la difusión (incluyendo las principales publicaciones de la época) y la recepción, siendo éstas dos últimas abordadas en el capítulo 3 y la primera en el capítulo 4.

Mención especial merecen algunas tecnologías previas, como el panorama y las linternas mágicas, que tuvieron una presencia importante a este lado del mundo. El panorama, inventado por el escocés Robert Barker en 1772, con su base en la pintura, permitía que el espectador se situase en una plataforma central y viese un paisaje como en un especie de semicírculo a su alrededor, tuvo exponentes relevantes en Brasil con Víctor Meireles que, en dupla con el pintor belga Langerok, expuso con gran éxito en la Exposición Universal de París



de 1889 su *Panorama da Cidade do Rio de Janeiro*<sup>68</sup>. Otro tanto ocurrió en Chile. Hay noticias de la exhibición de panoramas hacia 1831, con vistas traídas de Europa y en 1839 consta la llegada de un cosmorama desde París<sup>69</sup>.

Por otro lado, hay registro del uso de la linterna mágica desde el siglo XIX hasta principios del siglo XX cuando ya se había expandido la tecnología cinematográfica. Esa tradición “internista” fue practicada en la región lo mismo que otros entretenimientos ópticos. Si bien no ahondaremos en la era pre-cine<sup>70</sup>, este punto es importante de considerar, dado que el público que tuvo acceso al cinematógrafo ya estaba relativamente acostumbrado al espectáculo visual desde la segunda mitad del siglo XIX.

Esta práctica que vinculaba la proyección de imágenes a lo mágico no necesariamente desapareció con la llegada del cine. Por ejemplo, se anunciaron “lindísimas vistas de linterna mágica”<sup>71</sup> al interior del jardín zoológico de Río de Janeiro en 1905. En Chile hay registro del “fantascópio”, de Robertson, que proyectaba fantasmagorías hacia fines del siglo XIX<sup>72</sup> y este tipo de dispositivos no estuvo exento de polémica. El italiano Félix Tiola, venido desde Buenos Aires, en 1824 presentó un espectáculo de fantasmagoría severamente criticado por un miembro del Senado, por considerarlos una ofensa a la moral.

Además de fotografías comunes y estereoscópicas, en Brasil circularon vistas ópticas o de perspectiva que se observaban en aparatos llamados cajas de óptica, objetos de apreciación individual, y las placas de vidrio de las ya mencionadas linternas mágicas<sup>73</sup>.

Esta tradición visual por un lado y el proceso evolutivo tecnológico, por otro, generaron diversos discursos en las crónicas que anunciaron la llegada del cine y que

---

<sup>68</sup>Vicente de Paula Araújo, 1976:32. La fotografía también utilizó el formato de panorama que se convirtió a lo largo del siglo XIX como uno de los principales modos de representación iconográfica del paisaje brasileño. Fueron usados por el imperio para promover la imagen del país tanto en el interior como hacia el exterior.

<sup>69</sup> Hernández en: Carmen Luz Maturana, “La Comedia de Magia y los efectos visuales en el siglo XIX en Chile”. En: revista *Aisthesis* N° 45, 2009:87.

<sup>70</sup> Sobre este tema, véase para el caso chileno Maturana, 2009 y Valeria de los Ríos, *Espectros de luz. Tecnologías visuales en la literatura latinoamericana*, 2011. Para el caso brasileño, Alice Trusz, *Entre lanternas mágicas e cinematógrafos. As origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre 1861-1908*, 1. ed. São Paulo: Terceiro Nome/Ecofalante 2010.

<sup>71</sup>Vicente de Paula Araújo, 1976:56.

<sup>72</sup> Hernández en: Carmen Luz Maturana, 2009: 56.

<sup>73</sup>Alice Trusz, 2010:34.

comentaron las primeras exhibiciones. Detectamos así líneas que van desde el asombro por la proximidad con lo real, referencias al modelo europeo de modernidad, progreso y positivismo en el contenido de las imágenes hasta detalladas alusiones a virtudes y defectos técnicos del sistema de proyección que, habitualmente en un primer momento establecían comparaciones con la fotografía, las linternas mágicas y sistemas de proyección individual previos al cinematógrafo. Incluso, fueron comunes las comparaciones entre el sistema europeo (Lumière) y el norteamericano (Edison).

En los primeros tiempos, fue constante en varios países latinoamericanos el interés por exhibir filmes realizados en lugares lejanos (principalmente Europa) y cercanos (las producciones locales), Según Paranaguá<sup>74</sup> en Latinoamérica la producción fue irregular y hubo un paso de la etapa artesanal hacia la dependencia de la industria extranjera, particularmente la norteamericana a partir de la Primera Guerra Mundial, en el campo de la exhibición y la distribución. La condición misma de la expansión del cine hace imposible separarlo de su dimensión internacional.

Los primeros camarógrafos, inmigrantes europeos, fueron también los primeros importadores y dueños de salas. El cine es esencialmente cosmopolita y el afán del público al ver las imágenes de otras latitudes remitía también a la idea de entrar en el núcleo de las naciones modernas.

Si pensamos en este marco global, la llegada del cine a fines del siglo XIX como un invento científico y una nueva tecnología importada, incluyendo “vistas” producidas en el extranjero, no generaban otra cosa que no fuese admiración y voluntad de reproducir en el entorno de lo nacional, aquello que llegaba desde afuera.

### **Primeras conexiones**

Una de las primeras imágenes que se filmaron en Chile fue, en mayo de 1897, *El desfile en honor del Brasil*. Las otras vistas se titularon *Una cueca en la playa* y *Llegada de un tren de pasajeros*, todas a cargo del fotógrafo y camarógrafo Luis Oddó en la ciudad de

---

<sup>74</sup>Paulo Antonio Paranaguá (ed.) *Cine documental en América Latina*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2003b: 20-21.

Iquique. El desfile fue un acto de reciprocidad a los honores que Brasil rendía a la nueva Escuadra de la República de Chile en Río de Janeiro.

“(…) La prensa de Río Janeiro tomó a su cargo el promover y organizar las fiestas populares con que debe ser saludado el pabellón chileno en las aguas del Brasil. Es preciso que el pueblo de Río Janeiro, en representación de todo el pueblo del Brasil, acuda a las calles de la capital a recibir al pueblo de Chile representado por aquellos que sustentan en el mar la honra del pabellón chilenos, no con pompas, más con el cariño y la amistad a que tiene derecho esa gloriosa nación tan noble y tan altiva, cuando se trata de sustentar su integridad de República libre, como cuando procura por medio del ejemplo, mantener la paz americana (...)”<sup>75</sup>.

El evento brasileño motivó la realización de una manifestación convocada públicamente frente a la sala Municipal en el centro de la ciudad portuaria de Iquique, en el norte de Chile. El homenaje incluyó una procesión cívica, discursos patrióticos y una función de gala en el Teatro Municipal, además de lectura de telegramas de saludos. Pero, pese a la amplia cobertura que dio la prensa a este suceso, no hay alusión a una filmación. En un breve plazo el periódico anunció que se reanudaban las tandas de vistas cinematográficas en el Salón de la Filarmónica: “Además de las que contaba antes, ahora ofrecerá a la distracción del público varias otras [vistas] de interés local, hallándose entre ellas una representando el desfile habido hace dos semanas en esta ciudad en honor del Brasil”<sup>76</sup>.

En Brasil, paralelamente, con motivo de la llegada a Río de Janeiro de la Escuadra chilena y los festejos de recepción a los visitantes, el prestidigitador Enrique Moya, propietario del Teatro Edison, dedicó un espectáculo a la prensa, el 22 de abril de 1897. Se trataba de funciones a beneficio “destinadas a la iluminada prensa de esta Capital para financiar los gastos de las fiestas de los dignos chilenos (...)”<sup>77</sup>, para lo cual llamaba al generoso pueblo fluminense a asistir en masa<sup>78</sup>.

El 5 de mayo de 1897, el Teatro Edison, ofrecía un espectáculo en beneficio del pueblo griego, entonces en guerra con los turcos y homenajeaba, al mismo tiempo, a la armada

---

<sup>75</sup> *El Nacional de Iquique*, 1 de mayo de 1897:2.

<sup>76</sup> *El Nacional de Iquique*, 15 de mayo de 1897:2.

<sup>77</sup> *Gazeta de Notícias*, Río de Janeiro, 22 de abril de 1897. En: Araújo, 1976:85.

<sup>78</sup> La traducción es mía al igual que todas las citas de periódicos, libros y documentos originalmente en portugués.

chilena: “Funciones dedicadas a los festejos de la briosa escuadra chilena (...)”.<sup>79</sup> No se detallaba cuál fue el programa exhibido, pero evidentemente se trataba de vistas extranjeras, ya que todavía no se registraba en ese país la realización de cuadros nacionales.

Si bien hay constancia de la llegada de la escuadra chilena a São Paulo, proveniente de Río de Janeiro, la prensa consignaba que en la comitiva iban, además de “los ilustres viajeros” y otras autoridades, tres miembros del Photo Club Paulista. El diario *Don Quixote* comenta respecto a las “fiestas chilenas” que “gracias a la gentileza del Photo Club de esa magnífica recepción quedarán perennemente diversos puntos de vista en excelentes fotografías instantáneas”<sup>80</sup>.

Aunque en Brasil haya sido la fotografía y en Chile el cine, lo que importa es el interés por registrar la vida pública. La casi simultaneidad de los acontecimientos, uno de exhibición y el otro de producción, generan un vínculo cinematográfico entre ambos países en los albores de la modernidad.

Por otra parte, en marzo de 1897 llegó a la ciudad de Iquique un cinematógrafo perfeccionado, cuyas vistas “han llamado vivamente la atención en los grandes teatros del Brasil, Uruguay y la Argentina”<sup>81</sup>. El cinematógrafo continuaría una gira hacia el norte y regresaría luego a Brasil, lo que significaba que en su época nómada, hubo una circulación de aparatos, empresarios y operadores que posibilitaban una interacción en el ámbito regional.

Río de Janeiro estrenaba, el 8 de julio de 1896, en la calle del Ouvidor 57, bajo el nombre de *Omniographo*, el invento de los hermanos Lumière por iniciativa de un exhibidor ambulante. El programa incluyó vistas de escenas cotidianas, *Un incendio*, *Danza serpentina*, *Una pelea de gatos* y otra de gallos, *La llegada del tren*, *Una playa de mar*, *Un acróbata en el trapecio*, *Una banda de música militar*, entre otras. En Chile, el cine llegó en agosto de 1896, con una proyección del Cinematógrafo Lumière en el Teatro Unión Central de Santiago y el programa coincidía con algunas mencionadas en Brasil, agregando otras como *Baños de*

---

<sup>79</sup>*Gazeta de Notícias*, Río de Janeiro, 5 de mayo de 1897. En: Araújo, 1976:89.

<sup>80</sup>Diario *Don Quixote*, São Paulo, 15 de mayo de 1897:3. En: Ricardo Mendes (org), *Antologia Brasil 1890-1930. Pensamento crítico em fotografia*. Funarte, Ministério de Cultura, 2013.

<sup>81</sup>*El Nacional de Iquique*, 26 de Marzo de 1897:3.

*negros* o *Pugilato de dos hombres por cuestiones políticas*, citando también *Un incendio* y *La llegada de un tren*. En ambos casos se trataba de títulos coincidentes con las películas exhibidas ocho meses antes en París.

Hacia 1898 en São Paulo, el 12 de mayo se anunciaba la *première*, en el Polytheama, de *O Boato*, de Arlindo Leal, revista de hechos locales ocurridos entre 1897 y 1898 divididos en diez cuadros, uno de los cuales era *São Paulo, Esmeraldas e Chilenos*<sup>82</sup>. En otras actualidades realizadas en Río de Janeiro y estrenada en São Paulo en 1911, Alberto Botelho registraba la presentación de credenciales de los ministros de Chile y de Bélgica en el Palacio de Gobierno<sup>83</sup>. Y en 1919, el 17 de mayo, se estrenó *Brasileiros versus chilenos* (victoria de los brasileños), el primer partido de fútbol del campeonato sudamericano filmado dentro de la cancha por operadores contratados por el Cine Odeón de Río de Janeiro, que se estrenó en São Paulo en los cines Central y Royal, rodado el día 11 del mismo mes<sup>84</sup>.

### **La valoración tecnológica<sup>85</sup>**

Es preciso señalar que si bien el cine apareció en Europa Occidental y en Estados Unidos como signo de la aceleración del progreso tecnológico y científico, Brasil estaba estancado en un proceso de subdesarrollo, con la herencia de un sistema esclavista y un régimen monárquico, abolidos apenas en 1888 y 1889 respectivamente<sup>86</sup>. Chile, por su parte, venía saliendo de una guerra civil, en 1891. Sin embargo, considerando las diferencias, en ambos países el proyecto político era nacionalista, pese a la importante influencia extranjera que llegaba en conjunto con el ideario de modernidad.

---

<sup>82</sup>Vicente de Paula Araújo, *Salões, circos e cinemas de São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1981:37.

Aun cuando no hay mayor información sobre esta vista, se establece una relación entre Chile y Brasil desde la imagen filmada en los primeros tiempos.

<sup>83</sup>*O Estado de S. Paulo*, s/f. En: Jean-Claude Bernardet *Filmografia do cinema brasileiro 1900-1935*, *Jornal O Estado de S. Paulo*. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo. Secretaria da Cultura. Comissão de Cinema, 1979: 1911-1. Bernardet señala que es posible que se trate de un noticiero cinematográfico carioca.

<sup>84</sup>*Op cit*: 1919-26.

<sup>85</sup>Una versión preliminar de este segmento fue publicada en: Mónica Villarroel, “El mapa del cine temprano en Chile: hacia una configuración del asombro en el contexto latinoamericano”, revista *Aisthesis* N° 52, 2012.

<sup>86</sup> Paulo Emilio Salles Gomes. *Cinema/Trajectoria no subdesenvolvimento*, 2001:8.

El proceso político en Chile en el periodo que nos ocupa, tenía como eje central el poder en manos del Parlamento hasta 1925. Desde 1810, fecha de la independencia, se construyó un Estado oligárquico liberal que tuvo en 1891 una crisis que significó una guerra civil, la salida del presidente José Manuel Balmaceda y el advenimiento del parlamentarismo, con una serie de gobernantes<sup>87</sup> que terminaron con Arturo Alessandri Palma (1920-1924) quien, apoyado por liberales, demócratas y radicales, prometía poner final régimen oligárquico e imponer reformas sociales, beneficiando a los trabajadores y a la clase media. Alessandri, apodado el ‘León de Tarapacá’, realizó algunas reformas y bajo su mandato se dictaron leyes sociales. Pero también se vivió, como consecuencia de la Primera Guerra y con la creación del salitre sintético, una de las mayores crisis económicas del siglo XX, la del salitre natural que producía Chile. A ello se sumaba una fuerte presencia de empresarios extranjeros fundamentalmente dedicados a la explotación del salitre.

Un Golpe de Estado en 1924 significó el fin de la República Parlamentaria y el inicio del régimen presidencial<sup>88</sup>. Sin embargo, quien llevó a cabo el proceso de modernización fue el entonces coronel Carlos Ibáñez del Campo (1927-1931) que, de un modo autoritario, lejos de la herencia democrática del periodo presidencial anterior, en nombre del progreso y del nacionalismo, sentó las bases para sus reformas económicas y sociales. El apoyo a la producción industrial nacional se sumó a reformas en el sector público. Ambos gobiernos, el de Alessandri y el de Ibáñez, convirtieron al Estado en un agente de cambios y de modernización. Ello significó la dictación de una nueva Constitución en 1925, que permitía un intervencionismo estatal en aspectos claves de interés nacional y bienestar general. Pero el régimen de Ibáñez se caracterizó también por reprimir a la oposición y dirigió una campaña contra anarquistas, comunistas y sindicatos, especialmente la Federación Obrera de Chile.

---

<sup>87</sup>Jorge Montt Álvarez (1891-1896); Federico Errázuriz Echaurren (1896-1901); Germán Riesco Errázuriz (1901-1906); Pedro Montt Montt (1906-agosto de 1910); Elías Fernández Albano (agosto-septiembre de 1910); Emiliano Figueroa Larraín (septiembre-diciembre de 1910). El parlamentarismo llegaba a su última etapa después del Centenario de 1910 con los gobiernos de Ramón Barros Luco (1910-1915) y de Juan Luis Sanfuentes (1915-1920).

<sup>88</sup>Asume la presidencia Emiliano Figueroa Larraín (1925-1927) y le suceden el general Carlos Ibáñez del Campo (1927-1931) y Juan Esteban Montero (1931-1932). Luego de otro Golpe de Estado se instauró una República socialista que solo duró cien días. En un segundo periodo, entre 1932 y 1938, es elegido como presidente Arturo Alessandri Palma.

En Brasil, el periodo que nos ocupa corresponde a la República Velha o Primera República (1889-1930), considerado desde la proclamación de la República hasta la llamada Revolución de 1930. Con el mandato del emperador don Pedro II recién derrumbado, finalizando la monarquía o imperio, Brasil iniciaba su proceso republicano con dos militares, el Mariscal Deodoro da Fonseca y Floriano Peixoto. El poder económico estaba principalmente centrado en la oligarquía paulista, minera y gaucha, mientras que el poder político se centraba en los dos primeros que se alternaban en el poder durante la llamada “República Oligárquica” (1894-1930). Una constitución del año 1891 permitía mantener los intereses de las elites agrarias y consagraba el presidencialismo<sup>89</sup>. El café era la principal riqueza desde el siglo XIX, como producto de exportación por excelencia, al mismo tiempo que la inmigración europea llenaba el vacío de mano de obra provocado por el fin de la esclavitud en 1888. La Revolución de 1930 depuso a Washington Luís Pereira de Sousa e impidió que asumiera el recién electo Júlio Prestes de Albuquerque. Getúlio Vargas lideró el Golpe de Estado de 1930 y asumió, luego de una Junta Militar Provisoria, la presidencia de la República con el apoyo de los militares. Su primer mandato se extendió entre 1930 y 1934, en el conocido Gobierno Provisorio<sup>90</sup>.

El cine llegó a Chile y a Brasil en 1896, como hemos dicho anteriormente. Más allá de la técnica, en relación a los primeros filmes presentados, los programas anunciados a este lado del mundo concordaban con las imágenes que se difundieron en Europa y Estados Unidos. El sistema francés y el norteamericano de proyección convivieron. El vitascopio de Edison y el cinematógrafo Lumière llegaron importados por extranjeros y sus contenidos, en un primer momento, presentaban grandes similitudes como se aprecia en los programas y crónicas de la época.

---

<sup>89</sup>La República Velha incluyó trece presidentes. A los dos antes citados, les sucedieron Prudente de Morais (1894-1898); Manuel Ferraz Campos Sales (1898-1902); Francisco de Paula Rodrigues Alves (1902-1906); Afonso Moreira Pena (1906-1909); Nilo Peçanha (1909-1910); el Mariscal Hermes Rodrigues da Fonseca (1910-1914); Venceslau Pereira Gomes (1914-1918); Delfim Moreira da Costa Ribeiro (1918-1919); Epitácio da Silva Pessoa (1919-1922); Artur da Silva Bernardes (1922-1926) y Washington Luís Pereira de Sousa (1926-1930).

<sup>90</sup>La Era Vargas contemplada entre 1930 y 1945 consideró el gobierno provisorio (1930-1934); el gobierno constitucional (1934-1937), siendo elegido por la Asamblea Constituyente; y el periodo del *Estado Novo* (1937 a 1945). Posteriormente fue presidente electo por voto directo (1951-1954).

La proyección con el sistema Lumière, realizada en la calle del Ouvidor 57 en Río de Janeiro, apareció con el complejo nombre de *Omniographo*. La noticia, publicada por el *Jornal do Comércio* del 8 de julio de 1896, anuncia el invento “que tanta atracción tuvo en París” y, al día siguiente, ya comentando la inauguración de la noche anterior, lo compara con el kinetoscopio de Edison, advirtiendo sus ventajas principalmente porque puede ofrecer una visión no solo a un espectador, sino a centenas de personas. La crónica registra que estaban dispuestas unas 200 sillas, que el telón medía dos metros aproximadamente y que el aparato se sitúa detrás de los espectadores, en un pequeño gabinete cerrado colocado entre las dos puertas de entrada. No hay referencia al nombre del empresario o exhibidor del espectáculo. Sí se advierte “Tal vez por defecto en las fotografías que se suceden rápidamente, o por inexperiencia de quien trabaja con el aparato, algunas escenas se mueven indistintamente en vibraciones confusas; otras, sin embargo, resaltaban nítidas, firmes, acusándose en un relevo extraordinario, dando magnífica impresión de la vida real”<sup>91</sup>. Si bien el periódico no enumera las vistas, el cronista las describe detalladamente:

“la escena emocionante de un incendio, cuando los bomberos salvan a algunas personas de las llamas, la danza de la serpentina, la danza del vientre, etc. Vimos también una pelea de gatos, otra de gallos, una banda de música militar, un trecho de boulevard parisino, la llegada del tren, el taller del herrero, una playa de mar, una evolución espectacular de teatro, un acróbata en el trapecio y una escena íntima”<sup>92</sup>.

Con la información existente, Araújo<sup>93</sup> duda respecto a si se trataba más bien de un kinetógrafo perfeccionado y adaptado para visión colectiva. Pese a ello, el *Omniographo* fue el primer aparato que proyectó vistas animadas en la ciudad de Río de Janeiro.

La alusión a la técnica es habitual en numerosas publicaciones, como observamos en una de las primeras proyecciones en la ciudad de Valparaíso: “(...) La concurrencia gozó de veras con el novedoso y bonito espectáculo, riendo y aplaudiendo de buena gana al contemplar varios de los cuadros exhibidos. El único defecto que se notó pero que suponemos podría ser corregido es cierta trepidación en la imagen, que fatiga un tanto la vista (...)”<sup>94</sup>. El último

---

<sup>91</sup>*Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 9 de julio de 1896, en: Araújo, 1976:74-5. La traducción es nuestra al igual que todas las citas posteriores de prensa en portugués.

<sup>92</sup>*Ib id*:75.

<sup>93</sup>*Ib id*:75.

<sup>94</sup>*La Unión de Valparaíso*, 9 de diciembre de 1896:2.



comentario, se refiere al defecto que es advertido a simple vista por el público en los sistemas de proyección de los primeros tiempos, como pudimos observar en el caso brasileño. Esta deficiencia técnica fue subsanada alrededor de 1910, cuando fue adoptada la película de Edison, ya que muchas veces, con anterioridad, las perforaciones de los filmes no eran las apropiadas para cierto tipo de proyectores, defecto que provocaba una trepidación en la pantalla. Sin embargo, más allá de esto, encontramos varios enunciados que se refieren a la descripción y a las bondades de la nueva tecnología.

En Valparaíso, antes de la primera exhibición, ya se anunciaba cómo operaba técnicamente el invento: “(...) Por medio de estas proyecciones, se reproduce la vida animada de una manera palpitante, siendo asombroso el número de vistas que pasan ante los ojos de los espectadores, pues entendemos que alcanzan, fíjense nuestros lectores, a novecientas por minuto”<sup>95</sup>.

En Iquique, ciudad portuaria ubicada en el extremo norte de Chile, cuya importancia fue clave a inicios del siglo XX por el salitre y el desarrollo industrial en torno a esta riqueza natural del país que fue explotado por los ingleses, se anuncia la llegada de “un gran cinematógrafo, que es el más perfecto de los aparatos de su clase, al decir de las revistas científicas que de él se han ocupado”<sup>96</sup>. La comparación con el sistema Lumière indicaba que ahora se podía proyectar en un gran teatro con el único requisito de contar con luz eléctrica. Junto con especificar que la proyección era ocho o diez veces mayor que la obtenida con el sistema Lumière, se enfatizaba la condición de espectáculo “realmente hermosísimo”<sup>97</sup> y la proximidad con la vida real. La explicación de la técnica era simple para el lector, indicando que las escenas “se obtienen por medio de miles de fotografías instantáneas, a razón de treinta ó cuarenta por segundo, y proyectadas por medio del aparato en un lienzo, producen en el ojo vibraciones que son a la vista lo que el fonógrafo es al oído, es decir, la impresión exacta de los movimientos de la naturaleza”<sup>98</sup>.

---

<sup>95</sup>*La Unión de Valparaíso*, 6 de diciembre de 1896:2.

<sup>96</sup>*El Nacional de Iquique*, 4 de marzo de 1897:3.

<sup>97</sup>*Ib id.*

<sup>98</sup>*Ib id.*

Los sistemas de proyección importados aparecieron en Chile y Brasil con distintos nombres, lo que muchas veces se explicaba por adaptaciones locales. En Brasil, además del citado *omniographo*, se registran aparatos denominados *mimiscoscópio*, *shadografoscópio*, *cinetógrafo*, *cronofotografoscopio*, *aerialgrafoscopio*, *bioscópio*, *vitascopio*<sup>99</sup>. También se distinguen otros denominados *animatographo*, *cineographo*, *vidamotographo*, que fueron presentados en Río, Petrópolis, São Paulo y otras ciudades.

En Chile, la prensa menciona al cinematógrafo Lumière, al cinematógrafo parisiense, el biógrafo americano, el kinetoscopio y el vitascopio, aunque también hay alusiones al *cronofotógrafo*, al *estereóptico* y el *fono-cinematógrafo*, entre otros. En la ciudad de Iquique, por ejemplo, destacamos un anuncio de la proyección de vistas en un cinematógrafo combinado con estereóptico. Al detallar los títulos de las vistas, se agrega al final el artefacto correspondiente. La proyección se realizó en El Dorado, un teatro-circo, con ocho vistas del primero y veintiuna del segundo<sup>100</sup>. La descripción del evento, al día siguiente, evalúa ambos sistemas: “la impresión que ellas dejaron fue favorable en cuanto al estereóptico y poco satisfactoria con relación al cinematógrafo, por la trepidación y falta de luz en las vistas”<sup>101</sup>.

Hasta mediados de 1897, Río recibió diversas compañías ambulantes de variedades que proyectaban cine junto con zarzuelas, monos y perros amaestrados, mujeres barbudas y acróbatas. Las vistas eran de origen portugués, francés y estadounidense.

El 14 de enero de 1897, hubo una presentación para la prensa en Río de Janeiro, entonces capital de Brasil, del kinetographo portuguez (sic), traído por Aurélio da Paz dos Reis desde Portugal. La misma ciudad exhibía el Cinematographo Edison en la calle del Ouvidor 109, en marzo de 1897, en un espectáculo a cargo del prestidigitador Enrique Moya<sup>102</sup>. Un dato de público indica que en un día, se registraron 3.000 personas y en otra ocasión, 1.400<sup>103</sup>. Otra información que entrega la prensa es que el Cinematógrafo Edison en Río de Janeiro fue visitado por 52.000 personas en un periodo de dos meses, durante ese

---

<sup>99</sup>Vicente de Paula Araújo, 1976:74.

<sup>100</sup>*El Nacional de Iquique*, 23 de marzo de 1897:3.

<sup>101</sup>*El Nacional de Iquique*, 24 de marzo de 1897:2

<sup>102</sup>*Gazeta de Notícias*, Río de Janeiro, 28 de marzo de 1897. En: Araújo, 1976:82

<sup>103</sup>*Gazeta de Notícias*, Río de Janeiro, 29 de marzo y 11 de abril de 1897. En: Araújo, 1976:84.

mismo año<sup>104</sup>. La referencia de costo de las entradas, en distintas salas como el Teatro Municipal de Niteroi, que en julio de 1897 estrenó el Cinematógrafo Lumière, o el Salão de Novidades, en la calle del Ouvidor, era de 1\$000 (contos de reis).<sup>105</sup> Aunque algunas salas tienen un precio único, otras como el Teatro Lucinda que exhibía el Cinematógrafo Lumière, ya en 1898 diferenciaba los valores: Palcos 20\$000; sillas, 3\$000; Galerías nobles, 3\$000 y generales, 1\$000 (reis)<sup>106</sup>. Otros cines hacia 1901 tenían entradas más baratas: Palcos y casetas: 10\$000; Sillas y galerías: 1\$000; entrada general: 500 reis<sup>107</sup>.

La exhibición estaba a cargo de una compañía de variedades que también presenta otros números de animales (perros, monos y cabras) y un programa de zarzuelas.

En Chile, relevante nos parece consignar que la información referida a las primeras proyecciones nacionales, cuya exhibición era combinada con producciones europeas, datada en 1897 en la ciudad de Iquique, arroja luces respecto a la importancia de dar a conocer datos numéricos de recaudación y de espectadores en la prensa local, probablemente debido a que se trataba de un salón correspondiente a la Sociedad Filarmónica, según cifras que encontramos en publicaciones examinadas durante esta investigación. *El Nacional de Iquique*, del Sabado (sic) 12 de junio de 1897 página 2<sup>108</sup>, expresa:

**Cinematógrafo.-** Publicamos enseguida una razón del producto obtenido en el beneficio cinematográfico dado antenoche á favor de la Filarmónica por el señor Luis Oddó.

Ventas de platea, 283 á 50 cts .           \$ 141.50

Ventas de galerías, 50 á 30 cts.           15.00

-----

\$ 156.50

**GASTOS**

Luz   \$ 10.00

<sup>104</sup>*Gazeta de Notícias*, Río de Janeiro, 5 de mayo de 1897. En: Araújo, 1976:89

<sup>105</sup>*Gazeta de Notícias*, Río de Janeiro, 1 de agosto de 1897. En: Araújo, 1976:94.

<sup>106</sup>*Gazeta de Notícias*, Río de Janeiro, 14 de enero de 1898. En: Araújo, 1976:103.

<sup>107</sup>*Gazeta de Notícias*, Río de Janeiro, 30 de mayo de 1901. En: Araújo, 1976:133.

<sup>108</sup>En todas las publicaciones de prensa recogidas de la fuente original hemos conservado la ortografía, sin corregir las incongruencias, salvo los casos de errores de tipeo originales.

Maquinista	\$ 5.00
Boleteros	\$ 11.00
Velas y faroles	\$ 1.20
Programas	\$ 6.00
	-----
	\$ 33.20
	=====
Producto líquido	\$ 123.30

Esta información da cuenta del mercado cinematográfico local en esa época. Al mismo tiempo, como ocurre en Brasil, vemos que desde el principio existe una estratificación en el precio de las entradas: platea y galería en algunos casos, general y niños, en otros.

Por otra parte, pese a que la capital Río de Janeiro era un foco fundamental para la llegada del cine, otro polo fue São Paulo, ciudad con un fuerte contingente de inmigrantes europeos, especialmente italianos. En 1897, en el Salão de Paulicéa, propiedad de Domingos José Coelho<sup>109</sup>, se informaba sobre la presencia del vitoscopio de Edison como la diversión predilecta del público<sup>110</sup>. El invento era anunciado como “la última maravilla, el vitoscopio, fotografía viva, combinación con el moderno microfonógrafo”<sup>111</sup>. El registro alude a la “maravilla científica, última creación del genial Edison”, lo que nuevamente resalta del cine su carácter de invento científico. El mismo mes de julio, el Salão de Novidades de Salles & Segreto anuncia la llegada del vitoscopio (sic) super-Lumière.

Las referencias a la primera exhibición cinematográfica en Chile, ocurrida en el Teatro Unión Central, están asociadas a las vistas de los Lumière. Para la primera exhibición, la prensa no registra exactamente los mismos títulos de los cuadros, dado que se habrían exhibido veinte vistas y algunas fueron comentadas y otras no, dependiendo del periódico y del cronista.

<sup>109</sup>Tiempo después la Confitería Paulicea fue rematada. Vicente de Paula Araújo, 1981:16.

<sup>110</sup>*O Comércio* de São Paulo, 2 de febrero de 1897 En: Araújo, 1981:13.

<sup>111</sup>*O Comércio* de São Paulo, 27 de enero de 1897 En: Araújo, 1981:15

El programa de ese día 25 de agosto de 1896, según refiere el diario *La libertad electoral* contemplaba: “*Un mar agitado, En una herrería, La llegada de un tren, El regador regado, Ejercicios de artilleros, La llegada de una familia, Alarma de incendio, Una calle en un día de lluvia, Un muelle y Desfile de coraceros*”<sup>112</sup>.

Por otra parte, el diario *El Ferrocarril* de Santiago del 26 de agosto de 1896, titula su crónica “Los cuadros animados del cinematógrafo” y se mencionan otras películas: *En el comedor, Derrumbamiento de una muralla, Campamento de artillería, La papilla del bebé*. El texto describe ampliamente algunos de los “cuadros” proyectados, destacando “las escenas de más movimiento y vida”, como el muelle de Marsellay “escenas de baños en que se ve saltar y correr el agua y el tiritar de los bañistas, el movimiento de una calle, un incendio, desfile de batallones, etc., etc...”. Destaca la alusión al movimiento y la reproducción de lo real, dos elementos que serán ampliamente comentados por la prensa de la época.

“(…) La ilusión que produce el cinematógrafo es perfecta, es en realidad la prolongación de la vida. Sólo falta la combinación del fonógrafo y de la fotografía de los colores para que la vida actual se perpetúe por medio del artificio de las ciencias físicas.

La concurrencia que asistió a este estreno del cinematógrafo aplaudió sin cesar esta maravillosa invención y felicitó cordialmente a sus introductores en el país, los señores Prá y Ca”<sup>113</sup>.

La crónica del periódico santiaguino menciona el sentido último del cine, en tanto invención y su cercanía con el avance científico y tecnológico en plena modernidad. También podemos asociar este discurso a lo que Burch y Morin plantean respecto al cine como posibilidad de trascender a la muerte, pero sin duda lo que llama también la atención es el efecto realidad que producían las primeras imágenes en movimiento.

Lo mismo sugiere el cronista del diario *La Unión de Valparaíso* del 9 de diciembre de 1896, cuando describe el ensayo del cinematógrafo instalado por la casa Prá y Ca [abreviatura usada para Cía] ante la prensa y un centenar de espectadores en la calle Condell N° 185. La

---

<sup>112</sup>*La libertad electoral*, 25 de agosto de 1896, en: Eliana Jara, “Una breve mirada al cine mudo chileno con sus aciertos y descritos”. En: revista *Taller de Letras* N 46, 2010: 176.

<sup>113</sup>*El Ferrocarril*, 26 de agosto de 1896:2.

nota enfatiza la proyección de un cuadro “admirablemente realista” sobre un telón blanco. Destaca la presencia de señoritas y niñas entre el público.

Similar comentario es el que rescatamos en la crónica del *Jornal do Comércio* del 9 de julio de 1896, que junto con referirse a la presencia de las ampolletas eléctricas de Edison, aluden a que las vistas otorgan una “magnífica impresión de la vida real”<sup>114</sup>.

En la ciudad de Concepción, cuyas publicaciones locales examinamos en esta tesis, las primeras noticias sobre proyección cinematográfica aluden al sistema inventado por Edison, que aparece registrado como el “fono-cinematógrafo”. El periódico abunda en elogios:

“El fono-cinematógrafo

Tuvimos el placer de asistir anoche al primer ensayo hecho en esta ciudad de este portentoso invento debido al fecundo genio de Edison.

El experimento no dejó nada que desear, siendo todas las vistas i piezas exhibidas de la unánime aceptación i aplauso de las personas invitadas, llamando especialmente la atención la escena de pujilato entre dos amigos i un incendio en Nueva York”<sup>115</sup>.

La noticia cita a “señores Celery i Ca” como los empresarios a quienes se asocia la llegada de esta tecnología, al mismo tiempo que se refiere a “una de las creaciones más grandes del presente siglo” o al “acontecimiento del siglo”<sup>116</sup>. La descripción del espectáculo señala la exhibición de tandas divididas en seis cuadros cada una. El lugar donde funcionó fue el Salón de Patinar y el precio de las entradas era de \$1 “entrada jeneral” (sic) y \$0,50, niños, coincidiendo con los valores establecidos en otras ciudades del país. La denominación de fono-cinematógrafo complejiza la identificación del invento, pero estimamos que corresponde al vitascopio.

Con una diferencia de poco más de un año, aparecen en Concepción, como pudimos detectar en esta investigación, las referencias al cinematógrafo Lumière, denominado aquí

---

<sup>114</sup> *Jornal do Comércio* del 9 de julio de 1896, en: Araújo, 1976: 75.

<sup>115</sup> *El Sur de Concepción*, 4 de Marzo de 1897:2.

<sup>116</sup> *Ib id.*

como “cinematógrafo parisiense”, sistema que D’Ewefel Perol habría traído hasta esa ciudad para ofrecer solo algunas funciones en “el elegante teatrillo del Skating Rink”<sup>117</sup>.

“El cinematógrafo parisiense dispone de ochenta vistas diversas i de alta novedad. Exhibe cuadros soberbios del último carnaval de Venecia, de la gran visita del Czar de Rusia a Francia, contando sobre este último suceso un buen número de cuadros de una exactitud sorprendente.

El nuevo cinematógrafo dispone de cuadros de colores, no iluminados, como otros que conocemos, lo que contribuye a hacer mas palpables los sucesos que hace desfilar por el telon”<sup>118</sup>.

La referencia a la linterna mágica y a la fotografía permite establecer la idea de un proceso evolutivo en los dispositivos tecnológicos vinculados a la imagen en movimiento, según estimaban los cronistas de la época, enfatizando nuevamente la mirada positivista.

En el extremo sur, la ciudad de Punta Arenas, hay indicios del cinematógrafo a inicios de 1899 en una publicación con formato de cuento en *El Magallanes*, que relata una función de cine en Madrid. La presencia del aparato en la región más austral de Chile está datada solo en 1900, con el anuncio de una función en el Club Alemán. La nota destaca la modernidad y asume una perspectiva positivista en la valoración del invento: “Se nos asegura que es uno de los de fabricación más moderna, reuniendo por consiguiente los últimos adelantos alcanzados por la ciencia”<sup>119</sup>.

Es importante mencionar que en el caso chileno, junto con las películas y aparatos europeos, tuvo una gran difusión el American Biograph o biógrafo americano, que se incorporó a las salas en 1902.

A modo de exploración, indagando por esta presencia en otras ciudades del sur del país, en Valdivia, en enero de 1897 encontramos una referencia a la llegada del fonógrafo, como último invento de Edison, casi al mismo tiempo en que ciudades como Concepción e Iquique exhibían los adelantos de la imagen en movimiento, lo que da cuenta del retraso de la llegada de las nuevas tecnologías a esta zona. Recién en noviembre de 1900, hay registro en

---

<sup>117</sup>*El Sur de Concepción*, 31 de mayo de 1898:2.

<sup>118</sup>*Ib id.*

<sup>119</sup>*El Magallanes*, Punta Arenas, 14 de septiembre de 1900:2.

Valdivia del cinematógrafo en el teatro del Club Alemán Unión entre los días 14 y 16 de ese mes, anunciando la última función que sería “dedicada a niños de ambos sexos”, agregando que a petición de las familias, habría una función adicional el día 18. Lo anterior, indica que el invento tuvo un breve paso por esta ciudad y que uno de los públicos escogidos para disfrutar el espectáculo fue el infantil.

En Brasil también ocurrió un tránsito entre las ciudades más importantes, al igual que en Chile. Los empresarios circulaban con el cinematógrafo de un punto a otro del país presentando su espectáculo.

*La Unión de Valparaíso* del 15 de diciembre de 1896, anuncia las siguientes vistas: “1.º *Bomberos en Londres*, 2.º *lanceros de la reina de España*, 3.º *marcha militar del batallón número 96 de línea español*, 4.º *un desembarco*, 5.º *ciclistas y jinetes en Londres*, 6.º *artillería española*, 7.º *un paseo en el parque de Londres*, 8.º *un baño de negros*”.

En los días sucesivos, se enumeran nuevas imágenes, siempre referidas a escenarios europeos, incluyendo vistas en Londres, Alemania, Ginebra, Marsella, Budapest, Lyon, Niza, entre otros.

### **La distribución y la exhibición: el film extranjero**

La producción cinematográfica mundial se concentra en esos años en Francia con las Casas Gaumont, Pathé, Film D'Art, Eclair; en Italia, con Ambrosio; en Suecia y Dinamarca, con Nordisk; y en Estados Unidos, con la American Mutoscope Co., la American Vitagraph Co., la Edison MFG, de Nueva York, la S. Lubin, de Filadelfia, y la Polyscope Co., de Chicago. Pero era la empresa francesa Pathé la que se imponía en el mercado internacional predominando en Chile junto a la Gaumont. Estas casas gobiernan la distribución hasta el estallido de la Primera Guerra Mundial, cuando detienen sus actividades. Estados Unidos por su parte, comienza a dominar los mercados internacionales, convirtiéndose en referente para espectadores en Latinoamérica.

Hacia 1907 en Río de Janeiro destacaban los cinematógrafos marca Pathé, que luego Alberto Botelho instaló también en São Paulo.



La presencia extranjera en Chile y Brasil es desde los inicios una constante. En el caso chileno, periódicos de fines del siglo XIX ya dan cuenta de la llegada de barcos a América Latina con cargamentos de “vistas”, provenientes de Europa y Estados Unidos.

“El cinematógrafo.

Ha recibido últimamente por el vapor *Iberia* un nuevo surtido de vistas que no dudamos interesarán á todo el mundo por ser tan de actualidad.

Nos referimos a las que representan á los soberanos rusos durante su coronación en Moscow, como también sus varias visitas en París acompañados del presidente de la república francesa, Sr. Félix Faure<sup>120</sup>.

En un anuncio del diario *O Estado de S. Paulo*, fechado el 11 del 11 de 1911<sup>121</sup>, la Distribuidora Companhia Cinematográfica Brasileira S.A. informa tener el mayor stock de filmes en América Latina, trayendo 300 novedades por mes, y con exclusividad para todo el estado de São Paulo de las fábricas de Francia: Pathé, Gaumont, Lux, entre otras; de Alemania: Mester, Bioscop, Fotorama; Inglaterra, Warwick; Italia: Ambrosio Cines, Itala y otras; de Dinamarca: Nordisk; de Estados Unidos: Biograph, Vitagraph, Edison y otras cinco; de España: Hispano Film, Iris Film; de Portugal: Ideal.

La Companhia Cinematográfica Brasileira, además de distribuir filmes importados, también era una pequeña casa productora. En São Paulo hay registros muy tempranos de importadores de fotografía animada, como Paupério & Comp., establecidos en la Rua da Quintanda<sup>122</sup>.

Un articulador del mercado cinematográfico en São Paulo fue Francisco Serrador, exhibidor que inicialmente obtenía las películas de distribuidores aislados que representaban a las compañías europeas o de negociantes que conseguían la distribución para toda América del Sur<sup>123</sup>. Pero esta práctica irregular fue reemplazada por la importación directa de películas desde Europa y posteriormente, a partir de 1911, desde Estados Unidos. El negocio de la importación directa tuvo competencia especialmente con Matarazzo, aunque también se

---

<sup>120</sup> *La Unión de Valparaíso*, 12 de enero de 1897.

<sup>121</sup> En: Jean-Claude Bernardet, *Cinema brasileiro: propostas para uma história*, 2009:18.

<sup>122</sup> *O Estado de São Paulo*, 17 de diciembre de 1897, en: Araújo, 1981:24.

<sup>123</sup> María Rita Galvão, *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo, Ática, 1975:36.

mencionan en la prensa Staffa, Stamile y Pinoni, mientras que los pequeños exhibidores arrendaban los filmes. Hasta 1911 las películas eran vendidas a los exhibidores, lo que cambió ese año cuando se incorporó la modalidad de arriendo. El mercado perdió vitalidad con el inicio de la Primera Guerra Mundial, ya no llegaban las últimas novedades con la misma rapidez y no se inauguraron nuevos cines, situación que solo cambió en la década del veinte, con la revitalización del comercio exhibidor y la construcción de nuevos cines.

Hacia 1930 el negocio de importación directa de películas terminó porque, al igual que en Chile, las compañías norteamericanas ya se habían instalado en Brasil con sus agencias que también distribuyeron filmes europeos en América del Sur, aunque su presencia aparece a partir de 1915. A diferencia de Chile, donde sí estuvo, la casa argentina Glücksmann, distribuidores para América del Sur de varias marcas estadounidenses, no se instalaba en Brasil hacia los años veinte “por el ridículo precio de las propuestas”, según decía Mário Behring director de la revista *Para todos*<sup>124</sup>, quejándose del mercado cinematográfico en relación a su par argentino. La apuesta de Behring era transformar a Brasil en un mercado importador y para ello sostenía que era necesario dotar a Río de Janeiro de salas de mayor envergadura. “(...) la construcción de grandes establecimientos donde económicamente se puedan explorar las películas lujosas y de alto precio ahora producidos”, señalaba, refiriéndose a las grandes producciones extranjeras. Por ello, cuando el empresario Francisco Serrador inició en Río de Janeiro, en 1923 el proyecto de la posteriormente conocida “Cinelândia”, Behring celebró la propuesta, ya que la revista prácticamente desde su creación, realizó una campaña contra las pequeñas salas de la Avenida Central. El de Serrador era un proyecto inmobiliario de una cuadra, en la Plaza Floriano Peixoto, donde se ubicaron varios cines modernos y lujosos, siendo el primero de ellos inaugurado en 1925. El objetivo de la campaña de Behring era que el mercado brasileño recibiera el mismo trato que el argentino por parte de los norteamericanos, es decir, que lo considerasen digno de traer sus producciones.

Cabe mencionar que ya en 1911, Francisco Serrador con su Cia. Cinematográfica Brasileira, operaba en el campo de la distribución y de la exhibición. La empresa estaba

---

<sup>124</sup>*Para todos*, 5 de agosto de 1922. Cit. por Paulo Emílio Salles Gomes. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974:297.

formada por industriales, médicos y banqueros y había adquirido todas las salas de São Paulo, planificando ya el *trust* de cine en Río de Janeiro.

Por otra parte, en Chile, ya en 1902 es posible distinguir a personajes como Alfredo Ansaldo, empresario del Teatro Santiago, vinculado al negocio de la exhibición con el Biógrafo Santiago. La Compañía Cinematográfica del Pacífico, la primera distribuidora de películas en Chile, propiedad de Arturo Larraín Lecaros, era parte importante de la configuración del rubro, incursionando también en la exhibición y en la producción. Poseía una cadena de salas hacia 1910 (Apolo, Arturo Prat, Brasil, Chile, Teatro Circo Nacional, Unión Central y Variedades).

En 1913 tres distribuidoras se disputaban el mercado: Lepage (Eclair), Pathé Freres e Italo-Chilena (Gaumont). La Casa Lepage de Max Glücksmann extendió su radio de acción desde Argentina a Chile, como recién señalamos, mientras que la Compañía Cinematográfica Italo-Chilena tenía su casa central en Valparaíso y se promocionaba como la más antigua del país.

El mercado mundial cinematográfico estaba dominado por Francia, Italia, Alemania, Suecia y Dinamarca hasta el año 1914 y luego predominó Estados Unidos, como hemos señalado. Ya iniciada la I Guerra Mundial, en 1915, en Chile cuatro empresas cinematográficas<sup>125</sup> tenían en sus manos la distribución, la exhibición y en algunos casos también intervenían en la producción. Operaban simultáneamente en varias ciudades.

La Compañía Cinematográfica Italo-Chilena tenía su casa central en Valparaíso y también tenía una sede en Santiago, en la calle Moneda 1030, distribuía películas Gaumont y sus salas principales de exhibición eran los teatros Colón (Valparaíso) y Unión Central (Santiago). También tenía sucursales en Concepción y las ciudades del norte.

La Casa Lepage de Max Glücksmann, con sede en Agustinas 728, Santiago, era sucursal de la casa argentina del mismo nombre. De acuerdo a la revista *Cine Gaceta*<sup>126</sup>, tenía

---

<sup>125</sup> *Cine Gaceta* n° 1. Santiago, 2ª Quincena de Julio de 1915.

<sup>126</sup> *Ib id.*

el stock más grande de películas en Chile, pero carecía de salas. Exhibía sus estrenos en el teatro Iris.

La empresa del Cinema Teatro Lda. tenía su casa central en Valparaíso, Plaza Victoria 44, y casas en Santiago y en Concepción. Poseía el teatro Central y su alcance se extendía a la costa del Pacífico, incluyendo Chile, Perú, Bolivia, Ecuador y Panamá. Si no tenía gran stock ni exclusividad de ninguna marca, en cambio es la que recibía mayor número de estrenos. Estaba vinculada al Teatro Novedades en Valparaíso y al Nacional en Santiago. Tenía sucursales en Concepción y en el norte.

Finalmente, la Casa Efraín Band, ubicada en Huérfanos 909, Santiago, distribuía los filmes Pathé Frères. Destacaba su stock de películas nuevas e incombustibles. Su sala principal en Santiago fue la Royal. Sin embargo, a causa de la guerra, hacia 1915 no recibía material de su exclusividad, comprando algunos estrenos de otras marcas.

Otras informaciones señalan que en orden de relevancia, hasta la Primera Guerra Mundial, la principal importadora y distribuidora era la Empresa de Teatros y Cinemas, que operaba en Chile y Perú, y que otras de menor importancia eran Bidwell y Larraín y la Compañía Cinematográfica Italo-Chilena, mientras que la única extranjera era la Casa Lepage de Max Glücksmann. Hacia 1921 solo quedaban tres distribuidoras: la Italo-Chilena, la Glücksmann y la Corporación chilena del cine, resultante ésta de la venta de la empresa Teatros y Cinemas a un sindicato norteamericano<sup>127</sup>.

En 1917, la revista *Cine Gaceta* da cuenta de la presencia de Estados Unidos en el negocio de la distribución.

“La lucha a muerte trabada entre las películas europeas y norteamericanas se hace cada día más intensa (...) Gaumont y Pathé y Cines, campeones del viejo mundo, se habían atrincherado en el favor del público hasta la llegada de Fox, el cual se ha metido muy zorrónamente en el gallinero de la predilección y ha hecho en pro de la cinematografía americana en pocos días, más que otras marcas de producción no uniforme en un año”<sup>128</sup>.

---

<sup>127</sup>Stefan Rinke, 2002:63.

<sup>128</sup>*Cine Gaceta* n° 3. 1a Quincena de octubre de 1917. En: Carlos Ossandón y Eduardo Santa Cruz, 2005:227.

Las compañías norteamericanas eran representadas por empresas locales. Ejemplo de ello es que hacia 1917, de las 53 películas estrenadas, 40 fueron distribuidas por Glücksmann, Ítalo Chilena y Teatros y Cinemas y ese mismo año se instaló The North American Film Service, cuyo gerente en Chile fue Alfredo Ansaldo<sup>129</sup>. Pero es en la década de 1920 cuando llegan a este territorio las grandes empresas cinematográficas norteamericanas en el país, como sustenta Rinke<sup>130</sup>. La Metro-Goldwyn-Mayer comenzó a operar en 1928, la Corporación United Artists, era manejada desde Buenos Aires y la Paramount, presente desde 1925, controlaron el mercado cinematográfico nacional. Estas empresas manejaron su negocio con gran publicidad a través de las revistas de cine de la época.

En 1922 se creó en Estados Unidos la *Motion Picture Producers and Distributors of America* (MPPDA), que reunió a las grandes compañías bajo el liderazgo de Will Hays. La MPPDA mantenía contacto con todos sus agentes en el mundo a través de su Comité de Relaciones Exteriores. Entre otras cosas, con la ayuda del Departamento de Estado norteamericano, recogía informes de censura locales para que las producciones hollywoodenses no fueran resistidas. Así fue como contaron, por ejemplo, con el primer Decreto Ley de Censura en Chile, el mismo año en que fue dictado: 1925<sup>131</sup>.

Hacia 1918, un cronista de la revista *El Film*<sup>132</sup>, se preguntaba si después de la guerra las casas europeas, especialmente las francesas e italianas, recuperarían el espacio que los norteamericanos habían conquistado en su ausencia.

El negocio de la distribución consideraba el arriendo de películas a las salas de cine y también a particulares. Otro giro era la venta y arriendo de aparatos cinematográficos.

Por otra parte, la exhibición es otro elemento que configura el campo cinematográfico. A partir de 1907 se estructuran en Río y São Paulo circuitos con salas fijas y programación regular. El gran volumen de filmes extranjeros dejaba lugar a la producción nacional,

---

<sup>129</sup> Carlos Ossandón y Eduardo Santa Cruz, 2005:229.

<sup>130</sup> *Op. Cit.*: 64

<sup>131</sup> Sobre este tema, véase el texto de Fernando Purcell “Cine y Censura en Chile. Entre lo local y lo transnacional, 1910-1945”. Revista *Atenea* 503, I Semestre 2011:187-201.

<sup>132</sup> N. Yáñez Silva, “En la penumbra”. *El Film*, N° 24, 26 de octubre de 1918, en: Wolfgang Bongers et al (edits). *Archivos i letrados. Escritos sobre cine en Chile: 1908-1940*. Santiago: Cuarto Propio, 2011:41.

especialmente en Río, con títulos con gran éxito de público. Pero, a medida que se fortalece el comercio cinematográfico internacional, la producción brasileña tiene menos posibilidades.

En 1911, mucho antes de la Guerra, llegaron capitalistas estadounidenses a Brasil con el fin de invertir y fueron bien recibidos también en el ámbito cinematográfico. En mayo de ese año fue inaugurado en Río el Cinema Avenida, de propiedad del empresario Bráulio Guidão, dedicado a la exhibición de películas de la estadounidense Vitagraph. La tendencia fue que el mercado se organizó en torno al arriendo de productos extranjeros y el negocio fue entregado a empleados locales de firmas reconocidas del cine de los primeros tiempos como Pathé, Nordisk, Ítala, Cines, Vitagraph, Biograph<sup>133</sup>. Algo similar ocurrió en Chile con el cambio de modalidad de venta de las películas a arriendo por parte de las compañías que instalaban representantes locales.

Bernardet sostiene que no es posible entender el cine brasileño sin la presencia fuerte y agresiva del film extranjero en el mercado interno, importado por empresas brasileñas. Esta presencia no solo limitó la posibilidad de una cinematografía nacional, sino que condicionó sus formas de consolidación. Ello no impidió que de vez en cuando aparecieran grandes éxitos de taquilla nacionales como *O Guarani* (Capellaro, 1926), curiosamente co-producido y distribuido por la Paramount. Pero, a lo largo de la historia, la vigencia de los filmes extranjeros no se dio solo por el sistema económico. En el caso de Brasil, debido al proceso de colonización, las informaciones culturales emitidas por las metrópolis económicas y culturales no encontraron resistencia, sino por el contrario, tuvieron una fácil absorción de productos culturales metropolitanos, dado el origen de la formación cultural brasileña, proveniente en gran medida de esas metrópolis. Eso no quiere decir que los productos importados tengan allí la misma significación que en Europa o en Estados Unidos o que las sociedades sean semejantes.

“(…) el proceso de dependencia posibilitó que, en términos del imaginario y del consumo cultural, las clases dominantes tuviesen la ilusión de ser una prolongación de las burguesías europeas (principalmente francesa en términos de cultura) y siempre intentasen igualarse a

---

<sup>133</sup>Carlos Roberto de Souza, *Nossa aventura na tela, a trajetória fascinante do cinema brasileiro da primeira filmagem a Central do Brasil*, 1998:64.

ellas a través de una operación casi mágica, por el lado del consumo y no de la producción cultural”<sup>134</sup>.

Si bien esta cita es pertinente para ilustrar el consumo y la exhibición cinematográfica, también es precedente para entender la permeabilidad que tuvieron las sociedades brasileña y chilena hacia la cultura burguesa europea, particularmente francesa, como veremos en el capítulo 5 y 6 de esta investigación.

Finalmente, es necesario mencionar un factor que incidió en un cierto estancamiento del cine a nivel de exhibición de cintas importadas y producción local durante los primeros diez años en Río de Janeiro y el resto del territorio de Brasil: la insuficiencia de energía eléctrica. Solo en 1907 hubo en la entonces capital energía eléctrica producida industrialmente y el comercio cinematográfico pudo desarrollarse con la consecuente apertura de decenas de salas. Lo mismo ocurrió en São Paulo, lo que propició la importación de películas extranjeras, aunque es importante mencionar que a partir de 1889 la ciudad contó con luz eléctrica y fuerza motriz para sus industrias, lo que significó el entorno apropiado para el funcionamiento de los salones.

### **Los salones**

La primera sala en Río de Janeiro, el Salão de Novidades, fue inaugurada el 31 de julio de 1897 en el número 141 de la calle del Ouvidor. Rápidamente pasó a llamarse Salão Paris y sus dueños eran Pascoal Segreto, inmigrante italiano y el doctor José Roberto Cunha Salles, quien estaba vinculado a los juegos de azar. El salón ofrecía, como era costumbre en la época, una serie de diversiones visuales, pero las vistas animadas eran su principal atracción. En 1898 un incendio lo destruyó y retomó sus actividades en enero del año siguiente. Pascoal Segreto era dueño además del Parque Fluminense, del salón Maison Moderne y del Coliseu Boliche. Los hermanos Segreto fueron los principales exhibidores y por lo menos hasta 1903, los productores de los escasos filmes de actualidades nacionales<sup>135</sup>. Permanecieron en la actividad cinematográfica por lo menos dos décadas en Río de Janeiro y São Paulo.

---

<sup>134</sup>Jean-Claude Bernardet, 2009:28.

<sup>135</sup>Paulo Emílio Salles Gomes, Panorama do cinema brasileiro 1896/1966. En: *Cinema/Trajectoria no subdesenvolvimento*, 2001:22.

También en Río, hacia 1897 se identifica el Teatro Lucinda, el Teatro Edison (propiedad del prestidigitador Enrique Moya) y el Teatro Variedades. Solo en 1910 aparecen 37 registros de salas construidas en São Paulo, mientras que, en 1900, se consignan 24 salas en esa ciudad<sup>136</sup>.

Además de Río, la referencia a Francia en la denominación de los salones fue evidente también en São Paulo. Hacia 1901, se anunciaba la gran inauguración del Salón París en esa ciudad, con la “Gran atracción parisiense, La mujer-pepé”, junto con el “Cinematógrafo más perfeccionado con repertorio de nuevas vistas”. El precio era de 1 \$000, general, y 1\$500 reservado<sup>137</sup>. También se registra un anuncio de periódico de alguien que, regresando de París, ponía en venta un cinematógrafo “última novedad de la Exposición [Universal de París en 1900]. Se vende un gran cinematógrafo conteniendo una linterna con lámpara, 50 vistas fijas, 12 vistas animadas y un rollo con 60 metros conteniendo toda la Exposición de París animada, además de 100 vidrios para proyecciones”.<sup>138</sup>

Lo anterior alude al cine como importación pero, sobre todo, al afán de imitación del modelo de modernidad europeo, en concordancia con lo planteado por Paranaguá<sup>139</sup> y López<sup>140</sup>. Sin embargo, se instala también la idea de exhibición masiva.

Por otra parte, cuando se regulariza el abastecimiento eléctrico en la ciudad de Río de Janeiro, en 1907, destacan tres salas inauguradas: Grande Cinematógrafo Rio Branco, Cinematógrafo Pathé y Cinema Palace. El primero, de propiedad de Cristóvão Guilherme Auler, quien también se vinculará a la realización de películas, tarea que encarga al fotógrafo Julio Ferrez, quien trabaja además como operador para el Cinematógrafo Pathé, propiedad de su padre Marc Ferrez y Arnaldo Gomes de Souza. El Cinema Palace, en la calle del Ouvidor, estaba en manos de la sociedad de Giuseppe Labarca, dueño de una agencia de diarios y

---

<sup>136</sup> José Inácio de Melo Souza, *Inventário Espaços de sociabilidade cinematográfica na cidade de São Paulo: 1895-1929*, 2010. Disponible en: [www.cinematecabrasileira.gov.br](http://www.cinematecabrasileira.gov.br). Consultada el 22 de septiembre de 2011. Véase también sobre este tema, Vicente de Paula Araújo, *Salões, circos e cinemas de São Paulo*, 1981.

<sup>137</sup> *O Comércio* de São Paulo, 27 de enero de 1901, en: Araújo 1981:58.

<sup>138</sup> *O Comércio* de São Paulo, 2 de febrero de 1901, en: Araújo 1981:59.

<sup>139</sup> Paulo Antonio Paranaguá (ed.) *Cine documental en América Latina*, 2003b.

<sup>140</sup> Ana María López. “Early Cinema and Modernity in Latin America”. *Cinema Journal*, Vol. 40 N°1, Autom, 2000: 48-78.



billetes de lotería, con el fotógrafo de la revista *O Malho*, Antônio Leal<sup>141</sup>.

Hacia 1911 ocurre una separación entre la distribución y la exhibición y se formaron los primeros oligopolios internos, como el caso de la Compañía Cinematográfica Brasileña, que comenzó a trabajar solo con filmes extranjeros. El mercado de salas en Río de Janeiro no varió sustancialmente entre una década y otra. A inicio de los años veinte, las salas existentes eran casi las mismas que diez años antes, cuando se produjo la industrialización de la electricidad y apertura de la Avenida Central. “Incorfortables y contando apenas 300, como máximo, 400 lugares”<sup>142</sup>, ello considerando algunas remodelaciones en el año del Centenario, 1922. Río contaba entonces con cerca de cincuenta cines, entre los que destacaban los de estreno: Avenida, Pathé, Central, Parisiense, Odeon, Palais, Rialto e Iris. El escenario cambió con el ya citado proyecto “Cinelandia” en la Plaza Floriano Peixoto.

La revista *Para todos* da luces también de la marcada diferencia de clases sociales en los cines de la ciudad de Belo Horizonte, tercer lugar del mercado de la exhibición, después de Río y São Paulo. Con seis salas, la Odeon para “familias de la mejor sociedad” y la de Pathé para la clase media. Los cines Comercio, América, Popular y Floresta eran “para el pueblito de baja escala”<sup>143</sup>.

En São Paulo es en los años veinte cuando la red exhibidora saca al cine de la esfera de diversión popular y barata para dinamizar y otorgar al campo de la exhibición una sofisticación mayor, con la inauguración del lujoso Cine República. “El cine dejará de ser diversión popular, se generaliza para todo el conjunto de la población, entrando en los hábitos de la sociedad”<sup>144</sup>. El República abre paso a la renovación de las antiguas salas y a la inauguración de otras nuevas. La revista *Para todos* frecuentemente se refiere a esta sala como

---

<sup>141</sup>Carlos Roberto de Souza, *Nossa aventura na tela, a trajetória fascinante do cinema brasileiro da primeira filmagem a Central do Brasil*, 1998:55.

<sup>142</sup>Paulo Emílio Salles Gomes, *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*, 1974:296.

<sup>143</sup>Revista *Para todos*, 21 de enero de 1922. Cit. por Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*, 1974:297.

<sup>144</sup>Maria Rita Galvão, 1975:36. La autora realiza un estudio del mercado cinematográfico y de las condiciones de producción en la ciudad de São Paulo hasta 1930.

la mejor del país con “salón de danza con orquesta”<sup>145</sup> incluido en el foyer.

En Chile, entre los primeros salones en Santiago figuran Apolo, Unión Central y Variedades, que surge en 1902 como la primera sala exclusiva para la exhibición de películas con proyectores Gaumont, a la que se sumó Minora, todas salas que convocaban a las elites. En Valparaíso, se distinguen el Teatro Odeón y el Teatro Victoria.

A partir de 1908 se observa una calidad en la exhibición que la diferenciaba del periodo precedente. Tal fue el caso del Variedades con su Biógrafo Kinema, (meses después tendrá un nuevo equipo, el Kinora), que incorporó una mejora en los equipos que hace disminuir la titilación<sup>146</sup>.

Si en un primer tiempo el espectáculo cinematográfico compartía espacio de exhibición con el teatro y los números de variedades, hacia fines de la primera década del siglo XX se construyeron recintos de uso único para las proyecciones fílmicas. Si al comienzo el número de salas se concentró en el centro de la ciudad, en el caso de Santiago, luego se instaló en sectores periféricos,<sup>147</sup> aunque hacia 1918, notándose una clara disminución, había diez salas exclusivamente para cine en Santiago: Alhambra, Alameda, Atenas, Brasil, Colón, Delicias, Garden, Septiembre y Victoria<sup>148</sup>.

Pero también es necesario advertir como la infraestructura de salas estuvo asociada al protagonismo de la clase media en Chile, a fines de la década del diez, coincidiendo con la consolidación de la presencia de cine hollywoodense. La renovación de las salas, que se vio acentuada hacia fines de los veinte con la llegada del sonoro, incluyó lugares que no tenían incorporado balcones (al estilo del Teatro Municipal) y cuyo eje central era la proyección cinematográfica, como el cine Comedia y el Teatro Santiago, además de la remodelación de

---

<sup>145</sup> *Para todos*, 3 de febrero de 1923. Cit. por Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*, 1974:355.

<sup>146</sup> Eliana Jara, “Una breve mirada al cine mudo chileno con sus aciertos y descritos”. En: revista *Taller de Letras N 46*, 2010:181.

<sup>147</sup> Jorge Iturriaga desarrolla este tema en: “El movimiento sin fin. Introducción a la exhibición y recepción del cinematógrafo en Chile, 1895-1932”, 2012.

<sup>148</sup> Hernán Rodríguez, *Historia de la fotografía en Chile. Fotógrafos chilenos 1900-1950*. Santiago: Centro Nacional de la Fotografía, 2011:166.

otros como el Splendid o el Alhambra. La modernidad máxima estuvo representada en el teatro Real de la calle Compañía en Santiago, inaugurado en 1931 con dos mil butacas<sup>149</sup>.

Un cambio sustancial en Brasil, comparándolo con Chile, registra Joaquín Edwards Bello en su relato de *Tres meses en Río de Janeiro*, situado en 1910. Destaca que entonces en esa ciudad los planos de las construcciones debían someterse a estrictas comisiones de ornato e higiene, lo que redundó en excelentes resultados de los cuales el cine fue uno de los beneficiados:

“(…) los biógrafos, teatros, oficinas de correos y telégrafos son aquí palacetes; hay en la Avenida Central dos cinematógrafos hermosísimos, decorados con un lujo casi exagerado, llenos de juegos de agua, luces de colores y pilastras de mármol de estilo impecable; la instalación de uno de ellos costó, según me dijeron, la suma de quinientos mil pesos. ¡Qué chiquitos y qué ridículos quedan al lado de ellos los barracones de Santiago y Valparaíso, edificados a la ligera, con fines odiosamente, puramente comerciales”<sup>150</sup>.

La descripción es aduladora, destacando luego el gran número de biógrafos, la comodidad de las salas y su existencia en todos los barrios “al alcance de todos los bolsillos y la variedad de las vistas”. Chile, en la mirada de Edwards Bello, distaba mucho de Brasil en la naciente infraestructura y comodidades para el emergente fenómeno cinematográfico.

De este modo, concluimos en este capítulo un acercamiento al campo cinematográfico en sus inicios, desde algunos estudios previos y a partir de nuevos hallazgos en la prensa chilena revisada para esta investigación. Buscamos también conexiones entre ambos territorios desde la llegada del cine. En ambos países, predominó la figura de exhibidores-distribuidores-productores y realizadores, que cumplieron distintos roles, incluso, fueron dueños de salas. En los dos territorios el mercado estuvo dominado por el cine europeo hasta 1914 (principalmente con las distribuidoras francesas), cuando Estados Unidos se instala como el referente principal.

Reiteramos el dinamismo de este campo y sus especificidades en ambos territorios, enfocándonos en la exhibición y la distribución cinematográfica, indagando también en los

---

<sup>149</sup> Fernando Purcell, 2012:42.

<sup>150</sup> Joaquín Edwards Bello *Tres meses en Río de Janeiro*, Santiago: Aguilar Chilena de Ediciones S.A., 2004:29 (1911).

espacios consolidados en relación a la configuración de la sociedad de la época, observándose una superioridad tanto en la infraestructura como en la presencia del cine en el caso brasileño en relación a Chile, aunque en el caso chileno hay evidencias de registros locales más tempranos y se conservan producciones más antiguas.

En el ámbito de la exhibición, si bien al principio el cine se asoció a espectáculos de feria o jardines de recreo, casi paralelamente surgieron los salones que convocaban indistintamente al público de elite y a sectores populares, incluso con tarifas diferenciadas en los boletos, aunque en los comienzos se tratase de lugares compartidos con el teatro, salones de patinar, salones de orquestas y teatros municipales donde se presentaban también otro tipo de espectáculos. Ya en los primeros años del siglo XX, existen en ambos países salas dedicadas exclusivamente al cine. Hacia fines de la primera década, hay biógrafos instalados en sectores periféricos, lo que significará que la exhibición tendrá una dimensión popular por una parte, y también de elite, por otra, con la existencia de salas a las que concurrían las clases acomodadas desde muy temprano. Pero es en los años veinte cuando la exhibición adquiere un nivel de sofisticación mayor, cuando se inaugura en São Paulo el lujoso Cine República, que no tiene un equivalente en Chile donde, pese a la existencia de salas ubicadas en sectores privilegiados de la capital, no hubo ese nivel de infraestructura, según cronistas de la época. En Río de Janeiro, el proyecto de Cinelandia, inauguró en 1925 un complejo de salas de lujo que modificó el espacio público de la ciudad, sin ninguna referencia de algo similar en Chile.

Este campo, en otras dimensiones, será analizado en el siguiente capítulo donde consideramos la difusión, con las principales publicaciones de la época y la censura.

### CAPÍTULO III

#### ESPECTÁCULO MASIVO, PUBLICACIONES Y CENSURA

En este capítulo abordamos el cine y su conexión con lo popular y con la cultura de masas, examinando otros elementos del campo como las publicaciones y la censura. Consignamos también algunas funciones que se le atribuyeron al cine en las crónicas de la época, como acción civilizadora, pedagógica y de propaganda, al mismo tiempo en que aparecían connotaciones racistas, particularmente en el caso brasileño.

El cine como espectáculo masivo y homogeneizador, también aparece en las crónicas latinoamericanas. Asimismo, hubo discursos que menospreciaron y censuraron la industria cinematográfica, mientras que otros la valoran en su condición de cultura de masas. Se advierte también una separación entre el público masivo y los intelectuales, como ocurre en una crónica de Urbina en 1906, “La vuelta del cinematógrafo”, al señalar que los espectadores de cine son “el gentío pobre, popular, de los ‘bajos fondos’ (...) Sí; es el pueblo que sueña ante las maravillas de la pantalla (...)”<sup>151</sup>.

Otra visión del cine en el continente fue aquella que lo situaba como un instrumento civilizatorio para los pobres iletrados, de acuerdo a los escritos de intelectuales como Tablada, López Velarde o el recién citado Urbina<sup>152</sup>.

Pero también se escribió sobre el cinematógrafo como “escuela normal del crimen”, como lo caracterizó Urbina, advirtiendo que si bien no era “el único responsable, no es el autor de la delincuencia, pero es uno de sus colaboradores más estrechos”<sup>153</sup>. En Brasil, este concepto está asociado a los educadores relacionados con el cine educativo.

---

<sup>151</sup> Luis Urbina. “La vuelta del cinematógrafo”. *El Mundo Ilustrado*, 9 de diciembre de 1906. En: Ángel Miquel. *Los Exaltados: antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México, 1896-1929*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas, 1992:37.

<sup>152</sup>Valeria de los Ríos profundiza en este tema en *Espectros de luz. Tecnologías visuales en la literatura latinoamericana*, 2011.

<sup>153</sup>Luis Urbina. “Escuela normal del crimen: un discípulo aprovechado”. *El Universal*, 1926. En: Ángel Miquel. *Los Exaltados: antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México, 1896-1929*, 1992:42.

Por otro lado, fue habitual que en las primeras funciones, los exhibidores convocaran a la prensa y a invitados especiales, lo que garantizaba la publicación de comentarios posteriores y la presencia de las elites locales, incluyendo autoridades, señoras y caballeros de la sociedad, como dan cuenta numerosas publicaciones en Chile y Brasil. También hubo presentaciones exclusivas para gobernantes y sus invitados y funciones a beneficio, como ocurrió con la dedicada a reunir fondos para los festejos en honor de la escuadra chilena en Brasil en 1897. Documentales silentes posteriores, como *No país das Amazonas* (1922), de Silvino Santos, también tuvieron funciones especiales para el Presidente de la República y sus ministros, entre otras presentaciones exclusivas. El hecho de que este film fuese exhibido en la Exposición Internacional del Centenario de 1922 también contribuyó al reconocimiento del cine por parte de las elites.

Pero, por otro lado, el cine en sus primeros tiempos reunía varias modalidades de espectáculos populares, incluyendo obscenidades, aberraciones, elementos grotescos y profanos. Las condiciones de exhibición, por lo tanto, difieren de la modalidad posterior de la sala oscura, definiendo así las formas de representación. Había un tipo de films que privilegiaban los *gags* burlescos, números de magia y cuentos de hada, que ya circulaban en Francia desde 1895 en otro tipo de escenarios: vodeviles, kermeses, museos de cera, circos y teatros populares. Esto también se trasladó a América Latina.

La espacialidad fue diversificada y generó una relación con las audiencias que establecieron modos de apropiación del fenómeno cinematográfico donde lo popular estuvo siempre presente en la práctica de ver cine en sitios abiertos como ferias, jardines de recreo y plazas, en una primera etapa. Sin embargo, esto aparece en paralelo a las prácticas de las elites, que también asistían a los salones elegantes dedicados a la exhibición cinematográfica (ver cap. 2). En los sitios cerrados, un amplio abanico de posibilidades se usó para proyectar el naciente invento: casas particulares, almacenes, salones de farmacias, salones de patinar, barracones, circos, teatros y cines, llamados en la época cinematógrafos, luego biógrafos y cinemas. Al comienzo, se trataba de exhibidores ambulantes que se trasladaban con el entretenimiento a distintas ciudades. A muy poco andar se inauguraron salones que

rápidamente proliferaron en las grandes urbes como Río de Janeiro, São Paulo, Santiago, Valparaíso e Iquique, pero las “vistas animadas” siguieron acompañando circos, obras de teatro y, especialmente, zarzuelas itinerantes.

No puede desconsiderarse que en el campo cinematográfico de los primeros tiempos y en las primeras décadas del siglo XX, la exhibición respondía a los parámetros de lo popular, aunque esta idea no es excluyente. Lo popular se entiende como una opción política<sup>154</sup> y se instala en el terreno de lo cotidiano y de las prácticas culturales. La cultura popular se enfoca, a partir de Gramsci, como un espacio de resistencia, en interacción con la cultura hegemónica. Sin embargo, la noción de popular en los estudios culturales no se refiere directamente a las mercancías producidas por la industria cultural ni menos a la tradición folclórica<sup>155</sup>. Al contrario, está relacionada a una idea de vínculo del pueblo con el poder. Lo popular es una problemática más que un objeto empírico en sí. Se trata de un campo de trabajo y la cultura popular siempre está en permanente tensión con la cultura hegemónica. En este sentido, también existe una relación entre la cultura popular y la política y entre la cultura popular y el Estado<sup>156</sup>.

Por otra parte, retomando la idea de que la condición aurática no estará nunca presente en el cine<sup>157</sup>, éste llegaba a las masas y se producían nuevas formas de recepción. Benjamin

---

<sup>154</sup>Stuart Hall, Néstor García Canclini, Jesús Martín-Barbero, Carlos Monsiváis y otros autores vinculados a los estudios culturales abordan este tema.

<sup>155</sup>Renato Ortiz tiene una amplia discusión sobre lo popular y lo folclórico en el texto “Notas históricas sobre el concepto de cultura popular”. En [\*Diálogos de la comunicación\*, N° 23, 1989](#) .

<sup>156</sup>Es pertinente la discusión respecto a la validez de la cultura de masas y la industria cultural, en este caso el cine, como espacio de apropiación y contra hegemonía. Pero el periodo estudiado nos centra en otras cuestiones previas. El año 1927 había hecho su aparición el cine sonoro, por lo que el tema volvía a tener relevancia y la polarización política de Europa en tiempos previos a la Segunda Guerra Mundial también significó cambios fundamentales. El fascismo y el nazismo provocaron no solo exilios, como los de Benjamin, Adorno y Horkheimer, sino también cuestionamientos en torno al arte, la industria cultural, el poder y la resistencia. Benjamin fue más allá de la consideración de los productos de la industria cultural como mera mercancía y explicitó que tanto la fotografía como el cine podían operar como resistencia al fascismo y eran utilizables para la formación de exigencias revolucionarias en la política artística. En ciertos casos, el cine podría apoyar una crítica revolucionaria de las condiciones sociales, incluso el orden de la propiedad. Pero Benjamin difería de Adorno en muchos aspectos y no en vano sus escritos han sido considerados una especie de puente o nexo con los estudios culturales.

<sup>157</sup> Walter Benjamin. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En: Walter Benjamin, *Discursos Interrumpidos I*, 1989.

reitera que la obra de arte ha sido siempre susceptible de reproducción. Con el cine, ésta alcanza nuevas dimensiones que no significan una simple homogeneización de contenidos o de recepción, adquiriendo una función social. La relación de “la masa” con el arte se modifica, permitiendo una actitud crítica. El autor suscribe que el cine ha enriquecido nuestro mundo perceptivo y ha traído una profundización de la percepción tanto en el mundo óptico como en el acústico. Si bien nuestro objeto de estudio son producciones de la época silente, pensamos que la reflexión es válida en el sentido de que el arte aquí, en su formato cinematográfico, adquiere una función social, aunque es complejo determinar que se haya realizado en un primer momento, una recepción crítica.

También destacamos el vínculo que realiza Renato Ortiz<sup>158</sup> con lo popular, desarrollando este concepto desde lo nacional articulado a lo popular en el momento de la modernidad de fines del siglo XIX y principios del XX en Brasil. En, con posterioridad, trabajará lo internacional popular, acompañado del concepto de mundialización de la cultura. Pero es el primer concepto el que funciona en relación al periodo del cine silente.

Nos interesa ver de qué modo es representada la cultura popular en el cine silente, de qué manera eran recogidas las prácticas y manifestaciones, más allá de una mirada folclorizadora, que permita pensar esa cultura popular como un complejo espacio donde se juegan también relaciones de poder y resistencia en las imágenes de algunos documentales como *El mineral El Teniente* (1919), o *Paseo a Playa Ancha* (1903), por ejemplo<sup>159</sup>, como veremos en el capítulo 8.

Si bien es complejo abordar el proceso de recepción, destacamos lo cotidiano como lugar dinámico y también de resistencia, considerando que las audiencias del cine de los

---

<sup>158</sup> Renato Ortiz. *Cultura brasileira e identidade nacional*, 2001, y *Mundialização e cultura*, 2003.

<sup>159</sup> Carlos Monsiváis sostiene que la originalidad del cine latinoamericano frente a Hollywood surge de la falta de recursos y enfatiza el tema de la cultura popular. Resalta que el cine de América Latina depende de la mimetización tecnológica y del diálogo con su público. Plantea que en el siglo XIX aún está lejana la idealización de la pobreza que luego proclamarán el melodrama literario y cinematográfico. El naturalismo propone una pobreza asociada a la sordidez. Luego observa cómo lo popular aparece en la pantalla, ya en los años cuarenta y cómo el cine, especialmente entre 1935 y 1955 en la experiencia mexicana, contribuyó a modificar las distintas versiones del “Pueblo”. Este diálogo se da a través de lo nacional y de los procesos de identificación, forjando lo que el autor llama “el canon popular”. *Aires de Familia*, Barcelona: Anagrama, 2006. Pero estas reflexiones exceden el periodo y los límites de esta investigación.



primeros tiempos vivían también procesos de apropiación y podían distinguirse usos sociales del cine. Creemos necesario superar el determinismo de los “efectos” del cine en la sociedad de las postrimerías del siglo XIX e inicios del XX. El ámbito de recepción evidentemente tuvo que ver con procesos de mediación, dadas por los sitios de exhibición, las mediaciones familiares, institucionales y los niveles de alfabetización de los públicos, entre otros factores. Algunas crónicas posibilitan configurar los procesos de recepción y re-construir de algún modo a los receptores en torno al espectáculo cinematográfico.

### **El público y las funciones**

Retomamos a Iturriaga<sup>160</sup>, que establece una periodización del cine en Chile entre 1895 y 1932 a partir de factores económicos, pero también en función de las condiciones de recepción, lo que nos interesa aquí particularmente. Un primer momento del cinematógrafo (1895-1907); un segundo periodo, el del biógrafo (1907-1925), y el del cine, a partir de 1925 (ver cap1 pag.36)<sup>161</sup>.

Si bien esta clasificación enfatiza los espacios de apropiación del cine, no nos parece que éstos sean excluyentes a nivel de clases sociales, aunque se trate de elementos dominantes. La dimensión industrial del cine y su lugar en la cultura de masas permite establecer también relaciones entre el público y la producción que no necesariamente significaba poner en conflicto a las clases sociales, en el campo del cine.

De acuerdo a Iturriaga, podemos observar que hay prácticas sociales proletarias, pero no hay un discurso proletario en relación al cine o una crítica desde la izquierda en las crónicas de la época. Esta clasificación consagra al cine como un espectáculo popular por una parte, pero establece un parámetro de clase social y desconsidera que las elites también fueron parte del concierto de la cultura de masas y que, si bien existió segmentación en el tipo de sala donde se exhibía, desde los comienzos, los salones convivieron con la exhibición en

---

<sup>160</sup>*Op. Cit.*

<sup>161</sup>Según el autor, en la recepción, el periodo del cinematógrafo es oligárquico y en el del biógrafo predomina el proletariado. El tercer momento, el del cine, la sociedad incorpora al sindicato de proyeccionistas de biógrafos y se abre un tercer polo en la recepción, la clase media.

barracones y biógrafos periféricos o, previamente, circos y ferias y otros sitios al aire libre o espectáculos de variedades, se instalaban en el universo de lo popular.

En Brasil, la crónica que anuncia para el día siguiente la proyección del Omniographo en Río de Janeiro en 1896, adelanta que será “en una casa de la calle del Ouvidor”<sup>162</sup>, lo que confirma esta diversidad de proyecciones asociadas inicialmente al nomadismo y a la existencia de exhibidores ambulantes.

En Chile, en 1911 se advierte una cierta precariedad de las salas que no contaban, entonces, con la seguridad y comodidad necesarias para los espectadores. Se utiliza el término “higiene” y “seguridad”.

La prensa advierte sobre la condición periférica de los salones, que “se han construido sin atender a propósitos de higiene y seguridad y que, colocados a distancias considerables del centro, pueden convertir las vistas que exhiben en espectáculos que perviertan”<sup>163</sup>.

El número 3 de la revista *Cinema*, en el mes de diciembre de 1913, registra la existencia de 63 salas de espectáculos en Santiago, cincuenta ocupadas exclusivamente por biógrafos (siete cerrados y seis con números en vivo). Su ubicación indica que el centro de la ciudad reunía 18 salas y que 45 estaban instaladas en barrios fuera de este sector. Destacan como zonas fuertes el norte de la ciudad (8 salas), Santiago Poniente al oeste de Cumming (9), pero sobre todo, el sector sur encuadrado entre San Diego, San Isidro, Matta y Maestranza (actual Portugal), con 20<sup>164</sup>.

Lucila Azagra en una crónica titulada “Los gustos del público”, se refería a la heterogeneidad de las preferencias de los espectadores hacia 1918 y distinguía tres grupos: “el [público] de los que en las obras buscan ideas, el de los que buscan pasión, y finalmente el de los que al arte le piden acción o movimiento”. El primer grupo es el más reducido y estaba compuesto por pensadores, sociólogos y hombres de letras; el segundo, lo componen

---

<sup>162</sup>*Jornal do Comércio*, 8 de julio de 1896. En: Araújo, 1976: 75.

<sup>163</sup>*El Mercurio*, 1 de enero de 1911. En: Eliana Jara, “Una breve mirada al cine mudo chileno con sus aciertos y descritos”. En: revista *Taller de Letras* N° 46, 2010:182.

<sup>164</sup>Revista *Cinema* N° 3, diciembre de 1913:17. Jorge Iturriaga, “La película disociadora y subversiva”: el desafío social del cine en Chile, 1907-1930. En: Mónica Villarroel (coord.) *Enfoques al cine chileno en dos siglos*, 2013:60.

principalmente mujeres y, el tercero, el más numeroso, “el grueso del público”, un grupo compuesto por “las gentes vulgares de todas las edades y condiciones, por los obreros, por los estudiantes, por los agricultores, por los comerciantes, por los empleados de oficina, por los industriales y, en general, por todas aquellas personas de alta o baja cuna que no han logrado intelectualizarse lo bastante (...)”<sup>165</sup>.

Resaltamos la existencia de una cronista mujer<sup>166</sup> y la referencia específica al género como clasificación de los espectadores.

La exhibición incluía muchas veces la participación de un pianista, grupos de cámara, orquestas, conjuntos con piano, violín y batería, músicos de variedades, conjuntos criollos y hasta agrupaciones corales. Posteriormente, la proyección habitualmente incorporaba también un comentador, que narraba la historia que estaba sucediendo en pantalla. En los comienzos del cine, la música en vivo contribuía a cubrir el molesto ruido del proyector, preparaba el clima de una escena, servía de transición y aportaba sentido al espectáculo con temas conductores. Edison Pictures por ejemplo, distribuyó a partir de 1909 apuntes musicales con sus películas. También se imprimían manuales que contenían piezas para piano, órgano u orquesta de música para cine, organizadas por climas o situaciones dramáticas. Las escenas románticas tenían un determinado tipo de música para todas las películas, las persecuciones otra, la llegada del villano, etc.<sup>167</sup>.

En Chile, en el caso de las barracas donde se exhibía cine, en los sectores periféricos, se usaron fonógrafos y gramófonos con grandes discos de 16 pulgadas, más o menos sincronizados o a veces en oposición a las vistas de la pantalla. Este sistema fue usado también con el fin de abaratar costos. Las salas más elegantes, al igual que en Brasil, anunciaban funciones acompañadas de orquestas.

Pero los cines de barrio solían tener acompañamiento de pianistas que no siempre sintonizaban con el film. Aún siendo niño, Jorge Délano, “Coke” (1895-1980), caricaturista y

---

<sup>165</sup> *La Semana Cinematográfica*, N°2, Editorial, 16 de mayo de 1918. En: Wolfgang Bongers et al. *Archivos i letrados. Escritos sobre cine en Chile: 1908-1940*, 2011:37.

<sup>166</sup> Aunque no sea objeto de esta tesis ahondar en cuestiones de género, mencionamos especialmente este punto, dada la escasa referencia a cronistas, realizadoras o espectadoras en los materiales de prensa y bibliografía examinados.

<sup>167</sup> Juan Pablo González, y Claudio Rolle. *Historia Social de la Música popular en Chile, 1890-1950*. Santiago: Ediciones de la Universidad Católica, 2005:229.

cineasta, fue pianista<sup>168</sup> del Teatro Zig-Zag en la plaza Yungay, acompañando películas silentes. “Era una especie de bodegón impregnado del desagradable aroma que exhala el pichí de gato y donde las pulgas asaltaban a los asistentes con avidez de políticos en busca de votos”<sup>169</sup>. Reemplazando al pianista oficial, tocaba “de oído” un repertorio de “románticas melodías para las escenas de amor de la Bertini, alborotadas tocatas con que animaba las continuas caídas de Sánchez, y marchas marciales para el noticiario en que Guillermo II revistaba sus tropas”<sup>170</sup>. El público no pedía mucha calidad en la música, “pero era implacable en cuanto a persistencia y sonoridad. Cuando el maestro, ya fuera por rascarse o tomar aliento, dejaba un instante de tocar, era acosado por una estrepitosa rechifla”<sup>171</sup>.

### **De lo populachero a la acción civilizadora y pedagógica**

Jotapé, en la editorial de *Chile Cinematográfico* N°2, resume las críticas que se han desplegado en medios escritos:

“(…) Mucho se habló y se escribieron centenares de carillas autorizadas por prestigiosas firmas en el mundo de las letras, señalando al cinematógrafo como espectáculo sencillote, chocarrero, cuyo ambiente solo se amoldaba a las gruesas masas populares con las espeluznantes escenas del drama sangriento e inverosímil o con las situaciones ridículamente grotescas de una película cómica; ¡no faltando quien con cruel ensañamiento, lo tildara de prostitución del arte!”<sup>172</sup>

El autor de la crónica se refiere a una evolución positiva en la apreciación de los detractores, que finalmente lo reconocen “como un espectáculo esencialmente artístico y cuyos vastos recursos le permiten intervenir en todas las manifestaciones del saber humano”<sup>173</sup>. La crítica provenía de los círculos literarios, que lo acusaban de “antiartístico y populachero”<sup>174</sup>.

---

<sup>168</sup>Existe escasa referencia a nombres de pianistas, entre ellos, Ernesto Nazareth y Ary Barroso, en Río de Janeiro y, en Chile, Sarah Robledo, en Valparaíso 1908; José Bohr en Punta Arenas, a fines de la década de 1910; Armando Carrera en Antofagasta hacia 1918, Oro Ventura en Iquique en la década de 1920 y Roberto Retes en Santiago, hacia 1925, según establecen Juan Pablo González y Claudio Rolle, 2005:233.

<sup>169</sup> Jorge Délano F. *Yo soy tú*. Santiago: Tajamar editores, 2002:68-69.

<sup>170</sup> *Ib id.*

<sup>171</sup> *Ib id.*

<sup>172</sup> “Los ataques al cinematógrafo”. *Chile Cinematográfico* N°2, 15 de julio de 1915. En: Wolfgang Bongers et al. *Archivos i letrados. Escritos sobre cine en Chile: 1908-1940*, 2011:30.

<sup>173</sup> *Ib id.*

<sup>174</sup> *Ib id.*

En Brasil, Mário Behring en la revista *Para todos*, al mismo tiempo que criticaba la inexistencia de un cine brasileño hacia 1924-25, reafirmaba el interés del público y promovía la creación de una industria nacional.

“El interés que el público brasileño manifiesta por las cosas del cine todavía no consigue mover a los capitalistas del país a implantar esa rentable industria entre nosotros, nacionalizando el más poderoso instrumento de propaganda hasta aquí construido por el ingenio humano, y que por eso mismo encarnadamente se disputan los más avanzados entre los pueblos civilizados”<sup>175</sup>.

También se distinguen algunos cronistas que señalan que el cine es “la mayor de las invenciones” y lo sitúan en el contexto de una acción civilizadora y urbana, en contrapunto con la “rusticidad” del campo. Afrânio Peixoto, novelista, historiador y ensayista brasileño, publicó en 1930 una crónica en el periódico *O Jornal* de Río de Janeiro donde expresaba:

“(…) los instrumentos de civilización son aquellos que suprimen las distancias entre los hombres y los aproximan, al menos subjetivamente. ¿Qué son las carreteras, los trenes, los barcos, el correo, los periódicos, el telégrafo, el teléfono, la radio, el avión si no medios de comunicación de los hombres, de aproximación humana, de sociabilidad, por tanto de civilización? Ora, el cine es todo eso sumado, pues es la síntesis maravillosa de la comunicación humana”<sup>176</sup>.

Pero además desarrolla la idea en relación a la acción pedagógica y democratizadora y lo destaca en tanto arte sintético de las demás expresiones.

“(…) desde el primer momento el cine estaba a ser destinado el método pedagógico por excelencia (...) Luego, sin embargo, vino el entretenimiento, el placer y, gracias a ello, el modesto elemento pedagógico se transformó en el maravilloso arte sintético, el que recapitula todos los otros y los democratiza hasta el alcance infinito de los ignorantes en los confines de las antípodas. ¿No es verdad sin embargo, que informando, contando, comunicando, el cine continuaba su obra de educación, civilizadora, a los adultos, a los iletrados, a los semi ignorantes, hasta los bárbaros? (...)”<sup>177</sup>.

El texto continúa con una reflexión de los entonces novedosos “filmes parlantes” advirtiendo sobre los peligros de la dominación imperialista de la industria hollywoodense en

---

<sup>175</sup>*Album Cinematográfico de Para todos...para 1925*. Diciembre de 1924, cit. por Paulo Emílio Salles. Humberto Mauro, *Cataguases, Cinearte*, 1974:302.

<sup>176</sup>Afrânio Peixoto, “Um sonho, um belo sonho”, Marta e Maria: Documentos de Acção Pública (Rio de Janeiro, 1930). En: Jason Borge, *Avances de Hollywood: crítica cinematográfica en Latinoamérica*. 1915-1945. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005:148.

<sup>177</sup>*Ib id*: 149.

los mercados nacionales. En ese momento, existe en Brasil un amplio debate sobre las potencialidades del cine en la educación<sup>178</sup>.

Mário de Andrade escribió en *Klaxon*<sup>179</sup>, una de las más importantes revistas del Modernismo brasileño, un texto donde se refería al cine como “la creación artística más representativa de nuestra época”<sup>180</sup> y advertía de ciertos problemas referidos a la ausencia de artistas y “fábricas que se dediquen especialmente a producir cintas de ficción” pero “tales problemas, cuando no tengan artistas para preocupar, tienen siempre público para educar y orientar”<sup>181</sup>.

Manuel García Hernández establece una conexión entre el cine y la historia<sup>182</sup>, particularmente americana, sugiriendo la potencialidad del primero de ser la “mejor fuente”<sup>183</sup> de la historia, considerando su vocación de divulgación de los hechos. Llama la atención que, junto con criticar las producciones folletinescas y “toscas novelas de arrabal, parodiando en todo punto a las teatralerías indecorosas”<sup>184</sup>, subraya la existencia de la tradición, “con su bello campo, su vena patricia, su abolengo plácido”. Y agrega la idea de patria como un culto formado en el hogar, la escuela y el libro. “Si se llegase a atemperar este espíritu liviano, el cine mismo haría funciones pedagógicas tan dignas como la del magisterio, y la idea de patria sería bien distinta de la que suele exhibirse entre bombos y pugilatos”<sup>185</sup>.

Desde muy temprano, incluso cuando el Estado no se involucraba en iniciativas que impulsaran el uso del cine con fines pedagógicos, las crónicas advertían su potencialidad como instrumento al servicio de la educación. Isaac de Miguel, representante en Chile de la empresa argentina Sociedad General Cinematográfica Lda., escribía en 1915:

---

<sup>178</sup> Sobre este tema, ver Morettin, Eduardo. *Humberto Mauro, Cinema, História*. São Paulo, Alameda, 2013. También hay autores que abordan el tema en los años treinta, como Jonathas Serrano y Venancio Filho, *Cinema educativo* (1930) y Canudo Mendes de Almeida, *Cinema contra cinema* (1930).

<sup>179</sup> Mário de Andrade (autor de la novela *Macunaíma*) “Cine”, revista *Klaxon*, octubre de 1922. En: Jason Borge, *Avances de Hollywood: crítica cinematográfica en Latinoamérica*. 1915-1945. 2005:67.

<sup>180</sup> *Ib id.*

<sup>181</sup> *Ib id.*

<sup>182</sup> “Las Fuentes de la historia”, *El Film*, n°37, en Editorial, 25 de enero de 1919. En: Wolfgang Bongers et al. *Archivos i letrados. Escritos sobre cine en Chile: 1908-1940*, 2011:41.

<sup>183</sup> *Ib id.*

<sup>184</sup> *Ib id.*

<sup>185</sup> *Ib id.*

#### “EL CINEMATÓGRAFO

Hace treinta años al preguntar cuales eran los grandes descubrimientos, se respondía: el vapor, el ferrocarril, la imprenta; hoy se respondería: la telegrafía sin hilos, el aeroplano, el cinematógrafo.

Seguramente este último no habrá despertado la atención del público, en la forma que lo han hecho los otros, pero no por eso debemos dejar de reconocer que, es uno de los mejores medios educativos, pues no es sólo su fin el de recrear si nó (sic) también el de instruir, reflejando en la pantalla además de los avances dramáticos o cómicos, la vida los microbios y la forma en que ellos pueden ser atacados(...) Como medio educativo para las escuelas es sin duda un elemento poderoso, principalmente para las clases de botánica, zoología e historia, pues está probado hasta la evidencia que los niños retienen mucho más aquello que ven, que lo que oyen.

Como medio de propaganda para aquellos países que necesitan traer una gran masa de inmigración, es de resultados eficaces, y prueba de ello es que el Gobierno de Brasil lo ha entendido así, cuando a muchos salones cinematográficos de España e Italia los tiene subvencionados, con el sólo objeto que exhiban vistas de las industrias y riquezas de dicho país”<sup>186</sup>.

Apuntamos expresamente el párrafo anterior, que concuerda con la función de propaganda del país en el extranjero que los cronistas brasileños advertían para el cine local.

En la revista *Chile cinematográfico* N°2, apareció una crónica titulada “Acción civilizatoria del cinematógrafo”, que señalaba “La importancia futura del Cinematógrafo como aparato civilizador es tal, que desde cualquier punto de vista que se mire, un mundo entero de transformaciones se presenta ante nuestros ojos”<sup>187</sup>.

#### **Cultura de masas: las publicaciones**

Las estrellas de cine ponen en primer lugar el tema de la cultura de masas y de lo popular. Los héroes o heroínas que viven la vida de la pantalla y la suya propia y cuya presencia será clave en la popularidad y masividad del cine desde sus primeros pasos. Con el inicio de la Primera Guerra Mundial, Estados Unidos comenzó a dominar los mercados internacionales, convirtiéndose en referente para espectadores y realizadores en Latinoamérica. Desde 1914 el cine de Hollywood copaba los mercados latinoamericanos el cine estadounidense servía de pauta para las creaciones nacionales que emulaban géneros y estilos, como lo que ocurrió con el cine de estrellas, donde las heroínas norteamericanas eran modelos de vida y sensualidad, pronto a ser imitado. A ello se suma el gran éxito que tuvieron

---

<sup>186</sup> *Chile Cinematográfico*, Año 1, Núm. 1, 25 de junio de 1915: 14-15.

<sup>187</sup> *Chile Cinematográfico*, Año 1, Núm. 2, 15 de julio de 1915. En: Wolfgang Bongers et al. *Archivos i letrados. Escritos sobre cine en Chile: 1908-1940*, 2011:33.

las revistas dedicadas a las estrellas, tema que será clave en la conexión que se establece entre el público y el cine<sup>188</sup>.

La “edad de oro” de Hollywood, coincide con el fin del periodo silente, hacia 1932, cuando se distingue la “fórmula organizativa de la economía cinematográfica: el *studio system* y el *star system*”<sup>189</sup>. A ello se suma la consolidación de unas pocas empresas que concentran la distribución cinematográfica en el mundo, conocidas como las *Majors*: la Warner Bros., la Metro Goldwyn Mayer (MGM), la Paramount, la RKO, la 20 th Century Fox, la Universal, la Columbia y la United Artist. Ese es el panorama que cierra el periodo silente y preconiza el sonoro.

En los albores del siglo, la cultura de masas encontraba en el cine una de sus referencias más concretas. A la luz de la industria cinematográfica, considerando aquí sobre todo la distribución y la exhibición de filmes extranjeros y, en menor medida, nacionales, surgieron las revistas especializadas y, de acuerdo con Rinke, “(...) el cine se transformó en el medio más importante de la cultura de masas del Chile de las primeras décadas del siglo XX”<sup>190</sup>.

La influencia de Hollywood es notoria y comienza a vislumbrarse el culto a las estrellas. La masividad que alcanza el cine motiva la emergencia de publicaciones dedicadas al espectáculo, especialmente con un enfoque hacia la “crónica de la exhibición”<sup>191</sup>.

En los primeros años, la información sobre cine aparecía en diarios y revistas magazinescas, compartiendo espacio con el teatro y otros espectáculos<sup>192</sup>. También era frecuente, en ambos países, la publicación de avisos publicitarios que promocionaban desde aparatos hasta servicios de cinematografistas, a veces en conjunto con servicios fotográficos, y anuncios de las funciones de los salones o biógrafos.

---

<sup>188</sup> Este tema ha sido abordado en Chile por Carlos Ossandón *La sociedad de los artistas*, 2007; Carlos Ossandón y Eduardo Santa Cruz, *El estallido de las formas*, 2005; Jacqueline Mouesca, *De la crónica a la crítica cinematográfica (1896-1973)*, 1997. En Brasil, la biblioteca del Museu Lasar Segall ha digitalizado la colección completa de las revistas *A Scena muda* y *Cinearte*. <http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/>

<sup>189</sup> Antonio Costa. *Saber ver cine*, 1988. En: Jacqueline Mouesca, *De la crónica a la crítica cinematográfica (1896-1973)*, 1997: 62.

<sup>190</sup> *Op. cit.*: 76.

<sup>191</sup> Paulo Antonio Paranaguá. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, 2003a:33.

<sup>192</sup> Para el caso chileno, Carlos Ossandón y Eduardo Santa Cruz examinan las revistas de cine entre 1920 y 1930 en *El estallido de las formas*, 2005:213-245.



En Chile destacan revistas como *Sucesos*, *Cine Gaceta* y *Chile Cinematográfico* y, a partir de 1930, *Ecran*, que se enfocará mayoritariamente hacia la producción hollywoodense, publicada cada 15 días, con la dirección en Hollywood de Carlos Borcosque y en Santiago de Roberto Aldunate. La revista nació un mes después de la llegada de la primera película sonora estrenada en Chile en el teatro Carrera de Santiago: *La melodía de Broadway* (1929)<sup>193</sup>.

*Chile Cinematográfico*, dirigida por José Fernández R., jugó un rol importante hacia 1915-1916 en la defensa del cine en Chile como una nueva tecnología y un nuevo arte frente a la censura. Esta publicación quincenal de dieciséis páginas al comienzo, permite vislumbrar que el cine se convertía en un agente popular de progreso cultural, científico y artístico, más allá de ser solo un elemento de diversión, enfatizaba su potencial educativo y civilizador, como explicita el artículo “Acción civilizatoria del cinematógrafo”, donde enfatiza además su cosmopolitismo como condición principal<sup>194</sup>. Fue clave en la difusión y popularización del cine. También se refiere a la importancia que otorgan los europeos como registro de lo real y visualiza su importancia como documento de la historia en una crónica titulada “Archivos cinematográficos”<sup>195</sup>. La revista pretendía ser un “órgano de utilidad práctica para los empresarios cinematográficos poniendo a su alcance los valiosos medios de réclame que emanan de nuestras publicaciones, ya sean argumentos, notas, comentarios”<sup>196</sup>.

Por otra parte, *Cine Gaceta*, revista quincenal ilustrada dirigida por Augusto Pérez Órdenes, se definía como “Órgano de los cinematografistas chilenos”. La publicación tuvo dos etapas. La primera, desde la segunda quincena de julio de 1915 hasta febrero de 1916, en Santiago, con la edición de ocho números. Y un segundo periodo, en Valparaíso desde agosto de 1917 hasta febrero de 1918, con más de quince números. Junto con manifestar su preocupación por la apatía del público frente al cine, en su primera edición enumera los principios que guían este medio mediante la explicitación de un programa:

- “1.º- Unión gremial de los cinematografistas.
- 2.º- Creación de la industria cinematográfica chilena.
- 3.º- Formación de un personal técnico idóneo y oficial.

---

<sup>193</sup>Sobre la revista *Ecran* y otras publicaciones de cine, véase, Jacqueline Mouesca, *El cine en Chile. Crónica en tres tiempos*. Santiago: Plantea, Universidad Andrés Bello, 1997.

<sup>194</sup>*Chile Cinematográfico* n°2, 15 de julio de 1915.

<sup>195</sup>*Chile Cinematográfico* n°2, 15 de julio de 1915.

<sup>196</sup>*Chile Cinematográfico* n°3, 1º de agosto de 1915.

- 4.º- Reglamentaciones municipales adaptadas a nuestro medio ambiente y que no sean trabas para los cines.
- 5.º- Obtención de franquicias aduaneras para los films.
- 6.º- Servir de órgano y guía de los cinematografistas y de los espectadores cinematográficos<sup>197</sup>.

Destacamos especialmente la revista *El Film*, que desde su número 21 se declara “el Órgano oficial independiente de la cinematografía”, aclarando que su director propietario, José Fernández, que hasta entonces pertenecía a una empresa cinematográfica, se retiró de la misma para que la publicación no fuese acusada de propaganda de la Compañía<sup>198</sup>. Se trataba de un semanario cinematográfico “profusamente ilustrado”, con corresponsales en Nueva York, Barcelona, Milán y Buenos Aires.

*La Semana cinematográfica*, revista que apareció en mayo de 1918 hasta diciembre de 1920, bajo la dirección de Lucila Azagra, publicó 138 números, circulando semanalmente y dedicándose a la crónica cinematográfica, básicamente comentando filmes. Publicó artículos criticando severamente las medidas de censura municipal y, en la medida en que avanzaron los números, fue centrándose cada vez en las estrellas de cine, especialmente de Hollywood, cinematografía ya protagónica en el mercado chileno.

De acuerdo a Ossandón y Santa Cruz, entre 1915 y 1920 se registran ocho revistas dedicadas exclusivamente al cine, cinco de ellas en la capital, dos en Valparaíso y una en Valdivia<sup>199</sup>. Hay otras publicaciones sobre cine, muchas de las cuales tuvieron corta vida. Entre ellas, *Glücksmann Magazine*, *Farándula*, *La Película*, *Revista Kinora*, *Campanillas*.

También mencionamos la revista *Cinema*, magazine semanal ilustrado, aparecida a fines de 1913 y con una duración de menos de un año, que cubría “arte, sport, teatro, actualidades, letras, turf y comercio” y no necesariamente cine.

En Brasil, en los inicios, existieron publicaciones asociadas a la comercialización de las películas y al negocio de la exhibición y la distribución. Las salas más importantes de Río de Janeiro tenían sus propios informativos para anunciar su programación. Es así como ya a fines del siglo XIX, en 1898, apareció *Animatographo*, editado por el Salão de Novidades

---

<sup>197</sup> *Cine Gaceta* Año 1 N° 1 Santiago, 2ª quincena de julio de 1915:1.

<sup>198</sup> *El Film* Año I. N.º 21, 5 de octubre de 1918:1.

<sup>199</sup> *Op. Cit.*:215.

Paris en Río, propiedad de Pascoal Segreto, al que se suman iniciativas similares de otras salas como Pathé, Avenida y Palais, entre otras. Eran publicaciones seriadas que se distribuían gratuitamente y se diferenciaban de un simple folleto por la calidad gráfica.

Cuando se formaron los primeros oligopolios internos, las publicaciones comenzaron a formar parte de la economía cinematográfica en desarrollo<sup>200</sup>. Nació así la *Revista Cinematographica Braileira*, primera publicación aparentemente independiente, aunque la que ostentaría ese crédito, sin depender de ninguna empresa del rubro, es la revista *Cinema*, que apareció en 1913, editada inicialmente en París, aunque hay un primer número de 1912. Rápidamente se convirtió en Cine-Theatro, ampliando su público.<sup>201</sup>

Otra línea de revistas fue aquella que privilegiaba la gráfica, caricaturas, textos rápidos y breves, entre las cuales se contaron *Cine Revista*; *Revista dos Cinemas* y *O Cine*; *Theatro e film*; *Telas e Ribaltas* y *Palcos e telas*, siendo ésta última la que logró mayor permanencia y notoriedad, debido, según establece Heffer<sup>202</sup>, probablemente a la incorporación de elementos aparecidos en columnas de periódicos de gran circulación que se surtían del material que entregaban las distribuidoras cinematográficas estadounidenses.

La revista miscelánea *Para todos...* fue aumentando su cobertura al cine y dio origen posteriormente a la revista *Cinearte* (1926-1942), que junto a *A Scena Muda* (1921-1955), representaron las publicaciones más relevantes y exitosas del periodo en términos de circulación. *A Scena Muda* apareció como una publicación de carácter popular, reproduciendo materiales sobre cine extranjero, actores, actrices y sinopsis de los filmes a estrenar, además de chismes del ambiente cinematográfico internacional. Ambas publicaciones se hicieron eco del culto a las estrellas instalado por Hollywood y siendo parte de la naciente cultura de masas, consolidando al cine como entretenimiento popular y masivo.

En la década del veinte también circuló la revista *Selecta*, editada por *Fon-fon!*, donde el espacio dedicado al cine adquirió gran relevancia, como ocurrió en *Para todos...* Destaca,

---

<sup>200</sup>Hernani Heffer. Pequena história dos periódicos brasileiros no Brasil. <http://filmecultura.org.br/06/2012/edicao-53-pequena-historia-dos-periodicos-de-cinema-no-brasil>. Consultado el 6 de noviembre de 2012.

<sup>201</sup>Algunas de estas revistas están disponibles en la Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional <http://hemerotecadigital.bn.br/>

<sup>202</sup>*Ib id.*

en otro registro, el periódico *O Fan*, dedicado a temas estéticos, editado por el cine club Chaplin Club.

De acuerdo al análisis que realiza Paulo Emílio Salles Gomes<sup>203</sup> hubo dos posiciones distintas en relación al documental, según la perspectiva de quienes escribían en estas publicaciones. Fundada en 1919, *Para todos...*, semanario ilustrado dirigido por Álvaro Moreyra y Mário Behring, era una revista de actualidad literaria, artística, política y deportiva, que fue otorgándole al cine cada vez mayor lugar hasta que finalmente se optó por crear una revista dedicada exclusivamente a este asunto: *Cinearte*, ambas pertenecientes a la *Sociedade Anonima O Malho*. Behring, encargado del área de cine de *Para todos...*, fue un gran defensor del documental, pese a que el espacio dedicado al cine en esta publicación era pequeño, no así Adhemar Gonzaga, su colaborador -quien después ocuparía un puesto clave en *Cinearte* y en la industria de cine nacional con su productora Cinédia-, que sustentaba que el camino del cine brasileño estaba en la ficción.

El film natural “es el único que podrá triunfar porque es más fácil de realizar y menos caro”, sostenía Bhering<sup>204</sup>, que no trepidaba en elogiar en sus crónicas los naturales de la época, como el caso de *Santa Cruz*, filmado por la Comisión Rondon “documental geográfico y etnográfico como raros existen en el género”<sup>205</sup>.

No obstante, para Behring el ideal era que una compañía norteamericana viniera a filmar a Brasil, con la ayuda eventual del gobierno y de los capitalistas brasileños.

Ya desde su tribuna en *Para todos...*, Adhemar Gonzaga fue el gran impulsor de una cinematografía nacional desde el “film de enredo” o argumento o “posados” y junto a Pedro Lima (ambos formaron parte del equipo de realización de la película *Barro humano*, 1929), realizaron en la revista *Cinearte*, una verdadera campaña en pro del filme brasileiro, cuyo volumen de producción había disminuido notablemente. Pero el tono de descalificación del film “natural” fue reiterativo desde la tribuna de Gonzaga y Lima, aunque también se deslizaron amplias críticas a las escuelas de cine abiertas en esa época.

---

<sup>203</sup> Paulo Emílio Salles Gomes. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*, 1974: 295-366. En el capítulo “O cinema brasileiro visto de Cinearte” el autor examina la ideología de estas revistas.

<sup>204</sup> *Para todos*, 10 de mayo de 1924. Cit. por Paulo Emílio Salles Gomes, 1974: 301.

<sup>205</sup> *Ib id.*

“El medio sucio de los ‘cavadores’, piratas, imbéciles, ignorantes de cine y hasta ladrones (...) Solo los que hacen films posados, producciones de enredo, cine honesto y saludable, en fin, merecen auxilio, pero asimismo, después que presenten unas tantas cosas y con las debidas fiscalizaciones, no esta canallada tocada por organillero”<sup>206</sup>.

“(...) nuestros operadores son como hombres de organillo: coloca aquella máquina en cualquier lugar y va girando la manivela”<sup>207</sup>.

“Precisamos terminar con todos estos filmes sobre Brasil de mañana, de hoy y de ayer, potencia militar”<sup>208</sup>.

Refiriéndose a cintas del Ministerio de Agricultura y otras sobre Maceió, Amparo y otras ciudades, la revista *Cinearte* publicaba:

“Es lo que se ve. Brasil pagará films naturales, cuando si dependiera de grandes sumas, podría amparar e implantar el verdadero cine entre nosotros”<sup>209</sup>. “Es una vergüenza que Brasil con 2000 salas continúe produciendo films naturales. Rusia con apenas 700 e Italia con 2000 tienen cine”<sup>210</sup>.

En Chile también se notó una especie de cruzada de las revistas entre 1915 y 1918 a favor de mejorar la actividad cinematográfica nacional.

*Zig-Zag* publica hacia fines de 1914 un texto titulado “La fabricación de Films Nacionales”, connotando un desprecio por el género documental en el formato de actualidades y una sobrevaloración de la “creación de la película nacional”, con la empresa productora Franco-Chilena Film Co (también mencionada como Cía. Franco Chilena Films), en cuyas filas se contaba a Monsieur Fédier Vallade<sup>211</sup> “en el carácter técnico” y el “conocido profesor de declamación Adolfo Urzúa como director artístico”. Destaca que “(...) El público no tiene idea del sinnúmero de dificultades que es preciso vencer para obtener una película de argumento preconcebido, no una vulgar película de simple información, sobre un suceso de actualidad (...)”<sup>212</sup>.

### **Racismo y propaganda**

La revista *Para todos...*, en las crónicas de Mário Behring, apelaba al gobierno para que éste entendiera el valor de propaganda de Brasil que podía alcanzar el cine nacional en el

---

<sup>206</sup> *Para todos...* 19 de septiembre de 1925: 40-41. Cit. por Paulo Emílio Salles Gomes, 1974: 308.

<sup>207</sup> *Para todos...* 2 de mayo de 1925. *Ib id.*

<sup>208</sup> Alusión a *Brasil, potencia militar*, de Alberto Bothelo. *Para todos...* 16 de enero de 1926:44 y 45. *Ib id*: 308.

<sup>209</sup> *Cinearte*, 15 de diciembre de 1926. *Ib id.*

<sup>210</sup> *Cinearte*, 14 de julio de 1926. *Ib id.*

<sup>211</sup> Eliana Jara, *El cine mudo chileno*, 1994:25; y Carlos Ossandón y Eduardo Santa Cruz, 2005:224.

<sup>212</sup> *Zig-Zag* n°513, 19 de diciembre 1914 en: Mario Godoy, 1966:19.

exterior y el peligro que significaba no instalar una industria, a propósito de un incidente en que las autoridades consulares solicitaron a la policía francesa retirar un film que presentaba Río de Janeiro como una ciudad pestilente. Pero para el cronista, la función que el cine debía cumplir también incluía la lucha contra el analfabetismo, la higiene y “llevar la civilización al interior de Brasil”<sup>213</sup>, reiterando la idea que desarrollamos anteriormente en relación al cine como elemento civilizador.

A propósito de la preocupación por la imagen de Brasil que se exportaba en los documentales, Salles Gomes detecta la presencia de racismo en las publicaciones de la revista *Cinearte*, lo que se convirtió en un arma contra los documentales. Al comienzo, se trataba solo de “mato, indios desnudos, monos, etc”, a propósito del film *O Brasil desconhecido*, pero luego, se interrogaban qué pasaría si el film fuera para el extranjero. A propósito de *Brasil Pitoresco*, de Cornélio Pires (ver cap.7), aparecía una carta de un lector:

“¿Cuándo dejaremos esa manía de mostrar indios desnudos, caboclos, negros, bichos y otras ‘aves raras’ de esta infeliz tierra para los ojos del espectador cinematográfico? ¿Y vamos que por una casualidad uno de estos filmes fuera a parar al extranjero? Además de no tener arte, no haber técnica en él, dejará al extranjero más convencido de lo que piensa que somos: una tierra igual o peor que Angola, El Congo, o algo así. Ahora vean si no tiene gracia que dejen de filmar las calles asfaltadas, los jardines, las plazas, las obras de arte, etc. para que nos presentasen a los ojos, aquí un bando de bandidos, allí, un mestizo vendiendo grapa, acullá un bando de negrotos bañándose en un río y cosas de esta calaña”<sup>214</sup>.

Pese a lo anterior, se distingue la función de propaganda de Brasil que cumplía el cine en el exterior. Algunos promovían este rol en la ficción, otros, como Behring, en el documental o natural. Pero la idea del rol de propaganda apelaba directamente a los gobiernos, como fue evidente en la toma de mando del presidente de la República Washington Luiz, en la crónica de *Para todos...*, que “bastaría ‘una parte mínima’ de ‘los altos presupuestos de propaganda otorgados para dos o tres ministerios’ para que ‘los capitales necesarios fluyesen y el cine pudiese cumplir su misión principal que es la de hacer nuestra propaganda en el extranjero’ ”<sup>215</sup>.

---

<sup>213</sup>Paulo Emílio Salles, 1974:302.

<sup>214</sup>*Cinearte*, 28 de abril de 1926 p 2. Cit. por Paulo Emílio Salles Gomes, 1974:308.

<sup>215</sup>*Cinearte*, 10 de noviembre de 1926:3. Cit. por Paulo Emílio Salles Gomes. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*, 1974: 311.

Por el contrario, en Chile, la prensa escasamente consignó la presencia de los documentales.

### **Censura**

En Chile, hacia 1915 el Reglamento General de Teatros establecía específicamente que las películas debían tener finales moralizantes con castigo a los culpables si se referían a hechos delictuales. La censura local predominó hasta 1925<sup>216</sup>. En Brasil, el Decreto n°6562 del 16 de julio de 1907 reglamentaba “la inspección de teatros y otras casas de diversiones públicas en el Distrito Federal”<sup>217</sup>.

El Decreto Ley n° 558 del 26 de Septiembre de 1925, dictado por Arturo Alessandri, instaló la censura a nivel nacional en Chile. Creó también un Consejo de Censura compuesto por cinco miembros que sesionaban regularmente en la Biblioteca Nacional. Entre otras materias, establecía en su artículo tercero “Prohíbese la internación y exhibición de películas cinematográficas contrarias a la moral, las buenas costumbres y a la seguridad y a la tranquilidad del Estado”.

Bajo el gobierno dictatorial de Carlos Ibáñez del Campo, con fecha 31 de enero de 1928, se dictó el Decreto n° 593, Reglamento de Censura Cinematográfica que, entre otras cosas, establecía que las Aduanas de Valparaíso y Santiago enviarían quincenalmente al Consejo de Censura una lista completa de todas las películas que se internaran en el país. Respecto a los filmes nacionales establecía en su artículo n° 19 “Que sólo podrán ser aprobadas para menores de quince años, las vistas de leyendas, viajes, historias y escenas risibles y aquellas que no se trate de escenas pasionales”. Ello, en función de las categorías previamente establecidas de: “Rechazada”, “Aprobada para mayores de quince años” o “Sólo para mayores de quince años –No recomendable para señoritas” o “Aprobada para adultos y menores de quince años” y “Aprobada sólo para centros científicos”.

En Brasil la censura estuvo asociada a la Iglesia Católica y a la policía local, hasta la era Vargas<sup>218</sup>, con la dictación del Decreto n° 21.240 del 4 de abril de 1932, que establecía una

---

<sup>216</sup>Fernando Purcell desarrolla el tema respecto a Chile en “Cine y Censura en Chile. Entre lo local y lo transnacional, 1910-1945”. Revista *Atenea* 503, I Semestre 2011.

<sup>217</sup>Decreto N°6562 del 16 de julio de 1907. En: <http://www.ancine.gov.br/legislacao/decretos/decreto-n-6562-de-16-de-julho-de-1907>. Consultado el 30 de octubre de 2012.

<sup>218</sup>Getúlio Vargas asumió tras el golpe de Estado de octubre de 1930. Con la promulgación de la Constitución,

censura a nivel nacional que apuntaba hacia aspectos morales, religiosos y de orden público, así como establece que se podrá prohibir un film cuando contenga incitaciones contra la “dignidad nacional”, las fuerzas armadas o las autoridades y sus agentes<sup>219</sup>.

En Chile algunas revistas criticaron severamente las medidas de censura, pero hubo sectores conservadores que la promovieron tempranamente, como ocurrió con la exhibición de *La huelga*, en mayo de 1906 en el Biógrafo París, película que fue sacada de cartelera. Otro ejemplo, en el mismo cine, es la salida del film *Los misterios de la Inquisición*, que fuera reemplazado por *Esmeralda, la jitana*, a fines del mismo mes de mayo de 1906.

Una de las tempranas manifestaciones de censura fue la que ejercía la Liga de Damas Chilenas, entidad establecida en Santiago el 10 de julio de 1912, que reconoce como su primera obra “combatir la licencia de los espectáculos y pronto organizó una Comisión de Censura Teatral compuesta de señoras y caballeros de alto prestigio social y de reconocida ilustración y experiencia”<sup>220</sup>. La acción de la Liga, apoyada por la jerarquía de la Iglesia Católica, particularmente por el Arzobispo de Santiago Juan Ignacio González, alcanzó al cine, realizando una campaña sistemática en su periódico, *El Eco de la Liga de Damas*, más tarde llamado *La Cruzada*<sup>221</sup>. Fue designada presidenta Amalia Errázuriz de Subercaseaux. Su objetivo era censurar aquellas obras consideradas inmorales en Santiago y a nivel nacional y la acción específica la ejercía el Comité de Censura, que evaluaba obras teatrales y cinematográficas. Al comienzo en función del teatro, pero luego aplicadas al cine, se establecieron tres categorías de obras: “buenas o aceptables para niñas; regulares o aceptables solo para señoras y malas e inconvenientes para unas y otras”<sup>222</sup>. La Liga vigiló especialmente las salas más concurridas por la elite de Santiago: el Royal (o Kinora) y el Unión Central.

Esta organización se vinculaba con otras similares a nivel mundial. Un ejemplo de ello es la referencia de la publicación de la entidad chilena a la Liga de Damas Católicas del Uruguay, de la cual fue adoptado el mecanismo de calificación de los espectáculos, aprobado

---

fue electo indirectamente presidente en 1934. El Estado Novo corresponde al periodo dictatorial del gobierno de Vargas y comprende entre los años 1937 y 1945.

<sup>219</sup> <http://www.ancine.gov.br/legislacao/decretos/decreto-n-21240-de-4-de-abril-de-1932>. Consultado el 30 de octubre de 2012.

<sup>220</sup> *El Eco de La Liga de Damas Chilenas*. 1° de enero de 1915 Año III N°57:2.

<sup>221</sup> Manuel Vicuña se refiere a la acción de la Liga de Damas en *La belle époque chilena: alta sociedad y mujeres de élite en el cambio de siglo*. Santiago: Catalonia, 2010.

<sup>222</sup> *El Eco de La Liga de Damas Chilenas*. 1° de enero de 1915 Año III N°57:2.



en Madrid en el segundo Congreso Internacional de Ligas Católicas realizado en 1911. A la acción directa se suma la publicación de textos condenatorios al cine. En junio de 1917 por ejemplo, reproduce un artículo de *El Mercurio* donde advierte de los peligros del cine y la inconveniencia de que éste sea visto por mujeres y niños.

La *Liga de Senhoras Católicas Brasileiras*, ejerció también su acción, siguiendo la tendencia del continente. Intentó sanitizar las celebraciones de carnaval, moda y medios de comunicación, oponiéndose al feminismo que comenzaba a ser difundido por las mujeres profesionales. La Liga bahiana por ejemplo, poseía un periódico, *A Paladina do Lar*, que circuló entre 1910 y 1918, dirigido por Amalia Rodrigues, en la misma tónica de otras publicaciones como *A voz da Liga de Senhoras Católicas*.

Sin embargo, la censura no solo alcanzó a las producciones locales sino que fue parte del desarrollo de la cultura de masas, en las primeras décadas del siglo XX, expresándose en artículos publicados en la prensa dedicada al cine. Pero el número de películas prohibidas fue poco significativo y la aplicación de estas medidas en el periodo silente fue puntual y no masiva. En un primer momento el cine fue enjuiciado como inmoral, solo a fines de los veinte es catalogado como extranjerizante. Pero no hay discursos anti-imperialistas ni un planteamiento de izquierda frente al cine. Hubo cronistas que señalaron la prostitución del cinematógrafo desde sus primeros tiempos, por tratarse de una actividad industrial lucrativa, mientras otros destacaban su condición “intensamente moral”, principalmente por los finales edificantes de los filmes europeos “Siempre la virtud es recompensada, el crimen es castigado, los amantes reunidos i debidamente casados. Los hombres infieles apaleados por la esposa ultrajada (...)”<sup>223</sup>.

En Brasil las primeras manifestaciones fueron tempranas y estuvieron asociadas a aspectos morales. Francisco Serrador, quien posteriormente sería uno de los poderosos exhibidores y distribuidores de São Paulo y Río, inició sus actividades arrendando un salón a los padres salesianos que consideraron un film “impropio”. Decidió cortar las partes inconvenientes y no suspender la función, instituyendo lo que sería una práctica en el cine. Otros exhibidores como el propietario del cine Parisiense, Staffa, dando muestras de severidad

---

<sup>223</sup>“El cinematógrafo” por Rémy de Gourmont. Juventud, N°1, 15 de agosto de 1911. En Wolfgang Bongers et al. *Archivos i letrados. Escritos sobre cine en Chile: 1908-1940*, 2011:28.

ponían anuncios como “En este establecimiento no se exhiben cintas dudosas”.<sup>224</sup> En otros casos, podía tratarse de una estrategia publicitaria como ocurrió con el cine Avenida en 1911, que informó que la policía había prohibido la película *Amores Ilícitos*, pero ésta nunca salió de cartelera<sup>225</sup>. El primer decreto de censura data de 1907, como hemos dicho. Posteriormente, en Río de Janeiro, hubo una censura de orden político, manifiesta, por ejemplo, al prohibirse un film sobre la vida de João Cândido, líder de la Revuelta del látigo<sup>226</sup>, persona non grata para la marina brasileña.

Este marco social y político permitió que se prohibieran en ambos países la exhibición de películas, nacionales o extranjeras, que sintonizaran con ideales anarquistas o revolucionarios aunque, en el caso chileno, la existencia de una diferenciación entre las normas de una localidad y otra permitió la exhibición de películas en una ciudad y su prohibición en otras. Pese a la rigidez moral, se distingue en Brasil la existencia de salas como el Pavilhão Internacional, que exhibía filmes no apropiados para menores ni para señoritas, films considerados obscenos, comparables a los que se mostraban en los burdeles de París.

El citado Decreto n° 21.240<sup>227</sup>, señala que “queda nacionalizado el servicio de censura de los filmes cinematográficos” e instala una comisión de censura integrada por un representante del Jefe de Policía, un representante del Juzgado de menores, del director del Museo Nacional, local, un profesor designado por el Ministerio de Educación y Salud Pública, de una educadora indicada por la Asociación Brasileira de Educación. Entre otras cosas, podrá justificarse la prohibición de un film, en su totalidad o en parte cuando “fuera capaz de provocar sugerencia para los crímenes o malas costumbres”, “Herir de cualquier forma la dignidad nacional o contener incitaciones contra el orden público, las fuerzas armadas y el prestigio de las autoridades y sus agentes”. También establecía que la impropiedad de las películas “será juzgada por la Comisión teniendo en vista proteger el espíritu infantil y adolescente contra las sugerencias nocivas y el despertar precoz de las pasiones”. Este aspecto

---

<sup>224</sup>Vicente de Paula Araújo, 1976: 201.

<sup>225</sup>*Ib id*: 372.

<sup>226</sup> La *Revolta da Chibata* fue un movimiento de marineros de la Marina de Brasil largamente planificado que culminó con un motín que duró desde el 22 al 27 de noviembre de 1910 en la bahía de Guanabara, Río de Janeiro. 2400 hombres se rebelaron contra los castigos físicos, amenazando bombardear la ciudad.

<sup>227</sup>Decreto N°21.240 del 4 de abril de 1932. En: <http://www.ancine.gov.br/legislacao/decretos/decreto-n-21240-de-4-de-abril-de-1932>. Consultado el 30 de octubre de 2012.

se refiere a una censura moral que califica filmes como “impropio para menores”. La censura oficial inicia así una nueva fase y se convierte en un asunto de Estado, retirándola de la policía y otorgando facultades para controlar el cine, sofocando cualquier acción de contrapropaganda que luego se verá reforzado con otras medidas durante el gobierno de Vargas.

En este capítulo revisamos el cine y su conexión con lo popular y con la cultura de masas, deteniéndonos en las publicaciones de ambos países y, en particular, en cómo funcionaba el sistema de censura en el periodo temprano. En este caso, encontramos diferencias y semejanzas, incluyendo la existencia de instituciones censoras asociadas a gobiernos locales y a la sociedad civil, con el caso de la Liga de damas católicas, que existió con atribuciones semejantes en los dos territorios, coincidiendo con la postura conservadora de las elites.

Destacamos el desarrollo de revistas especializadas que imitaban el modelo estadounidense del culto a las estrellas. Sin embargo, en el aspecto que nos ocupa, el documental, sobre todo en el caso chileno, éste aparece muy escasamente.

Consignamos algunas funciones que se le atribuyeron al cine, comunes en ambos países, como acción civilizadora, pedagógica y de propaganda, mientras que como elemento diferenciador concluimos que solo en Brasil aparece el elemento racista. En el siguiente capítulo abordaremos otro aspecto del campo cinematográfico de modo introductorio al análisis de nuestro corpus. Consideramos la producción de materiales o registros documentales en ambos países estudiados.

## CAPÍTULO IV

### LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA NACIONAL

La incipiente industria del cine en ambos países ponía en manos de algunos empresarios, tres dimensiones del campo: la producción, la exhibición y la distribución, como hemos señalado. En la mayoría de los casos se generaba una interacción entre estas tres actividades, aunque había operadores independientes que trabajaron para varias empresas.

En este capítulo nos enfocamos especialmente en la producción, abordando desde los inicios y siempre complejas dataciones, hasta los noticiarios, las películas de institucionales de propaganda, fundamentalmente gubernamental y los filmes por encargo en general. Otorgamos particular interés a las productoras como un modo de abordar una revisión de las actualidades, sobre todo en el caso chileno<sup>228</sup>.

Los mercados de ambos países fueron permeables a las producciones extranjeras como hemos visto, pero también los inmigrantes contribuyeron al desarrollo del negocio cinematográfico en ambos territorios. Otro tanto hicieron quienes derivaron del ámbito de la fotografía hacia el cine y de otras actividades del entretenimiento, como los parques de diversiones. La conjunción es tal que el término cinematografista (cinegrafista en portugués) se ha usado indistintamente para nombrar a los empresarios del cine como a los operadores.

El vínculo entre fotografía y cine implicó que el registro documental muchas veces era realizado por quienes provenían del oficio fotográfico o desarrollaron paralelamente ambos intereses<sup>229</sup>, como señalamos al comienzo de esta tesis. En el caso chileno por ejemplo, en Santiago, Iquique, Valparaíso y Valdivia, personajes como Luis Oddó, Arturo Larraín Lecaros, Julio Cheveney, Manuel Domínguez Cerda, Salvador Giambastiani, Gustavo Bussenius y los hermanos Arnulfo y Bruno Valck Momberg, además de Hans Frey, tuvieron

---

<sup>228</sup>Aunque en momentos recurrimos a la enumeración detallada de actualidades, estimamos que ello se justifica en la medida en que no existe un trabajo previo en el caso chileno específico del periodo silente en el ámbito documental, y esto nos permite llenar algunas lagunas de la historiografía aunque, como hemos dicho, una catalogación exhaustiva de la producción silente excede los límites de este estudio.

<sup>229</sup>Solène Bergot desarrolla este tema en “Cine y fotografía en la industria cinematográfica en Chile, 1900-1930”. En: Mónica Villarroel (coord.) *Enfoques al cine chileno en dos siglos*, 2013: 79-86.

estrecha relación con la fotografía. En Brasil, Musso, Silvino Santos, Gilberto Rossi, Pedro Comello, Julio Ferrez, hijo del fotógrafo y empresario Marc Ferrez, Antônio Leal, los hermanos Paulino y Alberto Botelho, que filmaron en Río y São Paulo, también se asocian a esta actividad.

En Chile, la llegada de técnicos extranjeros marcó la realización de producciones locales, desde los camarógrafos Lumière hasta el italiano Salvador Giambastiani, predominando la presencia de franceses. Lo mismo ocurrió en Brasil, pero allí primaron los italianos, principalmente en São Paulo, mientras que en Río, los portugueses y españoles. Además de Luis Oddó, fotógrafo descendiente de franceses, otros camarógrafos registraron escenas claves de comienzos de siglo XX en Chile y tuvieron un tránsito por el continente. Por ejemplo, el español Juan José Pont realizó en Valparaíso el *Ejercicio Jeneral del Cuerpo de Bomberos* (1902), con acompañamiento musical, con su empresa *The American Biograph*, también nombrada como empresa Pont & Trías, que aparece en Perú en 1904, luego de que el empresario recorriera Brasil, Argentina y Chile.

Por otra parte, en Brasil, los empresarios dedicados al negocio del cine fueron en su mayoría italianos, frecuentemente aventureros, sin la estabilidad de los comerciantes portugueses, hecho explicable por el flujo migratorio de fines del siglo XIX y principios del XX. Eran al mismo tiempo productores, importadores y dueños de sala, es decir, exhibidores. Además de los mencionados hermanos Pascoal y Afonso Segreto, figuran los italianos José Labanca y Jácomo Rosario Staffa, los ya citados franceses Marc Ferrez e hijos; el alemán Cristóvão Guilherme Auler y el español Francisco Serrador. Estos dos últimos fueron quienes dominaron la producción nacional de “filmes cantantes”, mientras que Antônio Leal y José Labanca realizaron la mayor cantidad de películas cómicas o dramáticas durante los dos años que permanecieron juntos en la Photo Cinematographia Brasileira. Serrador impulsó la filmación de naturales en São Paulo, en 1910 se trasladó a Río de Janeiro y junto a Auler fueron los grandes productores del final del periodo de *A bela época* del cine brasileño. La producción nacional se desarrolló paralelamente a la ampliación y consolidación del circuito de la exhibición. Al igual que ocurrió en Chile, son los dueños de sala quienes asumieron el rol de productores locales.

Esbozamos, en una primera mención, el problema de las condiciones de producción a las que se refiere Morettin<sup>230</sup> para la experiencia brasileña, resaltando la fragilidad en la factura de los filmes, dada la dificultad para obtener los recursos para reproducir con precisión los modelos cinematográficos de entonces, especialmente en aspectos técnicos como escenografía, vestuario, la necesidad de película virgen y el alto costo de los equipos de filmación. Lo que interesa en este punto es que el cine realizado por inmigrantes y/o en centros alejados de las grandes ciudades, era difícil de asimilar por el público. Ello generó ácidas críticas en la época, especialmente en algunos ejemplos del llamado “film histórico”. Había un rechazo implícito al producto local y una inquietud respecto a la imagen de Brasil que se presentaba en la pantalla. Esto se acrecentaba aún más cuando la prensa comparaba el cine brasileño con el norteamericano, modelo de cinematografía que sirve de eje a las críticas. La precariedad consideraba que se usaban como las propias casas de los realizadores para filmar los interiores y los actores no recibían salarios, tampoco había técnicos especializados y los cinegrafistas eran al mismo tiempo actores, directores, montajistas y laboratoritas y lo que predominaba era la improvisación<sup>231</sup>.

Salles Gomes<sup>232</sup> es aún más drástico. En el escenario del atraso histórico de la segunda mitad del siglo XIX en Brasil, señala que es impensable el desarrollo del cine, lo que explica unos orígenes toscos y una actividad comercial insuficiente, acrecentada por la precariedad del sistema eléctrico. En la segunda época del cine brasileño, entre 1912 y 1922, la producción cinematográfica se define como una actividad marginal y la continuidad fue dada por el film *natural*, como ya señalamos, incluyendo noticieros y registros realizados por profesionales.

En Chile, la producción también es restringida si se le compara con la preponderancia del film extranjero en las pantallas. Pero existía cierta consideración con la producción nacional, en parte debido a la imbricación entre los distribuidores, productores y algunos medios de prensa vinculados a las elites y a los propios empresarios cinematográficos. Es clara la participación de extranjeros en la producción, fue común la realización de filmes por

---

<sup>230</sup>Eduardo Morettin. “Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso”. En: Eduardo Morettin, Marcos Napolitano e Monica Almeida Kornis (orgs), 2012:18.

<sup>231</sup>Maria Rita Galvão, 1975:47.

<sup>232</sup>Paulo Emílio Salles Gomes. *Cinema/Trajectoria no subdesenvolvimento*, 2001:7-18.

encargo y la producción oscilante entre la ficción y el documental en las empresas productoras que abordaban indistintamente ambas líneas. Sin embargo, corresponde mencionar la precariedad de las películas, el naturalismo en los filmes de ficción con algunas historias basadas en héroes nacionales y otras en la línea del melodrama. También funcionaron las empresas familiares.

Por otra parte, en términos de contenido, Bernardet concluye que “la producción cinematográfica brasileña se asienta en un documental exclusivamente ligado a una elite mundana, financiera, política, militar, eclesiástica, de la que los cineastas son dependientes”<sup>233</sup>. Conclusión a la que llegan todos los investigadores que se han ocupado del cine silente en Brasil.

Hasta 1907 las películas brasileñas se limitaron a asuntos “naturales”, mientras que el film de argumento tuvo su fase de oro entre 1908 y 1911, de acuerdo a la clasificación de Salles Gomes que citamos en el capítulo 1, y luego sufrió una gran caída. En la segunda época del cine brasileño, las producciones nacionales difícilmente accedían a los circuitos de las salas, pese a que el comercio cinematográfico se había desarrollado considerablemente.

Si bien las primeras “vistas animadas” que se proyectaron fueron importadas y las que comenzaron a producirse en el continente estaban muy cercanas a las imágenes provenientes de Europa (francesas y portuguesas fundamentalmente) y Estados Unidos, poco a poco comenzó a vislumbrarse una tendencia a realzar los hechos noticiosos locales, las ceremonias públicas, las actividades de las elites, que darían cuenta de lo que se conoció como actualidades -el registro de acontecimientos nacionales que quienes filmaban, consideraban podrían ser interesantes para los espectadores, o lo que era llamativo para la cámara-. En Brasil se conocieron como los *naturais* (naturales, actualidades o registros más extensos de tipo documental), como adelantamos en el capítulo 1, y los *cinejornais* (noticieros cinematográficos). En Chile poco se supo de noticieros hasta la década de 1920. Sí proliferaron las actualidades, pero éstas aparentemente no fueron articuladas en noticieros

---

<sup>233</sup>Jean-Claude Bernardet. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*, 2009:40.

estables al comienzo, aunque continuaron desarrollándose sin interrupción y hay registro sobre su agrupación como producciones de más larga duración.

De acuerdo con Morettin<sup>234</sup>, uno de los posibles análisis a partir de focos que van más allá de la historiografía clásica, propone que la producción documental brasileña del período silente centrada en las ciudades de São Paulo y Río de Janeiro dialoga con la historia cultural destacando dos trazos dominantes: la representación de eventos cívicos y espacios monumentales característicos de una metrópoli en Brasil en las primeras décadas del siglo XX y la representación de los festejos carnavalescos en las calles (corsos, desfiles de clubes). Este último punto fue una particularidad que no aparece en las producciones chilenas, por la no existencia de carnaval, aunque encontramos alguna cercanía con eventos como la fiesta de la primavera, como desarrollamos en el capítulo 6. El tema del ferrocarril también fue de interés en ese país, al igual que las ceremonias asociadas al cambio de mando presidencial. Un tópico recurrente en varios noticieros brasileños fue la visita de algún miembro de la realeza europea o presidentes de otras naciones, como la de los soberanos de Bélgica, el presidente de la República francesa, que también eran registrados por camarógrafos del exterior. Las visitas de autoridades extranjeras fueron asimismo motivo de filmaciones en Chile.

En los primeros registros, en el caso chileno, el acento está en mostrar la vida de aristócratas, militares, autoridades civiles y religiosas y eventos sociales, que son filmados habitualmente por los operadores. Destaca como un momento privilegiado la celebración de las fiestas patrias en el mes de septiembre. Otras filmaciones eran indicadores de progreso, como los primeros vuelos o el registro de edificios públicos recién inaugurados siguiendo patrones arquitectónicos europeos.

### **Los problemáticos inicios**

Uno de los problemas de la historiografía clásica es la necesidad de establecer una fecha de nacimiento para las cinematografías locales y, consecuentemente, determinar cronologías. En este caso, si bien caemos en la trampa de indicar fechas de las primeras vistas

---

<sup>234</sup> *Op. Cit.*



nacionales a modo referencial, precisamos que cualquier intento de datación está sujeto a nuevos descubrimientos, sobre todo en el caso chileno, y cuestionamientos. Bernardet<sup>235</sup> se refiere particularmente al problema de la fecha de nacimiento del cine brasileño. ¿Es posible determinarla si no hay registro de la exhibición del film que habría filmado Afonso Segreto? En Chile, en los años sesenta Mario Godoy también utiliza la idea de “nace el cine chileno en 1902”, con el *Ejercicio Jeneral de Bombas*<sup>236</sup>. Investigaciones posteriores establecieron que las primeras filmaciones conocidas son de 1897 en la ciudad de Iquique y fueron realizadas por Luis Oddó Osorio, fotógrafo que tenía un salón donde proyectaba espectáculos ópticos<sup>237</sup>. A fines de 1896 y principios de 1897 las funciones del cinematógrafo en Valparaíso y Santiago no indican vistas locales en el programa de cada una de las presentaciones anunciadas.

Según los registros conocidos, las primeras vistas rodadas en Brasil datan de 1898 en la bahía de Guanabara de Río de Janeiro y algunas embarcaciones ancladas en ella fueron realizadas por Afonso Segreto, hermano de Pascoal Segreto, uno de los dueños del Salão Paris de esa ciudad, con una cámara Lumière, desde la embarcación francesa *Brésil*, al regreso de un viaje, el día 19 de junio. En seguida filmó, el día 29, el cortejo hacia el Cementerio en el funeral de Floriano Peixoto y el 5 de julio, el desembarque del Presidente de la República Prudente de Moraes y comitiva en el Arsenal de la Marina y los sitios importantes de la ciudad: la Playa Santa Luzia, la Iglesia de la Candelaria, el Largo de São Francisco de Paula. Los hermanos Segreto continuaron filmando los acontecimientos políticos y populares cariocas, además de registrar escenas recreativas.

La prensa de Río anuncia la llegada de Afonso Segreto desde París con un “aparato fotográfico para la preparación de vistas destinadas al cinematógrafo y ahora vuelve habilitado a montar aquí una verdadera novedad, que es la exhibición de vistas en movimiento de Brasil. Ya al entrar a la bahía fotografió los fuertes y los navíos de guerra. Tendremos para dentro de

---

<sup>235</sup> *Historiografía clásica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*, 2008.

<sup>236</sup> Mario Godoy, 1966.

<sup>237</sup> Eliana Jara examina este tema a partir de su indagación en la prensa de Iquique y otros antecedentes encontrados y que publica en “Una breve mirada al cine mudo chileno con sus aciertos y descritos”. En: revista *Taller de Letras* N° 46, 2010. La autora determinó esto en pesquisas anteriores a esa publicación en el artículo “¿Cien años de cine chileno?”, revista *Patrimonio Cultural*. Santiago: Dirección de bibliotecas, archivos y museos. Año VII, N°25, 2002:26.

poco verdaderas sorpresas”<sup>238</sup>.

Otros antecedentes indican que las primeras imágenes brasileñas fueron filmadas y exhibidas al público el año 1897. El italiano Vittorio di Maio, exhibidor ambulante, filmó las primeras vistas y luego las exhibió en el Casino Fluminense, en Petrópolis, los días 1 y 6 de mayo de 1897. Los títulos locales, exhibidos con otros 18 filmes extranjeros, fueron: *Uma artista trabalhando no trapézio do Polytheama*; *Chegada do trem em Petrópolis*; *Bailado de crianças no colégio, no Andarahy y Ponto terminal da linha de bondes de Botafogo, vendo-se os passageiros subir e descer*<sup>239</sup>.

Si en algunos casos se detallaban las imágenes locales, en otros se observa que los programas eran mixtos, incluyendo filmes venidos de Europa y otros nacionales. En Chile, es significativo que las hasta ahora identificadas como primeras imágenes nacionales hayan sido realizadas en la ciudad de Iquique, dado que este enclave portuario tenía gran desarrollo en esa época por la explotación del salitre, como hemos señalado anteriormente. Las vistas de interés local fueron anunciadas el 15 de mayo de 1897. Sin embargo, como los títulos eran detallados, no se advierte la presencia de proyecciones de películas nacionales sino hasta el día 26 de mayo, fecha en que se exhibiría en el Salón de la Filarmónica *Una cueca en la playa, Llegada de un tren de pasajeros y El desfile en honor del Brasil*<sup>240</sup>. Posteriormente, el día 30, se anuncia: “(Cuadro nacional) *Una cueca en Cavancha*”, repetida en las dos tandas de la noche en el mismo salón. En los días posteriores se agregan *Bomba Tarapacá N° 7 y Grupos de gananciosos en la partida Football entre caballeros de Iquique y de la pampa*. Todas estas vistas habrían sido filmadas entre abril y junio de 1897. Estas informaciones descartan el origen del cine chileno con el registro de *Ejercicio Jeneral del Cuerpo de Bomberos* (llamado también *Ejercicio Jeneral de bombas*), realizado por el español Juan José Pont y su empresa *The American Biograph*, un corto de 120 metros<sup>241</sup> filmado en la Plaza Aníbal Pinto de Valparaíso y exhibido el 26 de mayo de 1902 en el teatro Odeón de esa ciudad. Pont habría filmado en la capital *La Apertura del Congreso* y otras actualidades, registros que con otros

---

<sup>238</sup> *Gazeta de notícias*, Río de Janeiro, 20 de junio de 1898. En: Araújo, 1976:108.

<sup>239</sup> Carlos Roberto de Souza. *Nossa aventura na tela, a trajetória fascinante do cinema brasileiro da primeira filmagem a Central do Brasil*, 1998:51.

<sup>240</sup> *El Nacional de Iquique*, 26 de mayo de 1897:3.

<sup>241</sup> Un fragmento de 27 segundos fue rescatado en la Cinoteca de la Universidad Católica de Valparaíso, pero actualmente está desaparecido tanto en su soporte original como en el del traspaso posterior a video.

anteriores, fueron presentados en Valparaíso en el teatro Victoria en agosto del mismo año.

La proyección del cinematógrafo en Iquique aparece en dos “tandas”, siendo éstas un conjunto de vistas de origen europeo. En este momento hay referencia a las producciones nacionales. El domingo 30 de Mayo de 1897, se anuncia el estreno:

“**Cinematógrafo.**- Esta noche va á ofrecer una gran novedad el cinematógrafo perfeccionado que funciona en el Salón de la Filarmónica.

Por primera vez se exhibirá una vista local; pero ¡qué vista! Representando nada menos que un numeroso grupo de alegres jóvenes y muchachas tertulando en Cavancha. La *cueca*, la muy popular *cueca*, se ofrece á los ojos de los espectadores admirablemente bailada por una entusiasta pareja.

Anoche se hizo el ensayo de esa vista, con espléndido resultado.

He aquí el programa de esta noche:

(Cuadro nacional). *Una cueca en cavancha*.

Panorama de París.

Los sudaneses en el Champ de Mar.

Los zuavos.

Los cisnes.

Una emboscada.

Los dragones.

Lección de equitación.

La Serpentina.

SEGUNDA TANDA

(Cuadro nacional). *Una cueca en Cavancha*.

Risa y pleito.

Un tren de Alger.

Escena delante de un café.

La caravana.

Desembarcadero de los barcos monos.

Una partida de naipes.

Los elefantes.

El labrador<sup>242</sup>.

El mismo periódico ilustra de qué modo comenzaron a intercalarse las vistas locales con las europeas:

**Exhibición de cinematógrafo.-**

Esta noche se efectuará en el local de la Filarmónica la exhibición de vistas y retratos cinematográficas á beneficio de aquella Sociedad.

He aquí el programa:

PRIMERA TANDA

Una partida de naipes.

---

<sup>242</sup>*El Nacional* de Iquique, 30 de mayo de 1897:3.

Grupo de la Gallina Ciega del Círculo Lírico Dramático.  
La Caravana.  
Lección de equitación.  
Cuadro La Caridad (representado por señoritas de la localidad.)  
Legada de un vapor á Tolón.  
El quemador de yerbas.  
Retrato de dos caballeros que han contribuído á la estabilidad de la Filarmónica.  
La cueca en Cavancha.  
El último retrato de Su Majestad la Reina Victoria.

#### SEGUNDA TANDA

Plaza de San Esteban (Viena)  
Escena delante de un Café.  
Grupo de asistentes al primer baile de fantasía dado en la Filarmónica.  
Risa y pleito.  
Los Sudaneses en el Champ de Mars.  
Retratos de las personas que componen el actual Directorio de la Filarmónica.  
Desembarcadero de los barcos moscos.  
Sorpresa desagradable.  
Estudiantina del Círculo Dramático.  
Llegada de un tren del interior á Iquique (cuadro nacional)  
Baile japonés.  
El último retrato de Su Majestad la Reina Victoria<sup>243</sup>.

Dicho lo anterior, podemos señalar que había una distancia de aproximadamente tres semanas entre que ocurría el hecho histórico que era filmado y su exhibición pública. Un ejemplo de ello es el desfile en honor de Brasil ocurrido el 2 de mayo de 1897 en Iquique y exhibido el día 26 de mayo. Posteriormente, veremos cómo esta temporalidad disminuye notoriamente.

Otro punto es la relevancia otorgada por el cronista a la vista nacional en el registro de la exhibición completa de la jornada. Ocurre, por ejemplo, que solo se destaca como “(cuadro nacional)” *Una cueca en Cavancha*<sup>244</sup> y *Llegada de un tren del interior á Iquique* “(cuadro nacional)”<sup>245</sup>. En estas dos publicaciones se encuentra la presencia de otras vistas locales que no fueron identificadas como tales ni comentadas posteriormente. Las vistas no mencionadas directamente como nacionales arrojan indicios de que sí lo son: “*Cuadro La Caridad* (representado por señoritas de la localidad)”. La mención a la localidad es lo determinante

---

<sup>243</sup>*El Nacional de Iquique*, 10 de junio de 1897:3.

<sup>244</sup>*El Nacional de Iquique*, 30 de mayo de 1897:3.

<sup>245</sup>*El Nacional de Iquique*, 10 de junio de 1897:3.

aquí. Otra vista posiblemente local es *Retratos de las personas que componen el actual Directorio de la Filarmónica*. En este caso, podría tratarse de proyección de fotografías, considerando que su autor podría ser el fotógrafo y luego cinematografista Luis Oddó. La referencia a la Filarmónica también indica que es una vista local *Grupo de asistentes al primer baile de fantasía dado en la Filarmónica*.

En el primer año del nuevo siglo, el 1º de agosto de 1900, se registra el estreno, en el Teatro Olimpo de Santiago, de *Las carreras de Viña del Mar*.

Aunque no existe referencia a la casa productora que podría eventualmente ser A. Massonier o Pont & Trías, destacamos en Chile un *Festival de vistas* en el biógrafo Variedades el 9 de octubre de 1902, que correspondería a una serie de actualidades de la vida pública en Santiago y Valparaíso. El programa incluía: *Desfile de veteranos del 79 frente a la delegación argentina, Apertura del Congreso, El Te Deum del 18 de septiembre, El San Martín en aguas chilenas, El torneo militar del 23 en el Club Hípico, Cuecas en el Parque Cousiño*<sup>246</sup> y *Paseo de Huasos a caballo* y una vista sobre la *Parada Militar del 19 de septiembre en el Parque Cousiño*<sup>247</sup>.

Este conjunto de vistas se exhibió también en Valparaíso el 24 de enero de 1903 en el Biógrafo Lumière, de la Empresa Massonier. Se trataría de una serie de filmaciones realizadas en septiembre de 1902<sup>248</sup> con motivo de la visita de la delegación del gobierno de Argentina, para afianzar las relaciones entre ambos países y dar realce a los Pactos de Mayo, acuerdo firmado que normaba la solución de divergencias entre estas naciones. Representantes del ejército, la marina y el gobierno, llegaron a bordo del acorazado San Martín y se dirigieron a Santiago para asistir a ceremonias públicas. Aparecen registradas una serie de vistas relativas al acontecimiento en la exhibición de Valparaíso: *Estación Central de Ferrocarriles de Santiago; Alameda de las Delicias; Inmenso gentío que acude a esperar a la Comisión Argentina; Salida de los argentinos de la Estación en medio del entusiasmo popular y acompañados de la Comisión Oficial Chilena: el General Campos, el Almirante Solier, el*

---

<sup>246</sup>Alicia Vega (2006:49), se refiere al Festival de vistas y omite los últimos títulos.

<sup>247</sup>Mario Godoy (1966:14-16), agrega ambos, estableciendo que, en total, el empresario Ansaldo habría estrenado alrededor de veinte vistas nacionales, algunas de ellas en Santiago y otras en Valparaíso.

<sup>248</sup>Todos los filmes fueron realizados por la empresa del Biógrafo Automático, según Eliana Jara, “Una breve mirada al cine mudo chileno con sus aciertos y descritos”. En: revista *Taller de Letras* N° 46 2010: 179.

*General Garmendia; Jefes y Oficiales del Ejército Argentino; Ministros, Senadores y Diputados de la Cámara Chilena; Municipalidad y Autoridades de Santiago; Autoridades y Cuerpo Diplomático, Generales Jefes y Oficiales del Ejército Chileno y de la Marina de Chile; Gran Desfile de las Sociedades Obreras: las de Comercio e Industria de Santiago; y la de Veteranos de la Guerra del 79, con todos sus estandartes y banderas, acompañados de muchas bandas de músicos.*

Desde aquí identificamos otro tema que circunda la producción documental (no es central, salvo escasas excepciones): “la cuestión social”, que no aparecía como un elemento presente en los filmes, aunque era una problemática del período. Este tema incluye el surgimiento de nuevos sujetos en la escena nacional (ver cap. 7).

### **Noticiarios, propaganda y exposiciones**

A partir de la década de 1910 en Brasil aparecen los noticiarios. Sin embargo, en Chile, como ya señalamos, fue a mediados de la década de 1920 cuando las actualidades adquieren regularidad y se reconocen en forma de noticiero, mucho más tardíamente. El primer informativo asociado a un medio escrito, el *Heraldo Films* o las *Actualidades Herald* del diario *El Mercurio*, fue estrenado el 6 de mayo de 1926, filmado por Carlos Borcosque. En febrero de 1927 apareció *Andes Films*, vinculado al diario *La Nación*. A ellos se sumó *El Diario Ilustrado*, en julio de 1928, asociado al periódico del mismo nombre. Cada noticiero habría contado de unas diez notas.

En Brasil, hasta 1935 en la ciudad de São Paulo aparecieron 51 noticieros cinematográficos brasileños en las pantallas paulistas, aunque la mayoría tuvo vida corta y otros no, como *Rossi Atualidades* (Gilberto Rossi, São Paulo), que va casi sin interrupción entre 1921 y 1931<sup>249</sup>, contando con el apoyo del Estado de São Paulo, que lo convirtió en un especie de noticiero oficial del gobierno local. También destaca el *Cinejornal Brasil* (Alberto y Paulino Botelho, Río de Janeiro 1912-1913)<sup>250</sup>; *Recreio-Ideal Jornal* (Eduardo Hirtz, Porto Alegre, 1912); *Odeon Jornal* (Francisco Serrador, Río de Janeiro, 1916-1919); *Brasil*

---

<sup>249</sup>Jean-Claude Bernardet, 2009:38.

<sup>250</sup>Contabilizamos 33 ediciones, más una sin numeración el año 1912 y dos ediciones numeradas y otra sin numerar en 1913, en la *Guía de filmes produzidos no Brasil entre 1911 e 1920*, 1985.

*Atualidades* (Botelho Filme, Río de Janeiro, 1925-1927), y *Filme Jornal* (Río de Janeiro, 1917-1919)<sup>251</sup>, *Jornal Serrador* o *Serrador Jornal* (Francisco Serrador, Río de Janeiro, 1928-1930).

Otros con menor duración fueron *Brasil Ilustrado*, *Film Jornal*, *Fluminense Jornal*, *Pathé Jornal*, *Rio Film*, *Semana Paulista*, todos producidos antes de 1920.

Algunos tenían periodicidad semanal y, en general, los *Cinejornais* abordan asuntos locales: fútbol, carnaval, procesiones, festejos diversos, incluyendo varios *garden party*, vistas de las ciudades, inauguraciones, exposiciones de animales, desfiles y ceremonias militares y navales, viajes de autoridades al interior del país o al extranjero, funerales, actividades de presidentes de la República y otros representantes de gobierno a nivel nacional y de los Estados, carreras de caballos, modas femeninas, conmemoraciones, grandes acontecimientos políticos (las revoluciones de 1924 y de 1930). Además se incorporaban caricaturas sobre asuntos políticos al final de la edición como ocurría en *Cinejornal Brasil*.

La idea del cine como instrumento de propaganda gubernamental es asociada al concepto de nación, pero también se suma al patrocinio del espacio de exhibición cinematográfica, ya registrada en la primera década del siglo XX, donde se difunde el nacionalismo. Eventos como exposiciones nacionales y universales fueron vitrinas para exhibir el progreso, donde el cine fue particularmente un vehículo privilegiado. En exposiciones universales como la de París en 1900, el cine fue utilizado como técnica de promoción de las atracciones de algunos pabellones, sin que fuera el centro de interés por sí mismo. Pese a ello, los hermanos Lumière presentaron un cinematógrafo gigante que proyectaba en un telón de 21 metros de ancho x 18 metros de alto, 15 filmes y 15 fotografías en colores<sup>252</sup>.

Estas ferias fueron un lugar para exponer los adelantos técnicos de la modernidad y su afán positivista, en un contexto de industrialización. Las películas que se exhibían correspondían a registros de tipo documental, especialmente paisajes exteriores, desfiles de autoridades, escenas urbanas y multitudes.

---

<sup>251</sup>La datación está marcada por la exhibición en São Paulo, pero podría ser anterior, según se indica en la *Guía de filmes produzidos no Brasil entre 1911 e 1920*, 1985:55.

<sup>252</sup>Toulet en: Flávia Cesarino Costa, *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*, 2008:23.

La empresa Pascoal Segreto figura con diez producciones relacionadas con la Exposición Nacional de 1908 en Río de Janeiro<sup>253</sup>. Entre otras, se marcan hitos como la inauguración, obras de la exposición, la sección pecuaria, almuerzos en honor a personajes como el doctor Sampaio Correia o en honor a la prensa, actividades diversas como *Ascensão ao Pão de Açúcar* o *Embarque do Marechal Hermes da Fonseca para Alemanha*.

Otro ejemplo fue en 1922, la ya citada gran exposición en Río de Janeiro encargada por el Presidente Epitácio Pessoa en el marco de las celebraciones del Centenario de la Independencia en Brasil<sup>254</sup>. La realización de un film histórico estuvo en los planes, pero no se concretó. El cine fue considerado en la muestra con varias producciones, pero éstas correspondían al género documental y noticiarios de actualidad, lo que reafirma la idea de que la única posibilidad para el cine en Brasil, de acuerdo con Salles Gomes, era el natural o el documental.

Hubo noticieros creados especialmente para la ocasión como *Sol e sombra*, de la Independência Omnia Film, fundada en 1922 por Armando Leal Pamplona y los hermanos José y Menotti del Picchia, cuyo objetivo fue realizar documentales para la Exposición del Centenario. También hubo filmes documentales de largometraje como veremos en el capítulo 6 y 9.

Por otra parte, los Estados brasileños como productores no están ajenos al cine. Un ejemplo es el caso de *Propaganda do café I, I, III y IV*, una serie encargada para servir de promoción al café en el extranjero. Fueron anunciadas como cuatro series, exhibidas una por día en la sala Radium, estrenadas el 25 de enero de 1911. Los filmes fueron “gentilmente cedidos por el Excmo. Sr. Secretario de Agricultura al incansable propagandista en Norteamérica. Dr. José Custodio Alves de Lima (...)”<sup>255</sup>. La extensión completa era de 1.300 m. La propaganda de productos nacionales también se realizaba en el extranjero como el film *Propaganda do café nos EUA*, estrenado en 1916, anunciado como film natural en tres actos, confeccionado por Vittorio Capelaro.

---

<sup>253</sup> *Jornal O Estado de S. Paulo*. En: Jean-Claude Bernardet, 1979: 1908-5 a 1908-14.

<sup>254</sup> Eduardo Morettin desarrolla este tema en “As exposições universais e o cinema: história e cultura” *Rev. Bras. Hist. vol.31 no.61*, São Paulo, 2011: 231-249. Y en el texto “O cinema e a Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil”. *ArtCultura*, Uberlândia, v.8 n.13 p.189-201, jul-dez 2006.

<sup>255</sup> *Jornal O Estado de S. Paulo*. En: Jean-Claude Bernardet, 1979: 1911-3.



Una producción de la Gaumont en París *O Brasil no estrangeiro*, también fue estrenada en São Paulo. Podría tratarse de un film por encargo del gobierno ya que presenta “Museo Comercial anexo a la oficina de informaciones de Brasil en París -Visita de los alumnos de Escuelas Superiores de comercio en París -Muestrario de productos nacionales - Nuestros minerales -Nuestra fauna animal (mariposas) -Vista de la fachada de la Oficina de Propaganda en París”<sup>256</sup>.

En Chile, la Giambastiani Film realizó las *Actualidades santiaguinas* en 1915, que se mostraron en la Exposición Universal de San Francisco, California, Estados Unidos, realizada con motivo de la inauguración del Canal de Panamá entre febrero y diciembre de ese año, donde también se exhibió un documental del español Francisco Caamaño, *La industria del salitre*, y otro titulado *Propaganda cinematográfica chilena en la Exposición de San Francisco*, realizado por Max Glücksmann por encargo del gobierno de Ramón Barros Luco<sup>257</sup>. Destacamos la presencia de la Casa Max Glücksmann, que operaba con laboratorios en Buenos Aires, pero tuvo también presencia en Chile. El material fue filmado en Chile y revelado en Argentina.

La producción cinematográfica sobre el salitre, fue considerada un ejemplo a seguir por las otras industrias nacionales como instrumento de propaganda. “De desear sería que nuestras industrias imitaran el ejemplo de las salitreras y se hicieran tomar cinematografías que, después de todo, constituyen la más valiosa y fiel reclame”<sup>258</sup>.

Un film especial nos parece el del largometraje documental chileno *El empuje de una raza* (1922, película perdida), cuya producción es de Aníbal Jara Letelier, la dirección es de Pedro Sienna y el argumento del poeta Víctor Domingo Silva. Es el único documental de Sienna, quien proviene del teatro y su especialidad fue la ficción, y se trataría de un “testimonio favorable a las autoridades del gobierno del Presidente Arturo Alessandri, que había propiciado una movilización militar en la frontera con Perú y Bolivia. La producción del largometraje documental tuvo un costo de cincuenta mil pesos”<sup>259</sup>. La cinta llevaba como

---

<sup>256</sup>*Ib id*:1916-48.

<sup>257</sup>*Cine Gaceta*, Año 1 N°1, Santiago, 2ª Quincena de Julio de 1915:4.

<sup>258</sup>*Ib id*.

<sup>259</sup>Alicia Vega, 2006:78.

subtítulo *Chile ante la propaganda enemiga*. El Ministerio de Relaciones Exteriores de la época habría comprometido comprar copias, pero por motivos desconocidos, la adquisición no se concretó “lo que perjudicó enormemente a los empresarios”<sup>260</sup>. Lo que distinguimos en este caso es la utilización del documental como propaganda de gobierno, cuya realización es por encargo, modalidad habitual en la época, con el fin de mostrar los logros de los dos primeros años del gobierno de Alessandri.

En Santiago también figura la Eca Films, que reviste particular interés porque es la casa productora de las *Actividades del Liceo Valentín Letelier* (1930), uno de los pocos documentales conservados, que pensamos también fue realizado por encargo del gobierno de Ibáñez del Campo con el fin de promover “la moderna educación”. Finalmente citamos como productor en Chile al Instituto de Cinematografía Educativa, ICE, que destaca en la realización de documentales con fines educativos a partir de 1929, bajo la dirección de Armando Rojas Castro, mientras que su homónimo en Brasil fue el Instituto Nacional de Cinematografía Educativa, INCE, aunque su creación fue posterior al periodo estudiado, como veremos en el capítulo 8.

### **Las productoras y las actualidades**

En Brasil se distinguen varios polos productivos de cine. Además de Río de Janeiro y São Paulo, surgen como enclaves cinematográficos los estados de Pernambuco, Río Grande do Sul y Minas Gerais. En Chile, destacan las ciudades de Iquique, Antofagasta, Valparaíso, Valdivia, Punta Arenas y Concepción, donde hubo un cierto nivel de continuidad.

En la revisión de los antecedentes otorgados por *O Estado de São Paulo*, seleccionamos algunas de las productoras para dar un panorama de la actividad de las empresas en Brasil, complementándolo con información bibliográfica disponible. Sin embargo, nos parece necesario mencionar otras empresas productoras de documentales o *naturais*, en algunos casos fuera del eje Río- São Paulo, a partir de materiales que han sobrevivido. Pernambuco-Film, por ejemplo; Bonfioli Films, de Belo-Horizonte; Nelli Films, de Salvador; Kosmos, de Paraná; M Film, de Minas Gerais, entre otras.

---

<sup>260</sup> Mario Godoy, 1966:39.

Entre las productoras de São Paulo destaca la Rossi Film, de Gilberto Rossi (1882-1971), productor y realizador de documentales por encargo y de actualidades. Rossi era italiano y se inició en el oficio de la fotografía. Hacia 1911 llegó a Brasil para instalarse como cinegrafista en São Paulo, pero también se ganó la vida como fotógrafo. Filmó reportajes para un noticiero producido por el cine Colombo y formó la São Paulo Natural Films. Realizó *Rossi actualidades*, el noticiero más duradero del periodo silente en Brasil. Además de documentales, produjo y fotografió también películas de ficción<sup>261</sup>. A mediados de los años veinte se distingue un mejoramiento técnico, probablemente debido a la mayor competencia entre las productoras. Junto a Rossi, apareció la Rex Film, de los húngaros Adalberto Kemeny y Rodolfo Rex Lustig, quienes realizaron el documental de largometraje *São Paulo, a sinfonía da metrópole* “(...) el ejemplo máximo de factura técnica y calidad estética de toda esta producción del periodo”<sup>262</sup>, como señala Machado Júnior (ver cap.6).

Hacia 1908 la mayor productora en Río de Janeiro era la Fotocinematografia Brasileira (también mencionada como Photo Cinematographia Brasileira), de Labanca, Leal y Cia. del Cinema Palace. Antônio Leal mantiene una actividad sostenida en la producción de filmes naturales. “Operadores en fotografía animada para cinematógrafos. Gran almacén de aparatos y cintas de las mejores fábricas del mundo. Vistas de costumbres y científicas, de la vida agrícola y comercial del Brasil (...)”<sup>263</sup>. Esta empresa también produjo ficciones.

También se anuncia como productora la empresa Paris-Theatre, con filmes como *Posto zootécnico de São Paulo* (1909). Esta productora aparece con una sala del mismo nombre, donde se consigna el lanzamiento de estos filmes. Una vez más estamos aquí frente a la imbricación del campo de la producción con la exhibición cinematográfica. Otro ejemplo es la empresa de cine Radium, como productora y exhibidora en la sala del mismo nombre, al igual que la empresa Iris.

---

<sup>261</sup> *Perversidade* (1920); *Do Rio a São Paulo para casar* (1924); *Gigi* (1925) y *Exemplo Regenerador* (1919) y *Fragmentos da vida* (1929), dirigidos por José Medina, y *O Segredo do Corcunda* (1924), de Alberto Traversa.

<sup>262</sup> Rubens Machado, 1989:21.

<sup>263</sup> Anuncio publicitario de 1908 citado por Carlos Roberto de Souza, 1998:56.

Por otra parte, se encuentran indicios de la venida de operadores de la Casa Pathé para filmar en Brasil y luego dar conferencias sobre el país y “(...) reproducir esas vistas en el mundo entero por medio de su vasta clientela”. Se trataba del *Viagem de Paul Doumer ao Brasil*, de 1908<sup>264</sup>.

Algunos nombres de operadores transitan en diversas empresas, incluyendo algunas familiares y otras no. La Companhia Cinematográfica Brasileira, es registrada hacia 1911 con el operador Antônio Campos y A. Botelho e Irmão. La Casa P. Botelho e Companhia, figura como productora del noticiario *Cine Jornal Brasil*, entre otros filmes.

En Chile, mención especial merece la ciudad de Antofagasta, hasta donde llegó una empresa europea con un Biógrafo Lumière que hacia 1902 filmó vistas del batallón Esmeralda. También hubo registro de otras vistas, pero, al igual que la mayoría de las de la época, se trataba de cintas de cerca de un minuto de duración. El inglés Guillermo Bidwell Bond, empresario teatral, se asocia a Luis Larraín Lecaros (hermano de Arturo Larraín Lecaros, quien con la Compañía Cinematográfica del Pacífico fue uno de los responsables de la gran actividad cinematográfica en Santiago entre 1909 y 1912). En 1911 forman la Bidwell & Larraín, firma que distribuye cine en Antofagasta, Copiapó y La Serena, entre otras ciudades y luego, en 1916, se asocian en Santiago a Salvador Giambastiani para fundar Chile Film Co, con la que filman varios documentales. Pero en 1919 Bidwell y Larraín venden su parte de la empresa a Giambastiani y el primero se traslada al norte y funda la sociedad Bidwell & Hijo, empresa clave del desarrollo cinematográfico de Antofagasta.

La Sociedad Cinematográfica del Centenario, realiza, hacia 1910, una serie de producciones locales en Antofagasta, como *Las carreras en el Sporting Club* y *La salida de misa*; los detalles de “un gran temporal de lluvia y viento que asoló al puerto de Antofagasta y otras vistas que incluyen paseos de familias por la plaza Colón y Calle Prat”<sup>265</sup>.

Como hemos anunciado, en el momento del Centenario de 1910, el género de actualidades estaba consolidado y fueron identificables los operadores que previamente, en su

---

<sup>264</sup> *Jornal O Estado de S. Paulo*. En: Jean-Claude Bernardet, 1979: 1908-21.

<sup>265</sup> Eliana Jara, Hans Mülchi y Adriana Zuanic. *Antofagasta de película: historia de los orígenes de un cine regional*, Santiago: Glocal Films y Comunicaciones, 2008:25.

gran mayoría, son hasta ahora desconocidos, aunque destacan dos nombres relevantes: Julio Chenevey y Arturo Larraín Lecaros. Las actualidades exhibidas ese año dan cuenta de la filmación de gran cantidad de material: *Inauguración del Trasandino Chileno-Argentino* (Teatro Unión Central, 23 de mayo); *Honras Fúnebres en la Catedral en Honor de Don Pedro Montt* (Teatro Variedades, 25 de agosto), a las cuales asistió el vicepresidente Sr. Elías Fernández Albano, quien falleciera días después; *Salida de Misa del Templo de la Merced* (Teatro Variedades, 29 de agosto); *Funerales de Fernández Albano* (Teatro Unión Central, 13 de septiembre); *Llegada del Colegio Militar Argentino a la Estación Central* (Teatro Variedades, 13 de septiembre); *Interesantes vistas de las salitreras* (Teatro Alameda, 15 de septiembre); *Revista Naval en Valparaíso* (Teatro Unión Central, 16 de septiembre); *Llegada del Presidente de Argentina Excmo. Señor Figueroa Alcorta* (Teatro Variedades, 17 de septiembre); *Te Deum en la Catedral e Inauguración del Monumento de la Colonia Francesa frente al Museo de Bellas Artes* (Teatro Variedades, 19 de septiembre); *Inauguración del Palacio de Bellas Artes* (Teatro Variedades, 26 de septiembre)<sup>266</sup>. Sin embargo, de esto poco sobrevivió.

Destacamos además la Franco Chileno Film, porque registra un claro movimiento exportador de vistas producidas en Chile hacia Francia. Su dueño, Mr. Feydieu Vallade, enviaba negativos a ese país y tenía vínculos con grandes casas productoras como la Gaumont, que solicitaban vistas chilenas.

En 1903 se identifica la Empresa Massonnier con el biógrafo Lumière, en la producción de vistas. Sobresale la Compañía Cinematográfica del Pacífico, formada entre 1907 y 1908, una de las principales exhibidoras que luego se orienta hacia la producción de cintas nacionales, entre las que figuran los registros *Gran rodeo en el Parque Cousiño* (1909). Esta empresa también filma *Manuel Rodríguez* (1910) el primer film de argumento chileno conocido del cual se conserva un fragmento. Por otra parte, identificamos en el registro de actualidades a la Compañía Ítalo Chilena, instalada en Valparaíso, creada en 1907 con capitales chilenos e italianos, que se asocia en 1909 con los propietarios del Biógrafo del

---

<sup>266</sup> Estas cintas son mencionadas como noticiarios de 1910, según Mario Godoy, 1966:17.

Teatro Unión Central. *Los funerales del Presidente Montt* (1911), que revisamos en el capítulo 5, fueron realizados por esta empresa<sup>267</sup>.

La presencia de extranjeros en el campo de la producción se vio incrementada a partir de la guerra y uno de los nombres claves fue el del italiano Salvador Giambastiani Dall'Pogetto (Italia 1882-Santiago 1921), antes mencionado, que arribó al país en 1915 proveniente de Buenos Aires, con el oficio de operador fotógrafo. Estuvo asociado a la realización de actualidades desde su llegada. Su técnica y la estructura de este formato, fue destacado particularmente por la introducción de un modelo profesional en la producción nacional. Su arribo al medio cinematográfico nacional fue registrado en publicaciones como la revista *Zig-Zag*, donde enfatizaban su experiencia en la cinematografía italiana. La revista *Chile Cinematográfico* reseñaba su llegada desde Buenos Aires y resaltaba sus cualidades profesionales, mencionando el aspecto de la modernidad de la tecnología que ofrecía. Al mismo tiempo, informaba de la instalación de su laboratorio “para impresionar películas locales”<sup>268</sup>, al servicio de las familias, sus fiestas sociales y actos solemnes, con fines de archivo gráfico. La publicación se refiere al éxito de las “Fotografías animadas”<sup>269</sup> en Europa.

Relevante nos parece en este punto el concepto de la filmación como material de archivo gráfico familiar, lo que constituiría una de las razones de la gran cantidad de producciones de actualidades asociadas a temáticas de vida social y eventos públicos de las elites.

El italiano funcionó con la Giambastiani Film y, como señalamos, en asociación con Guillermo Bidwell y Luis Larraín Lecaros, creó la empresa Chile Film Co. Giambastiani filmó las ya citadas *Actualidades santiaguinas* (1915), aspectos de la *Fiesta de los Estudiantes de 1916*; *Carreras de automóviles de Santiago a Peñaflor* (1916); *Las fiestas patrias en Santiago* (1916); *La gran Parada militar del 19 en el Parque* (1919); *Actualidades serenenses* (1917); *La coronación de Jorquera en el Parque Cousiño* (1918); *Coronación de los vencedores de las Olimpiadas de Buenos Aires* (1918). Entre otras, en 1920, *La Gran*

---

<sup>267</sup>Eliana Jara en “Una breve mirada al cine mudo chileno”. En: Cineteca Nacional de Chile, *Imágenes del centenario 1903-1933. Documentos históricos II*. DVD, 2011: 28 rectifica la información precedente que sitúa este hecho en 1910 y atribuye su registro a la Compañía Cinematográfica del Pacífico. Esta compañía habría realizado las *Honras fúnebres del Presidente Montt*, sin cuerpo presente, en agosto de 1910.

<sup>268</sup>Revista *Chile Cinematográfico*, N°2 del 15 de julio de 1915:33.

<sup>269</sup>*Ib id.*

*Exposición de Temuco; Santiago bajo la nieve y El paseo escolar del 12 de septiembre*, cortometrajes; y *Actualidades magallánicas*, en 1921<sup>270</sup>.

También trabajó en el ámbito de la fotografía, cámara y montaje de filmes de ficción como el largometraje *La baraja de la muerte o El Enigma de la Calle del Lord* (1916).<sup>271</sup> En 1917 produjo *La agonía de Arauco o el olvido de los muertos*, dirigida por su esposa Gabriela von Bussenius.

Giambastiani falleció en 1921. La empresa pasó a ser propiedad de tres socios: Gustavo Bussenius, Humberto Maldini y Godofredo Rossi.

Lo anterior es un caso que permite acrecentar el registro de los materiales filmados en la época silente, dado que su fichaje colectivo dificulta la constitución del corpus real de actualidades en Chile. Este realizador también filmó documentales para la Viña Undurruga.

La empresa es nombrada indistintamente, mientras que el sello Chile Film, previamente fue asociado a Manuel Domínguez Cerda, como *The Chile Film Co.* en la producción de *Santiago antiguo* (1915), para la cual contrata a Giambastiani como operador. La revista *Cine Gaceta*<sup>272</sup>, en 1915 publicó un anuncio publicitario donde coexistía un logotipo con un diseño que mencionaba Chile Film y bajo la imagen, S. Giambastiani & Co, señalando la dirección de la calle Bandera 179 en Santiago. La empresa Chile Film prestó servicios a particulares arrendando el sello con equipamiento incluido para la realización de películas<sup>273</sup>.

Hacia 1918, la S. Giambastiani Film se publicitaba como la “Primera casa editora cinematográfica”, con sus talleres localizados en la calle Chacabuco 720, con un rubro que incluía “Impresión de toda clase de películas, dramas, comedias, cintas de réclame,

---

<sup>270</sup>*El Mercurio* del 17 de enero de 1921:18, anuncia su estreno en el cine Alhambra de Santiago como una producción de S. Giambastiani Film. Ambas están desaparecidas.

<sup>271</sup>La dirección de esta película no está identificada. Podría corresponder a Giambastiani o a Claudio de Alas, según Eliana Jara, 1994:32. También fue camarógrafo de *La Agonía de Arauco* (1917); *El hombre de acero* (1917), de Pedro Sienna; *Cuando Chaplin enloqueció de amor* (1920), de Pedro J. Malbrán; y *Los Payasos se van* (1921), de Pedro Sienna.

<sup>272</sup>*Revista Cine Gaceta* Año 1, N°1, Santiago, 1ª Quincena de Octubre de 1915:14.

<sup>273</sup>En 1941-1942 la Corporación de Fomento de la Producción, Corfo, crea la empresa productora estatal utilizando la marca Chile Films.

descriptivas, propaganda industrial, Actualidades. Hermosa colección de postales de artistas CINEMATOGRAFICOS. Diapositivo, de los más célebres artistas y de réclame”<sup>274</sup>.

Distinguimos la conexión que realizaba el empresario con las estrellas de cine como uno de los rubros que interesarían a sus potenciales clientes, y el uso de la postal como producto fotográfico en venta.

Otro italiano, Esteban Artuffo, llegado desde Buenos Aires en 1918, formó la empresa Artuffo & Cariola<sup>275</sup>, asociándose con Carlos Cariola, hombre de teatro, con quien filma siete producciones, entre las que figura el *Campeonato Sudamericano de box Vicentini v/s Fernández* (1923), con características de un reportaje de largometraje. De esta empresa es el cortometraje documental *La Casa de Salud de San José de Maipo* (1922), película perdida. Artuffo estuvo vinculado al teatro Novedades, sala que administró cuando llegó al país y que luego habría adquirido.

Los Estudios Cinematográficos Borcosque, ubicados al interior de una casa quinta en Ñuñoa, en la calle Pedro Luco 190, contaban con un set de filmación y un laboratorio. Carlos Borcosque filmó en la época silente “seis películas de argumento, una veintena de documentales y cientos de noticiarios”<sup>276</sup>. Chileno de nacimiento, residió en Argentina donde se aproximó al oficio cinematográfico, regresando a Chile donde fundó varias revistas deportivas, además de concretar sus proyectos cinematográficos.

Por otra parte, otro polo cinematográfico fue la ciudad de Valparaíso. Allí distinguimos en un primer momento, cerca de 1902, además de Massonier, la empresa Pont& Trías, conocida también como The Authomatic Biograph o Biógrafo automático, del español José Pont, con presencia en Santiago, Talca, Valdivia y Antofagasta. La Hans Frey Films<sup>277</sup>, formada por iniciativa del argentino Arturo Mario en sociedad con la casa de artículos fotográficos Hans Frey, tuvo antecedentes en el documental y en la producción de noticieros,

---

<sup>274</sup>*El Film* Año I. N° 33. Santiago, 29 de diciembre de 1918:8.

<sup>275</sup> También realizaron filmes de ficción: *Don Quipanza y Sancho Jote* (1921) y *Pájaros sin nido* (1922).

<sup>276</sup> Mario Godoy, 1966:40. Entre las películas de argumento figura *Hombres de esta tierra y Traición*, ambas de 1923.

<sup>277</sup> También aparece citada como Casa Hans Frey y Hans Frey y Cía en la prensa de la época. Filmaron tres películas de argumento: *Alma chilena*, *La Avenida de las Acacias* y *Todo por la Patria*, pero un incendio destruyó los laboratorios y talleres cinematográficos y fotográficos de la calle Urriola en 1919. Posteriormente surge la Mario-Padín Films que realiza otra versión de *Manuel Rodríguez* (1920), dirigida por Arturo Mario.



entre los que figuran *Cemento melón* (1917), *Los submarinos en aguas chilenas* (1918) y *El gran temporal de Valparaíso* (1919), todos dirigidos por Francisco von Treuber.

En 1924, se crea la Andes Films, con Alfredo Wolnitzky, Armando Dante, W. Becerra, O. Cabrera, E. Calé, A. Tornquist y C. Concha. La empresa contrató a Alberto Santana como director y a Guillermo Stade como camarógrafo, contando también entre sus filas a Gustavo Bussenius como técnico. En su producción documental figura *La Cruz Roja chilena* (1929), realizada por encargo de esa institución. También tuvo actividad en Santiago.

Por otra parte, hay registro de actividad cinematográfica en las ciudades de Valdivia, Osorno, Puerto Montt y Punta Arenas. En Valdivia, los hermanos Arnulfo Valck y Bruno Valck, nietos del fotógrafo colono alemán Enrique Valck, en sociedad con Alejandro Silva Vaillant, crearon la Valck Film y dirigieron *El sur de Chile en película* (1921) y *El desfile histórico universal* (1921), largometrajes documentales, y *Un viaje a Cacheuta* (1921), cortometraje documental. La Valck film tenía talleres cinematográficos en Valdivia y en Santiago<sup>278</sup>.

En Punta Arenas funcionó la sociedad productora Magallanes Films Co. José Bohr y Antonio Radonich filmaron *Actualidades N-I*, completando luego 14 registros de este tipo<sup>279</sup>. Posteriormente surge la Bohr & Iovovich Patagonian Film Co., Bohr se asoció con Esteban Iovovich y produjeron el documental *El desarrollo de un pueblo: Magallanes de ayer y de hoy* (1920, desaparecido), dedicado a la conmemoración del Cuarto Centenario del Estrecho de Magallanes<sup>280</sup>.

Esta referencia a la producción regional, también nos permite aumentar el número identificado de actualidades en el periodo silente hasta ahora registrado. Como señalamos al principio de este trabajo, identificamos una veintena de películas que permiten aumentar el volumen de los títulos consignados por la historiografía sobre el tema. Entre ellas, las tres citadas de Luis Oddó,<sup>281</sup> y el largometraje *Campeonato Sudamericano de box Vicentini v.*

---

<sup>278</sup> Asimismo, produjeron el film de ficción *Esclavitud* (1924), dirigido por Alberto Santana.

<sup>279</sup> *La Prensa Austral*, s/f, en: Mario Godoy, 1966:35. A ello se suman los filmes de argumento *Como por un tubo* (1919) y *Los Parafina* (1920). Gran parte de este material, incluyendo fragmentos de los filmes de ficción, aparecieron y fueron depositados en la Cineteca Nacional de Chile en 2012.

<sup>280</sup> Además produjeron el film de ficción *Esposas certificadas* (1921).

<sup>281</sup> Referenciada por Eliana Jara, "Una breve mirada al cine mudo chileno con sus aciertos y descritos". En:

*Fernández* (1923), de los talleres Artuffo y Cariola, restaurada en 2012. Agregamos otras dos de 1902 tituladas *Vistas panorámicas de la Plaza Sotomayor y de los cerros vecinos* y *Vista panorámica de la bahía de Valparaíso desde el ascensor del cerro Concepción*<sup>282</sup> y un registro sin autoría identificada que muestra un combate de box de Tani Loaiza (años 20)<sup>283</sup>. A lo menos nueve vistas exhibidas durante el año del Centenario<sup>284</sup> y *Visita de los príncipes británicos a Viña del Mar* (1931)<sup>285</sup>. Por lo anterior, el número aumenta y no es posible determinar la totalidad de lo realizado en el periodo, aunque afirmamos certeramente que supera las cifras conocidas y estimamos sesenta producciones identificadas<sup>286</sup>. De éstas, consideramos la existencia de apenas dos largometrajes (*Campeonato sudamericano de box* *Vicentini*, *Fernández y Tierras Magallánicas*).

### **Filmes por encargo o cavacão**

Por otra parte, ya en los años veinte, en ambos países se consolida un documental de autor que va más allá del registro de las noticias y las actualidades. Pero esta producción está estrechamente asociada a la propaganda o a los filmes por encargo de gobiernos y empresarios. Junto con documentar el progreso, hay un interés por proyectar la memoria. En esa línea, siempre en el documental, incorporamos *El mineral El Teniente* (1919), de Giambastiani, que coincide con el desarrollo de una perspectiva claramente autoral. Lo mismo ocurrirá con los filmes de Silvino Santos en Brasil, que aunque fueron hechos por encargo, al

---

revista *Taller de Letras* N° 46. Santiago: Pontificia Universidad Católica, Facultad de Letras, 2010:178.

<sup>282</sup> Mencionadas en *El Mercurio* del 27 de mayo de 1902, fueron anunciadas en el Teatro Odeón junto con el *Desembarco de operarios en el muelle Prat*, sí considerado en el registro de Vega (2006).

<sup>283</sup> El registro de 14 minutos originalmente fue catalogado como *Combate Tani Loayza v/s Jimmi Goodrich* (1925), pero no corresponde a esas imágenes. La copia se encuentra en muy mal estado de conservación, por lo que no la incluimos en nuestro análisis.

<sup>284</sup> Además de cuatro ya reseñadas por Vega (2006).

<sup>285</sup> Cortometraje recuperado por la Cineteca de la Universidad de Chile en el período en que concluíamos esta investigación, por lo que no fue incluido en el corpus.

<sup>286</sup> Según Mario Godoy (1966) todas las empresas cinematográficas habrían filmado actualidades, tanto en Santiago como en provincia. Aunque no existe una referencia clara, nos parece que algunas productoras se crearon en función de proyectos específicos y no hay registro de su actividad en el rubro de las actualidades o noticieros. Consignamos una aproximación a partir de los títulos de la enumeración realizada por Vega (2006) y en los registrados en la prensa que levantamos en esta investigación, a lo que agregamos algunas referencias otorgadas por Godoy y Jara.

igual que el chileno, permiten identificar el trabajo de realizadores relevantes del periodo (ver cap.9).

Aun cuando existen documentales dedicados a presentar las cualidades de una ciudad o región o los hechos de la independencia realizados en Bahía, Minas Gerais, Rio Grande do Sul y Amazonas, el trabajo más conocido de la época de la Exposición internacional del Centenario fue *No país das amazonas* (1922), de Santos y Araújo (ver cap. 9).

Por otra parte, un tipo de film que en Brasil ha provocado críticas y cuestionamientos es la “*cavacão*”, (excavación) término que podríamos traducir como película realizada por encargo para obtener dinero y garantizar la continuidad de la producción. En este rubro caben los documentales institucionales o de publicidad (en algunos casos pueden aparecer como filmes de propaganda). Se comenta incluso, que muchas veces algunos operadores “*os cavadores*” ni siquiera usaban película en la cámara, engañando a quienes contrataban sus servicios. El “natural” y el documental institucional era ciertamente menospreciado, aunque se reconocía que era más barato y fácil de realizar que la ficción. Había también un prejuicio hacia ellos, dado su origen social (inmigrantes de origen popular).

Una posible definición es la que se refiere a la “*cavacão*” como límite del filme natural, “el encargo o patrocinio<sup>287</sup> de una película por parte de autoridades, comerciantes, hacendados, o familias ricas (...)”<sup>288</sup> que de algún modo controlaban lo que iría a aparecer en el film.

Al comienzo, el medio periodístico se refería a estas cintas que predominaron durante las tres primeras décadas del siglo XX, en forma “peyorativa, discriminatoria y casi policiaca”<sup>289</sup>. Entre otros asuntos, abordaban temas como visitas de figuras políticas, inauguración de fábricas y ferrovías, haciendas del interior (la provincia), funerales, fiestas carnavalescas, partidos de fútbol, carreras de autos, desfiles militares, exposiciones conmemorativas, inauguraciones de monumentos, ferias agropecuarias y viajes al interior del país. Si bien algunos productores de renombre como Adhemar Gonzaga se refirieron al

---

<sup>287</sup> Auspicio en el caso chileno porque involucra soporte monetario.

<sup>288</sup> Sheila Schwrzman desarrolla el tema a partir del film *Brasil pitoresco, Viagens de Cornélio Pires* (1925) en “*Travelogue e cavação no Brasil pitoresco de Cornélio Pires*”. En: Samuel Paiva y Sheila Schwarzman (Orgs), 2011: 46-87.

<sup>289</sup> Luis Alberto Rocha Melo se refiere al tema en el Catálogo de la *V Jornada de Cinema Silencioso*, de la Cinemateca Brasileira, 2011: 24-27.

“medio sucio de los cavadores, piratas, imbéciles, ignorantes del cine y hasta ladrones”<sup>290</sup>, usufructuaron del género como ocurrió con su productora *Cinédia*, que produjo naturales y un *Cinédia Jornal*<sup>291</sup>.

El “cavador” podía ser financiado por el Estado, generalmente en la producción de noticieros, o por particulares, en general, personas ricas e influyentes del mundo urbano o rural. En este caso, el resultado era documentales institucionales o de propaganda que valorizaban el nombre de una familia o promovían una fábrica o un tipo de producto, por ejemplo.

Perspectivas más recientes, plantean que no debe generalizarse al personaje de “cavador” como un tipo inescrupuloso. En ese sentido, Gilberto Rossi se desmarca de esto, pese a que en sus inicios vendía sus vistas a los exhibidores, fuente económica que utilizó para formar su productora, São Paulo Natural Films. También puede establecerse una cierta cercanía de los filmes de “*cavacão*” con la fotografía, en la medida en que se trata de películas “posadas”<sup>292</sup>. “Comencé filmando al azar cualquier cosa que me parecía interesante: los pequeños acontecimientos locales, fábricas, tiendas, haciendas...Preparaba las películas y luego las ofrecía a los interesados. De a poco, comencé a recibir encargos de filmación”, señala Rossi<sup>293</sup>.

Pero la datación de este tipo de filmes por encargo es anterior. En 1904, aparece la descripción de filmes realizados o encomendados por la Sociedade Paulista de Agricultura, presentando “haciendas de café, culturas diversas, paisajes de las colonias, plantaciones de algodón, fábricas, etc., para propaganda de esta sociedad”<sup>294</sup>. Las películas fueron programadas en eventos en el Jardim da Luz y probablemente fueron los mismos filmes proyectados por la Sociedade Paulista de Agricultura durante la Exposición del algodón

---

<sup>290</sup>Para todos..., 19 de septiembre de 1925: 40-41. En: Paulo Emílio Salles Gomes, 1974:308.

<sup>291</sup>De acuerdo al registro de Alice Gonzaga en *50 anos de Cinédia*, 1987:163, existió *Cinédia atualidades*, iniciado en agosto de 1933 con 19 noticiarios hasta noviembre de 1934, producidos para competir con reportajes de los noticiarios extranjeros que tenían el control del mercado. También existieron *Cinédia Jornal* (1934-1944, con 426 noticiarios); *Cinédia revista* (1937-1944, con 48 noticiarios); *Cinédia reportagens* (1945-1948 con 73 noticiarios); *Globo esportivo na tela* (1939-1940); *Atualidades Globo* (1940-1942).

<sup>292</sup> Hernani Heffner, en: Rocha Melo, “Que cavação é essa?” en: Cinemateca Brasileira, Catálogo V Jornada Brasileira de Cinema Silencioso, 2011:26.

<sup>293</sup> Gilberto Rossi en Maria Rita Galvão, 1975:26.

<sup>294</sup> *Jornal O Estado de S. Paulo*. En: Jean-Claude Bernardet, 1979: 1904-1.

inaugurada el 22 de agosto de 1904. Mencionamos, entre otras, a la Empresa de Propaganda Brasileira en la producción de varios filmes documentales hacia 1917 y 1918. Un ejemplo de empresas de otro rubro que producen filmes de propaganda es la Companhia Melhoramentos Poços de Caldas, con el film *Poços Caldas, a Suíça Brasileira*.

Lo mismo podríamos decir en Chile de realizadores como Salvador Giambastiani, que ofrecía todo tipo de servicios cinematográficos para financiar su productora o de la Hans Frey Film en Valparaíso, que también ofertaba servicios, incluyendo los fotográficos. Citamos como ejemplo el caso de la Viña Undurraga, de la que se conoce *Visitas a la Viña Undurraga II* (1920), de operador no identificado, y *El Gran paseo campestre ofrecido por el señor Don Francisco Undurraga en su fundo San Vicente de Talagante* (1910), de la que se conserva un fragmento y cuya producción corresponde a la Compañía Ítalo Chilena y Biógrafo Unión Central, pero no sería extraño que se tratara de una producción por encargo de la Viña. Otro caso de este tipo es *El mineral El Teniente*, realizada por la Chile Film Co. para la Braden Copper Company. No existía en Chile, a diferencia de Brasil, un prejuicio o una denominación peyorativa para “os cavadores”.

Cerramos así la revisión que nos propusimos sobre la producción cinematográfica en ambos países. Distinguimos una enorme diferencia en el volumen de producción, siendo Brasil muy superior a Chile. A ello se suma en Brasil una disponibilidad superior de información recolectada sobre la producción cinematográfica silente, en los trabajos de Araújo y Bernardet.

Detectamos una mayor continuidad y organización de la producción de actualidades en formato de noticiero en Brasil, esquema bastante más tardío y de menor volumen en Chile. Sin embargo, uno de los avances relevantes en este capítulo es la identificación de registros chilenos que nunca antes habían sido consignados por la historiografía local.

Ambos territorios, no obstante, comparten la existencia de este tipo de materiales y detectamos la presencia recurrente de filmes institucionales de propaganda gubernamental, que sirvieron para mostrar la imagen de Chile y Brasil tanto al interior del país como en el exterior.

Un corte epocal lo constituye el inicio de la Primera Guerra Mundial en 1914. En ambos países el mercado estuvo dominado hasta entonces por el cine europeo (principalmente con las distribuidoras francesas), y a partir de ese momento Estados Unidos se instala como el

referente principal. Junto con ese cambio, se restringió la producción, dada la escasez de material para filmar.

En Brasil la guerra significó un quiebre en la producción de ficción, pero en ese momento y en otros anteriores, la continuidad estuvo dada por el documental. En Chile, éste predominó en dos décadas, hasta 1920, cuando la ficción comienza a tener un mayor volumen.

El campo del cine desde sus primeros tiempos, sugiere una tensión entre la producción y una temprana industrialización, por una parte, y la distribución y la exhibición, por otra, aunque esa tensión se acerque más a una relación de imbricación que a una oposición radicalista asumida fundamentalmente por la historiografía clásica.

A partir de la segunda parte de esta tesis, examinamos el corpus seleccionado y nos enfocamos en el análisis propuesto al inicio de esta investigación.

## PARTE II

### CAPÍTULO V

#### MODERNIDAD, PROGRESO Y ESTADO NACIÓN

A continuación, iniciamos el análisis de nuestro corpus, trabajando el conjunto de documentales seleccionados a partir de los ejes definidos que se desarrollarán en los cinco capítulos siguientes.

En este capítulo proponemos un acercamiento a la modernidad, la idea del progreso y el papel de los Estados naciones, así como las identidades nacionales, particularmente en los casos de Chile y Brasil, y su vínculo con el documental en el periodo que nos ocupa.

Como ya señalamos, un punto relevante para las actualidades en Chile se vivió el año del Centenario, 1910. En ese momento el cine se estaba consolidando como medio de comunicación de masas, hecho que ocurrió a mediados de la década de 1910. En Brasil el volumen de este tipo de filmes es mucho mayor y, por ende, el registro de la modernidad es mucho más vasto.

El tema de la modernidad es fundamental para abordar las producciones cinematográficas de la época silente. La modernidad de fines del siglo XIX puede ser descrita a partir de una serie de características y modos de habitar la ciudad, con nuevas formas de percepción del espacio y el tiempo.

Examinamos una serie de películas a partir de dos líneas temáticas: la representación del cosmopolitismo, la *belle époque* y las elites, y luego, como segunda línea, el ritual del poder. En la primera, agrupamos las producciones chilenas *La Exposición de animales o La vista de la Quinta Normal* (fragmento, 1907), realizada por Manuel Real con el biógrafo Kinema; *Gran paseo campestre en el fundo del señor Francisco Undurraga* (fragmentos, 1910), de la Cía Cinematográfica del Pacífico y Cía Italo Chilena. *Santiago antiguo* (fragmento, 1915), de Manuel Domínguez Cerda y las brasileñas *Inauguração da Exposição de animais no posto zoo técnico* (1910), de la empresa F. Serrador, y *Rossi Atualidades* N°126,

*Um sarau no Paço de São Cristóvão (Un sarao en el Palacio de San Cristóbal)* (1926), de la Rossi Filme.

En la segunda línea temática, el ritual del poder, presentamos el análisis de los filmes chilenos *Gran Revista militar en el Parque Cousiño (Revista militar de 1910)* (fragmento, 1910), de la Cía. Cinematográfica del Pacífico, biógrafo Kinora; *Revista naval en Valparaíso o Gran Revista naval, 1ª y 2ª parte* (fragmento, 1910), de la Cía. Cinematográfica del Pacífico, y *Los funerales del Presidente Pedro Montt, 1 y 2 parte* (fragmento, 1911), de Julio Cheveney, Cía. Italo Chilena y biógrafo del Teatro Unión Central. Como contrapunto consideramos las producciones brasileñas *O novo governo da República* (1922), de la Botelho Film; *Funeraes do Presidente do Estado de Minas Geraes, Dr. Raul Soares de Moura* (1924), de la Bonfioli Filmes, y *Barão do Rio Branco-A nação em luto-Os funerais* (Brasil, 1912), de P. Botelho e Cía, Brazil Filme; y *Luto pelo Barão do Rio Branco* (1912), probablemente también de P.Botelho.

En lo específico, nos preguntamos de qué modo el cosmopolitismo, la *belle époque* y las elites están representados en los documentales silentes que analizamos, así como el modo en que se representa lo nacional y la manera en que se desarrolla la idea del ritual del poder en algunas producciones silentes. Nuestra hipótesis de trabajo en este capítulo considera que los materiales fílmicos son parte de la construcción de la idea de modernidad y progreso en estas dos naciones, desde la perspectiva de las elites, en una imagen de modernidad cosmopolita y al mismo tiempo nacionalista, donde los sectores privilegiados de la sociedad son el foco de las películas, siendo similares tanto las temáticas escogidas como los modos de representar el poder en los dos territorios.

La filmación de hechos extraordinarios era considerada también un progreso. Así lo sintetiza el cronista Figueiredo Pimentel: “Quiere decir que los hechos sensacionales que ocurren en Brasil, las grandes solemnidades que entre nosotros se realicen, serán perpetuadas en cintas cinematográficas. Es un progreso más en esta Capital”.<sup>295</sup>

---

<sup>295</sup>*Gazeta de noticias*, 27 de febrero de 1909. En: Araújo, 1976: 284.



Frecuentemente el término modernidad ha sido usado para expresar la conciencia de una época que se considera nueva en relación a un pasado antiguo e inmóvil y ya desde el siglo XVIII la intelectualidad europea desarrolló este concepto más profundamente a partir del discurso ilustrado que destaca las ideas de ciencia, progreso y razón. En el siglo XX se observa la expansión de los procesos modernizadores a todo el mundo, con el consecuente desarrollo de una conciencia universal acerca de la modernidad, pero al mismo tiempo es posible considerar la multiplicidad de la modernidad y su particularidad, como señala Renato Ortiz.

“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, la japonesa o la norteamericana. Pero en cada una de ellas se realiza de manera distinta, de acuerdo con las condiciones históricas de cada lugar. En este sentido, ella es múltiple”<sup>296</sup>.

El cine tiene una estrecha relación con la modernidad, considerando el surgimiento de una cultura urbana metropolitana que trajo nuevas formas de entretenimiento, el reconocimiento de un público o audiencias de masa, que subordinó lo individual a lo colectivo y una indistinción entre realidad y representación, entre otras características que distinguen Charney y Schwartz.<sup>297</sup>

También es necesario considerar que el cine era un producto comercial, fue parte de la cultura urbana y permitía representar la realidad y capturar el movimiento, incorporando una nueva tecnología y una nueva forma de percepción.

“Fue producto y parte componente de variables interconectadas de la modernidad: tecnología mediada por estimulación visual y cognitiva; la representación de la realidad posibilitada por la tecnología; y un procedimiento urbano, comercial, producido en masa y definido como la captura del movimiento continuo. El cine forzó esos elementos de la vida moderna hacia una síntesis activa”<sup>298</sup>.

En este contexto, se entenderá la identidad cultural y, dentro de ella, la identidad nacional, como un proceso en constante construcción y reconstrucción. Lejos de ser una esencia constituida en el pasado, es una cuestión del pasado, del presente y, sobre todo, de

---

<sup>296</sup> Renato Ortiz, *Modernidad y espacio. Benjamin en París*. Buenos Aires: Norma, 2000: 9.

<sup>297</sup> Leo Charney y Vanessa Schwartz (orgs) *O cinema e a invenção de vida moderna*, 2010:19.

<sup>298</sup> *Ib id*: 27.

futuro, de “*convertirse o devenir*”<sup>299</sup>. La identidad es relacional y no esencialista, una construcción social en el ámbito de la representación. Esta propuesta es particularmente interesante en la medida en que la producción cinematográfica brasileña y la chilena construyen identidades nacionales al interior de la representación en oposición también a otras cinematografías, principalmente la europea y la norteamericana.

La identidad remite a una norma de vinculación consciente, basada en oposiciones simbólicas, como una categorización nosotros/ellos, sustentada en la diferencia cultural. El proceso de construcción de identidad está directamente relacionado con lo social, debe ser situado históricamente y la construcción de identidad siempre ocurre en un espacio marcado por las relaciones de poder. Más allá de la diferenciación con los países que han sido representados como “los otros”, en el proceso de construcción de la identidad, es posible distinguir en Chile y Brasil una visión del “otro europeo” y la pertenencia a comunidades imperiales imaginadas, la portuguesa y la española, como elementos de autoimagen.

En relación directa con el concepto de identidad nacional surge como fundamental el concepto de nación. La tendencia esencialista del modelo *standard* de identidad nacional, asociada a la nación, coloca como elementos constituyentes etnia, religión, idioma y territorio. Pero estos referentes no son suficientes para la construcción de una nación. Lo más importante es la experiencia compartida. La idea de “Comunidad imaginada”, de Benedict Anderson<sup>300</sup>, que luego es retomada por varios autores para discutir el tema de la nación.

Homi Bhabha sustenta que a pesar de que muchas veces los “orígenes” de la nación son asociados a un signo de “modernidad” de la sociedad, el concepto de nación tiene una temporalidad cultural que inscribe una realidad social mucho más transitoria. Sugiere que el nacionalismo debe ser entendido con los grandes sistemas culturales que lo precedieron y no asociándolo a ideologías políticas. Se entiende entonces la nación como “un sistema de significación cultural, como la representación de la vida social antes que de la disciplina de la

---

<sup>299</sup>Stuart Hall, “Identidade cultural e diáspora”. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n° 24, 1996: 69.

<sup>300</sup> Benedict Anderson, *Comunidades Imaginadas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1993.

polis social”<sup>301</sup>. Su emergencia enfatiza la inestabilidad del conocimiento y una de las características de la nación es su ambivalencia, involucrando una serie de narrativas y discursos que otorgan distintos sentidos a la nación y a la “nacionalidad”.

Por un lado existe una forma narrativa de la emergencia de la “racionalidad” política de la nación. Este discurso está asociado a los objetos nacionales del conocimiento: la Tradición, el Pueblo, la Razón de Estado, la Alta Cultura, por ejemplo, abordados por historias tradicionales que “asumen que el problema radica en la interpretación de ‘acontecimientos’, de cierta transparencia o visibilidad privilegiada”<sup>302</sup>. Se plantea entonces el cuestionamiento a una idea totalizadora de la cultura nacional y una crítica a la lectura restrictiva de la nación como aparato ideológico del poder estatal o a una “inversión más utópica, como una expresión emergente o incipiente del sentimiento ‘nacional-popular’ preservado en una memoria radical”<sup>303</sup>.

### **La modernidad en Chile y Brasil**

Por una parte, es posible identificar una modernidad única donde predomina el surgimiento del capitalismo, el industrialismo, el progreso científico, así como procesos de racionalización y nuevas experiencias sensoriales del espacio y del tiempo, que llega desde Europa y Estados Unidos hacia Latinoamérica. Pero por otra, la modernidad también es múltiple, pues estará sujeta a entornos nacionales que la harán diversa. Estas modernidades de nuestro continente tuvieron una gran referencia en Francia y al mismo tiempo configuraron sentimientos de auto percepción de modernidad construida desde la aristocracia y las esferas de poder civil o militar<sup>304</sup>. Pero la idea de modernidad, especialmente con el modelo francés, no es idéntica en los países periféricos y fue habitual la copia de modelos urbanísticos, arquitectónicos y cinematográficos.

---

<sup>301</sup> Homi Bhabha, “Narrando la nación”. En: Álvaro Fernández Bravo (comp.), *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Cap. 10, 2000: 212.

<sup>302</sup> *Ib id.*

<sup>303</sup> *Ib Id.*

<sup>304</sup> Jorge Larraín aborda el tema en *Modernidad, razón e identidad en América Latina*. Santiago, Editorial Andrés Bello, 1996.

En el caso chileno, también se vive al mismo tiempo una modernidad cosmopolita y única, marcada por la existencia de una elite local latifundista y de una clase obrera que se desarrolla en los enclaves mineros. El crecimiento de las ciudades y de la industrialización significó el surgimiento de una clase media urbana que demandó reformas sociales, en salud y educación y en cuestiones de género. Se plantean así nuevas posibilidades de construcción de la identidad nacional. Es en este escenario en el que se consolida una cultura de masas urbana, donde el cine tendrá un lugar consagrado en el espacio de la entretención y el consumo<sup>305</sup>.

Un momento de grandes cambios fue el periodo entre 1880 y 1900. El proceso de modernización, la diversificación sociocultural y la vinculación con mercados externos sugieren tensiones y desafíos. Fue un periodo de apropiaciones culturales entre las que destaca el naturalismo y el modernismo en literatura; el positivismo, el evolucionismo, entre otras cosas. En lo cotidiano, destaca el afrancesamiento y la “*belle époque*” criolla. Entre 1900 y 1930 se vive un nuevo y activo proceso de construcción intelectual y simbólica de la nación, expresada en los rituales del Centenario, el ensayo social e histórico, la literatura de la crisis, la literatura naturalista y criollista, el discurso político, el discurso educacional, las políticas públicas de salud, deporte y educación, la crónica periodística, las memorias o libros de viaje, las publicaciones oficiales, el discurso visual y pictórico, el discurso teatral y el discurso musical, como sustenta Subercaseaux<sup>306</sup>, a lo que sumamos el discurso cinematográfico. La fuerza cultural dominante del período es el nacionalismo y éste está directamente relacionado a la interacción de los discursos intelectuales.<sup>307</sup>

La imbricación entre el criollismo nacionalista y la vanguardia cosmopolita, la cultura de elite y la de masas, permea los discursos de los intelectuales que reformulan el concepto de la nación como comunidad imaginada. El cine, no obstante, de acuerdo a Subercaseaux, siendo una tecnología importada y cosmopolita, se situará, sobre todo a partir de 1910, al lado

---

<sup>305</sup> Stefan Rinke desarrolla este tema en *Cultura de masas: reforma y nacionalismo en Chile 1910-1931*, 2002.

<sup>306</sup> Bernardo Subercaseaux, 2004: 10-12.

<sup>307</sup> Bernardo Subercaseaux, 2007. Jorge Larraín distingue en *Identidad Chilena*, 2001, algunas de las versiones que enfatizan algunos autores en el periodo que nos ocupa en este estudio: la versión hispanista y religioso-católica, que marca, desde la colonia, la presencia española unida a una lengua y a la religión católica; la versión de la cultura popular ;la versión militar-racial y la versión psico-social: el elemento militar es asociado con la raza, la religión y el Estado y la guerra adquiere un papel preponderante en la constitución de la identidad nacional.

del criollismo nacionalista. Este tema es discutible, dado que sería aplicable a la ficción, ya que no ocurrió lo mismo en el documental, donde también se expresaba un discurso cosmopolita que se alternaba con otro nacionalista.

Para el caso brasileño la modernidad no puede ser pensada en los mismos términos que la modernidad europea, considerando las particularidades del ámbito nacional. Con el derrumbe del imperio (1889) y fin de la esclavitud (1888) surge la República Velha, un nuevo Estado y la pregunta y la respuesta por la identidad brasileña vuelve a formularse de otro modo al que se había planteado antes incluso de la proclamación de Independencia de 1822. Hacia fines del siglo XIX, el positivismo surge con gran fuerza. En el siglo XX es necesario redefinir la relación con Portugal, antigua metrópolis, con la cultura europea, especialmente con Francia y con Estados Unidos. La nación brasileña se articula entonces sobre la idea de “orden y progreso”. Y el progreso estaba representado fundamentalmente por las ciudades de São Paulo y Río de Janeiro. En este país la colonia se caracterizó por la formación de las ciudades en la costa y la migración europea configuró un siglo XX con grandes aglomeraciones urbanas. Surgen así nuevos sujetos urbanos. Lo negro y lo indígena son un problema en ese período. Lo indio es retomado por el modernismo en 1922, con la antropofagia cultural de Oswald de Andrade; *Macunaíma*, de Mário de Andrade; con el verde amarillismo de Menotti del Picchia e Cassiano Ricardo. Posteriormente, el desafío es buscar una “brasileñidad” que incluyera al negro, al indígena y al inmigrante europeo, cuya incorporación ocurrió en la década de 1930, con Gylberto Freire y *Casa grande e Senzala* (1933).

Hacia comienzos del XX la pregunta por el ser nacional se traspasa a la literatura y los escritores intentaron describir o definir lo “auténticamente brasileño”. El énfasis en el estudio del “carácter nacional” se reportaba a la formación de un Estado nacional. La *intelligentsia* brasileña se nutrió del evolucionismo, pero no aceptó un nivel “civilizatorio inferior”<sup>308</sup>.

Procurando distinguirse del “otro” europeo, sostenían que Brasil no podía seguir siendo una “copia” de la metrópolis (refiriéndose a Portugal y a Europa en general), y entonces la

---

<sup>308</sup> Renato Ortiz, *Cultura brasileira e identidade nacional*, 2001:148.

particularidad nacional se revela a través del medio ambiente y la raza, elementos imprescindibles para la construcción de una identidad brasileña: lo nacional y lo popular. La idea de “Brasil, espacio de mestizaje”, se convirtió en eje identitario, aunque el pueblo brasileño solo podía existir como posibilidad, ya que para los autores positivistas el ideal nacional significaba una utopía. Alrededor de 1914, con el inicio de la Primera Guerra Mundial, emerge con más fuerza un espíritu nacionalista que busca desarmar las teorías raciales y ambientales de la República Velha. Sin embargo, este ideal tardaría un poco más en ser explícito en el cine. Si bien, respecto a este país hay diversos autores que señalan que solo a partir de los años 30 del siglo XX puede hablarse de un Estado verdaderamente nacional y el agente social que contribuyó a la constitución del orden nacional fue el aparato burocrático y militar de la Corona heredado por el imperio, aliado con la burguesía paulista del café, que fueron los soportes de la República Velha, constituyendo un régimen oligárquico relativamente estable<sup>309</sup>.

Para Roberto Schwarz (1992), las singularidades de Brasil, un país agrario que dependía del trabajo esclavo y del mercado externo, hicieron que las ideas modernas y liberales importadas de Europa, especialmente de Francia e Inglaterra y también desde Estados Unidos, no funcionaran en la práctica en un país de tradición esclavista y latifundista<sup>310</sup>. Sin embargo, el documental, sobre todo en las primeras décadas, tuvo una especial vocación por mostrar la arquitectura, la moda y los adelantos modernos que se acercaban a la idea de reproducir la vida europea a la que las élites admiraban.

Clave será para la conformación de la idea de nación la Semana de Arte Moderno en la ciudad de São Paulo. Ocurrida entre el 11 y el 18 de febrero de 1922 en el Teatro Municipal, es considerada el inicio del movimiento modernista en Brasil. Se exhibieron las obras de los principales pintores modernistas y hubo actividades en torno a la música, la poesía y charlas sobre la modernidad. Oswaldo de Andrade, Mário de Andrade, Menotti del Pichia, Sergio Milliet, Anita Malfatti, Heitor Villa-Lobos, Víctor Brecheret serán íconos del modernismo. En una ciudad industrializada frente a la modernización de Estados Unidos, los intelectuales se

---

<sup>309</sup> *Ib Id.*

<sup>310</sup> Roberto Schwarz, “As idéias fora do lugar”. En: Schwarz, Roberto, *Ao vencedor as batatas*, 1992: 13-28.

preguntarán cómo avanzar con “nuestra modernidad”. Oswaldo de Andrade presenta luego su *Manifiesto antropófago* (1928), “*Tupi or not tupi, that is the question*”, donde la antropofagia cultural consistía en ofrecer un nuevo lugar a favor de un discurso descolonizador que trata de subvertir el orden anterior. Absorción de culturas y técnicas más avanzadas, sin perder lo propio. La modernización industrial y la gran inmigración europea plantearán nuevas propuestas identitarias vinculadas al espacio urbano en São Paulo y Río de Janeiro.

Pero es sabido que el ambiente cultural que rodeó a la Semana del 22 no incluyó al cine. Las principales ideas no traspasaron la producción cinematográfica, aunque Humberto Mauro y Mario Peixoto mantuvieron relaciones estrechas con el movimiento modernista, al igual que el crítico de cine de *O Estado de S. Paulo*, Guilherme de Almeida, y Menotti del Picchia escribió argumentos de películas. El circuito de los “cinégrafistas” estaba excluido de este movimiento fundamentalmente conformado por intelectuales del área de la música, las artes plásticas y la literatura. Aunque el modernismo brasileño fue un movimiento cultural de amplio espectro y convergieron elementos de las vanguardias europeas, en una asimilación antropofágica, es decir, adecuándolos a la realidad brasileña, el cine no asistió a esta fiesta, con la sola excepción de la película de ficción *Limite* (1931), de Mario Peixoto, clasificada como ícono de las vanguardias. La cinta escapaba a todo el contexto de la producción de ese momento, pero se trata sin duda de una excepción y estuvo en cartelera apenas un día. Otra excepción será la presencia de los húngaros Adalberto Kemeny y Rudolf Rex Lustig, quienes realizaron *São Paulo, a Symphonia da metrópole* (1929), en sintonía con las ideas modernistas, como veremos en el capítulo siguiente.

En la otra cara de la medalla, el cine, principalmente extranjero, sí tuvo repercusiones en las concepciones literarias del modernismo y en los cronistas de la época como el citado Guilherme de Almeida quien, como ocurrió con las capas cultas de la sociedad, puso resistencia al cine brasileño, especialmente a la ficción, a fines de la década de 1920.

“¿Qué? ¿Algún melodrama criollo, con gallegos y negros insoportables? ¿Algún horror patriótico con peces gordos nacionales haciendo cosquillas en la historia y en el resto de la humanidad? ¿Algún *caipirismo* grotesco, con armadillos disimulados, embetunados con tierra roja deslizándose o trepándose por literaturas lamentables? ¿Algún histerismo melindroso y

acolchado con pañitos de croché, sillas austríacas y ‘*cache-pots*’ degradantes, en los interiores teatrales y chuletas o ‘*accroche-coeurs*’, ojeras o “*ratazanas*” en las caras también teatrales? ... ¿Qué?”<sup>311</sup>

Había también una comparación implícita con las películas norteamericanas, elemento presente en otros textos.

Mário de Andrade, como señalamos en el capítulo 3, escribió sobre el cine como creación artística, las diferencias con el teatro y su condición de obra de arte; sin embargo, no tenía una buena impresión a nivel general sobre el cine nacional “tanto más cinematográfica será la obra cinematográfica en cuánto más se libere de la palabra y la grafía inmóvil (...) La cinematografía es un arte que posee muy pocas obras de arte”.<sup>312</sup>

### **El otro americano**

Es necesario agregar que el “Otro” europeo siempre ha sido un referente para América Latina desde la época colonial hasta la actualidad, aunque para nuestro continente, Estados Unidos también ha constituido “el Otro” que no solamente ejerce superioridad y hegemonía, sino que también produce fascinación y deseo de imitación. En el cine, la presencia del otro europeo fue predominante hasta la Primera Guerra Mundial, cuando el mercado cinematográfico latinoamericano comenzó a recibir de modo creciente la producción hollywoodense, que acarrió consigo un imaginario de la modernidad venida desde ese referente. La modernidad norteamericana estaba representada en el cine, incluyendo usos, costumbres, tecnologías, pero también modos de sociabilidad, bailes y arquitectura, modas, entre otras cosas, que fueron imitados y se convirtieron en paradigma del mundo moderno para América Latina<sup>313</sup>.

---

<sup>311</sup>Guilherme de Almeida. “A final”. *O Estado de S. Paulo*, 25 de mayo de 1929. En: Rubens Machado, 1989: 138.

<sup>312</sup>Mário de Andrade, “Cinema”, revista *Klaxon*, octubre de 1922, en: Jason Borge, *Avances de Hollywood: crítica cinematográfica en Latinoamérica*. 1915-1945, 2005:68. Ismail Xavier discute este asunto en *Sétima arte: un culto moderno*. São Paulo, Perspectiva, 1978.

<sup>313</sup>Para el caso chileno un amplio desarrollo del tema es el que realiza Stefan Rinke, “Las torres de Babel del siglo XX: cambio urbano, cultura de masas y norteamericanización en Chile 1918-19312”. En: Fernando Purcell y Alfredo Riquelme (eds), *Ampliando miradas. Chile y su historia en un tiempo global*, 2009: 159-193.



El cine moderno venido desde Hollywood significó que la década del XX la sociedad chilena recibiera una nueva modernidad que instaló modelos que rápidamente fueron difundidos por las revistas y otros medios de prensa, no siendo exentos de polémicas, como el “*flapperismo*” de jóvenes mujeres que con pelo corto y fumando cigarrillos provocaron más de alguna queja en la sociedad más conservadora<sup>314</sup>.

En Brasil, iniciándose la segunda década del siglo XX, en 1911, junto con el proceso de modernización de Río de Janeiro viene una agigantada “americanización” de la ciudad, adquiriendo la fisionomía de una gran metrópoli. El creador de la frase “Río se civiliza”, en la *Gazeta de notícias*, el cronista Figueiredo Pimentel, “Binóculo”, sustituye la frase anterior por “Río se americaniza”, agregando comentarios como “(...) Hace días informamos el hecho de que dos señoritas, en un tranvía, desparramaron el humo de sus cigarros perfumados”<sup>315</sup>.

Por otra parte, es posible identificar en Latinoamérica un periodo socio histórico que se inicia antes de la llegada del cine y se extiende durante todo el periodo del cine silente y consiste en una periodización caracterizada por el intento que emprende en el continente la clase dominante nacional, para asegurarse la hegemonía económica, social, política y cultural, en un ciclo de 80 años. La primera fase de 1850 a 1880, ve la elaboración del proyecto oligárquico. En la segunda, 1880 – 1914, la oligarquía consolida su proyecto; y en la tercera, 1914 -1930, asiste, sin desaparecer como clase, al rápido desmoronamiento de su propia creación<sup>316</sup>. En este escenario, identidad y modernización aparecen como conceptos centrales que regulan el pensamiento latinoamericano del siglo XX, en los discursos de los principales intelectuales del momento<sup>317</sup>. No obstante, nos parece que, pese a presentar distintas propuestas al respecto, surge una visión un tanto esencialista de la identidad latinoamericana, a consecuencia de los propios discursos de algunos intelectuales de la época, que funcionaban

---

<sup>314</sup> Sobre la llegada del cine norteamericano, sus estrellas y la sociedad chilena frente a este nuevo modelo de modernidad que se instaló a través de las películas hollywoodenses, ver Fernando Purcell, *¡De película! Hollywood y su impacto en Chile 1910-1950*, 2012.

<sup>315</sup> *Gazeta de notícias*, 26 de abril de 1911. En: Araújo, 1976: 364.

<sup>316</sup> Marcello Carmagnani, *Estado y sociedad en América Latina 1850-1930*, 1984.

<sup>317</sup> Eduardo Devés, realiza una exhaustiva revisión sobre los discursos de los intelectuales en *Del Ariel de Rodó a la CEPAL (1900-1950) (El pensamiento latinoamericano en el siglo XX, entre la modernidad y la identidad)*, 2000.

con categorías duales. Lo nacional v/s lo moderno; lo nacional v/s lo cosmopolita, etc. Pero modernización e identidad pueden articularse de maneras diversas: en oposición o en conciliación<sup>318</sup>. En este marco, las producciones documentales, principalmente las actualidades, representarán a la oligarquía y sus prácticas sociales, como examinaremos a continuación.

### **El cosmopolitismo y la oligarquía**

El cine apareció en América Latina como otra importación extranjera, como señalamos en el capítulo 2, siendo ésta la característica central de la experiencia en sus primeros años pero, al mismo tiempo, si el cine alimentaba la confianza en que la modernidad nacional estaba “en progreso”, permitiendo a los espectadores participar de la experiencia de la modernidad por una parte y, por otra, según López<sup>319</sup>, el sujeto nacional estaba capturado en una mirada dialéctica: quienes miran tienen que asumir su posición de espectadores y llegar a ser ‘voyeurs’ de la modernidad, más que partícipes de ella.

“Por fin el cinematógrafo conquistará definitivamente la sensación de movilidad. Pero es necesario entender que esta búsqueda del ‘traslado’, de la ‘rapidez’ (homóloga al principio de fugacidad de la moda) no es mera intelección de los artistas, científicos e inventores. La propia sociedad sugiere esta intensificación de la vida”<sup>320</sup>.

La reflexión de López puede ser cuestionada si se piensa en que ya en los primeros años del siglo XX se producían en América Latina imágenes que representaban la idea de progreso local, aunque fuesen estéticamente imitativas.

Más allá de la admiración por la técnica o el avance científico y tecnológico, los cronistas de la época otorgan al cine diversas funciones que van desde su capacidad de reproducción de lo real, que a veces se intercala con la noción de magia o sobrenaturalidad o su función pedagógica, civilizadora o de propaganda del país en el extranjero como hemos visto, pero también se acentuaba su afán cosmopolita. Asimismo, puede entenderse “como el nuevo y eficiente sistema de significación de la modernidad”<sup>321</sup>. Por una parte, hay escritos

---

<sup>318</sup> *Ib id.*

<sup>319</sup> Ana María López, “Early Cinema and Modernity in Latin America”, 2000: 48-78.

<sup>320</sup> Renato Ortiz, 2000:56.

<sup>321</sup> Wolfgang Bongers et al, *Archivos i letrados. Escritos sobre cine en Chile: 1908-1940*, 2011:20. Los autores

donde se insinúa un nuevo lenguaje, mientras que también se distingue una asociación con parámetros pictóricos e incluso como un sistema de escritura, estableciendo la posibilidad de que la imagen, en un futuro, sustituya a la letra.

En la revista *Chile cinematográfico* N°2, un cronista destacaba el cosmopolitismo y la superioridad del cinematógrafo en relación al teatro, a los libros de viaje, las tarjetas postales y la fotografía para “retratar la realidad”<sup>322</sup>.

Junto con reconocer las propiedades del cine como “educador moral y aun pedagógico”, Figarín relaciona el cine con la estética, otorgándole “el calificativo de catedrático de estética”<sup>323</sup>, destacando la idea del buen gusto, desde el vestuario hasta los decorados, particularmente en el caso de las películas norteamericanas que, en ese sentido, habrían superado a las europeas.

Particular interés tiene como crónica de la época, el libro del chileno Joaquín Edwards Bello *Tres meses en Río de Janeiro* (1911)<sup>324</sup>, cuyos minuciosos relatos en formato novelesco contribuyen a contextualizar la ciudad y, especialmente, la idea de la modernidad y del ritual del poder en Brasil, estableciendo en muchas ocasiones conexiones con Chile.

La descripción de la ciudad el día antes de que asumiera el mando el Mariscal Hermes da Fonseca, nos sitúa en 1910. Entre otras cosas, el escritor se refiere irónicamente a que “en Brasil, echaron a un emperador democrático para fundar una República imperialista que hace alarde de imponentes ceremoniales cortesanos”<sup>325</sup>. En sus “Notas e impresiones” hace referencia al advenimiento del progreso y la transformación de la ciudad en la que se conservan solo “los eternos edificios de la época imperial, que, por su hermosura y por su

---

reúnen un conjunto de crónicas que desarrollan este tópico.

<sup>322</sup> *Chile cinematográfico* N°2, Variedades, 15 de Julio de 1915. En: Wolfgang Bongers et al. , 2011:33.

<sup>323</sup> Figarín. “Cine y estética”, *El Film*, n°27, en Editorial, 16 de noviembre de 1918. En: Wolfgang Bongers et al. 2011:41.

<sup>324</sup> Joaquín Edwards Bello (1887-1968) fue un escritor y cronista que retrató a la aristocracia chilena, perteneciendo a ella. Obtuvo el Premio Nacional de literatura en 1943 y el de Periodismo en 1959. Este libro ha aparecido en nuevas ediciones, la que aquí revisamos corresponde a Aguilar Chilena de Ediciones S.A., 2004.

<sup>325</sup> Joaquín Edwards Bello, 2004:15.

valor histórico, el progreso ha respetado. Todo lo demás: lo viejo, lo inútil o feo, ha caído bajo el golpe incesante de la picota transformadora del obrero”<sup>326</sup>.

Otro punto que identificamos en el relato de Edwards Bello, es la visible rivalidad entre Brasil y Argentina, lo que reafirma el nacionalismo que se vivía entonces en diversas manifestaciones culturales. “Todo se ha querido hacer aquí grandioso; ‘mejor que en Buenos Aires’ es el lema que los guió, por patriotismo y por un espíritu nacional que todos conocemos (...)”<sup>327</sup>.

La comparación con Europa está también presente:

“En Río todo es grande, todo es hermoso, todo es de primer orden: los carruajes del servicio público, los automóviles de arriendo, el pavimento de las calles, el alumbrado de la ciudad, todo es superior a cuanto se haya visto en Europa, fuera de Londres, París y Berlín. Todas las calles de la ciudad, excepto pequeñísimos callejones angostos, están pavimentados con asfalto roca, tan duro y parejo como no lo han soñado aún los ediles santiaguinos (...)”<sup>328</sup>.

Este último punto es relevante en la medida en que no solo compara Río de Janeiro con las ciudades europeas sino que establece también una superioridad en relación a la ciudad de Santiago en materia de progreso y urbanización. Compara la Avenida Central, de Río de Janeiro, con los bulevares de París, el Regent Street de Londres o el Unter den Linden de Berlín. Asimismo, alude a la multitud cosmopolita que se reúne después de las siete de la tarde en los cafés de la rua del Ouvidor o la Avenida Central. También menciona las calles “destinadas al placer”. La Plaza Tiradentes es descrita como un prostíbulo al aire libre después de las diez de la noche, sin existir otro sitio en América del sur que dé “la idea de arrabales de una cosmópolis moderna que esta plaza recuerda a la gran Place Blanche de Montmartre”<sup>329</sup>.

Esta idea de cosmopolitismo moderno asociada a los arrabales, no está presente en la modernidad representada en las imágenes cinematográficas. Los barrios populares que describe Edwards Bello incluyen la presencia de marineros que recorren las callejuelas en busca de mujeres, lupanares de fácil acceso y visibles a los ojos del extranjero. Realiza una

---

<sup>326</sup>*Ib id:*19

<sup>327</sup>*Ib id:* 20.

<sup>328</sup>*Ib id:* 21, 22.

<sup>329</sup>*Ib id:*26.

equivalencia con las chinganas y las “cocinerías inmundas del ultra-Mapocho”<sup>330</sup> en la ciudad de Santiago, lo que se conocía entonces como el barrio de la Chimba, que tampoco aparece en las producciones cinematográficas chilenas de la época.

Por otra parte, en una caracterización de la *belle époque* chilena se distingue la ciudad de Santiago como el espacio urbano donde se desarrolló una elite en la que la familia se convirtió en sustento de una oligarquía que se consolida en “una alta sociedad erigida a partir de la remodelación de la ciudad, la puesta en relieve del consumo conspicuo, la creación de instituciones como el Club de la Unión y el advenimiento de un mercado matrimonial”<sup>331</sup>. Los lazos de parentesco de las “casas patricias” constituían una especie de gran familia que alcanzaba las posiciones de poder y privilegios dentro de la sociedad, constituyéndose en la elite nacional. Estos vínculos familiares databan del siglo XVIII, marcado por la fuerte inmigración española, muchos de ellos vascos, que se emparentaron con los descendientes de los castellanos conquistadores, constituyendo la llamada aristocracia castellano-vasca.

La supremacía política de la oligarquía en Chile está asociada al régimen de la hacienda. Los terratenientes tuvieron acceso durante décadas al Congreso<sup>332</sup>. De este modo, al igual que en Brasil, el latifundio se convirtió en un espacio de poder para la elite y control sobre la población rural. Pero en el ámbito urbano, el consumo fue una de las características de la élite, fundamentalmente en las mujeres, que a partir de la segunda mitad del siglo XIX siguieron las modas europeas y compraban bienes de lujo. Mucho de ello se aprecia en las actualidades cinematográficas que han sobrevivido.

El censo de 1907 contabilizaba 332.724 habitantes como población urbana en la provincia de Santiago, mientras que el total del país alcanzaba a 3.249.279<sup>333</sup> y 3.754.723 en

---

<sup>330</sup> *Ib id:*28.

<sup>331</sup> Manuel Vicuña, 2010:21.

<sup>332</sup> *Ib id:* 27.

<sup>333</sup> Chile. Memoria presentada al Supremo Gobierno por la Comisión Central del Censo, 1907: 1266. No existe un censo en el año 1900 que permitiese la comparación precisa con Brasil. En Chile, el anterior censo data de 1895, antes de la llegada del cine y establecía un total país de 2.712.145 habitantes.

1920<sup>334</sup>. En Brasil, el censo de 1900 estableció la existencia de 16.624.320 habitantes<sup>335</sup>, mientras que en 1920 la cifra llegó a 30.635.605<sup>336</sup>.

En lo económico, hacia 1905, según la *Estadística Comercial y el Resumen de la Hacienda Pública*<sup>337</sup>, el Estado de Chile recaudaba \$300.000 (pesos de 17 peniques), mientras el rubro comercio exterior recaudaba \$500.000, de los cuales \$130.000 quedaban en manos de la elite capitalista nacional. La Hacienda pública comenzó a jugar un rol clave en la esfera de la ‘acumulación privada’.

El aprendizaje del francés en primer lugar y, en segundo, el inglés, también constituyó un elemento diferenciador social entre la élite y la emergente clase media en Chile<sup>338</sup>. París fue el gran referente para la élite criolla como modelo de la metrópolis moderna y de vanguardia. La presencia de inmigrantes franceses facilitó este intercambio, así como la circulación de literatura y revistas, moda y costumbres.

Entre los espacios públicos que frecuentaban los sectores privilegiados de la población de Santiago están la Quinta Normal y el Parque Cousiño. Ambos serán la locación para algunas de las actualidades sobrevivientes del periodo silente.

En Río de Janeiro, la elegancia y la ociosidad de las noches cariocas es asociada por Edwards Bello a la idea de un avanzado progreso, “porque ya está comprobado que sólo hay zánganos de *smoking* y cocotas forradas en seda y encajes en los países ricos y de gran adelanto material”<sup>339</sup>. Ello también se observa en lugares como el ya citado *High life club*, donde la moda era el champagne frappé y la culinaria de París. Pero también aparece la trata

---

<sup>334</sup> Fernando Ortiz Letelier, *El movimiento obrero en Chile (1891-1919)*. Santiago: Lom, 2005:59.

<sup>335</sup> República dos Estados Unidos do Brazil. Ministério da industria, viação e obras públicas, *Synopse do Recensamento. 31 de dezembro de 1900*. Disponible en: <http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv25474.pdf> Consultada el 20 de marzo de 2013.

<sup>336</sup> Senado Federal, Censo demográfico. Disponible en: <http://www12.senado.gov.br/noticias/entenda-o-assunto/censo-demografico>. Consultada el 20 de marzo de 2013.

<sup>337</sup> Cit. por Gabriel Salazar y Julio Pinto, *Historia contemporánea de Chile I. Estado, legitimidad, ciudadanía*. 1999a:40.

<sup>338</sup> Ese fue el caso de escritoras como Inés Echeverría, Iris, que publicaba en francés.

<sup>339</sup> Joaquín Edwards Bello, 2004:78.

de blancas como un signo de “un cosmopolitismo, funesto invasor de la América”<sup>340</sup>, que no es registrado por las imágenes.

### **Las imágenes de la *belle époque* y las elites**

Las producciones locales que se referían directamente a la imitación del modelo de modernización francés también eran evidentes en algunos títulos. El cinema Pálace, uno de cuyos co-propietarios era Antonio Leal, anunciaba la organización de matinés de la moda, donde exhibiría *As Modas da Quinzena*, “en que se verán reproducidas todas las novedades parisienses importadas por los grandes *magazines* de esta capital”<sup>341</sup>.

Una de las vistas que se relaciona directamente con los concurridos eventos de la alta sociedad es *La Exposición de animales* (o vista de la Quinta Normal) (Chile, fragmento, 1907, 35mm, b/n, 1min53seg)<sup>342</sup>. Realizada por Manuel Real con el biógrafo Kinema, registra la muestra efectuada entre el 7 y 10 de octubre de 1907, organizada por la Sociedad Nacional de Agricultura y Sociedad de Fomento de Razas Caballares. Aunque también podría tratarse de la clausura, dado que un periódico informa que Manuel Real tomaría “otra película de 100 metros, durante la clausura de la exposición”, se indicaba “vistas” (en plural) de la cobertura del evento<sup>343</sup>, cuya exhibición fue anunciada en el Teatro Variedades el lunes 11 de noviembre de 1907, es decir, apenas un día después de la clausura.

El material que se conserva incluye cinco secuencias, todas exterior/día, donde se observa la llegada de invitados a pie, en carruaje, en carreta y en automóvil. El vestuario de los visitantes llama la atención por su elegancia, incluyendo el uso de sombrero de hongo en algunos casos y “hallulla” en otros para los hombres y sombreros adornados con plumas, guantes y sombrillas en el caso de las mujeres. Hay una secuencia donde se muestra a

---

<sup>340</sup>*Ib id.*

<sup>341</sup>*Gazeta de noticias*, 2 de diciembre de 1908. En: Araújo, 1976:276. Conservamos la palabra en francés de la crónica escrita originalmente en portugués.

<sup>342</sup>El fragmento con que contamos tiene su origen en el film *Recordando* (1961), de Edmundo Urrutia. Fue rescatado por la Cineteca Nacional de Chile y editado en el DVD *Imágenes del Centenario 1903-1933. Documentos históricos II*.

<sup>343</sup>*El Diario Ilustrado*, 10 de Noviembre de 1907:5.

numeroso público recorriendo la exposición y se observa que el evento congrega a la familia, con presencia de niños. Hay uso de planos generales, plano americano y movimientos de cámara simples como paneo izquierdo y derecho, enfatizando siempre la visión panorámica.

El origen de la Exposición de Animales se remonta a mayo de 1869, cuando se realizó la 1ª Exposición Internacional Ganadera y de Maquinaria Agrícola, con la presencia de 28 naciones con sus respectivos productos y alrededor de tres mil participantes, en un sector cercano a la Estación Central. Desde entonces la calle lleva por nombre Exposición. La feria era una importante muestra de caballares, caprinos y bovinos y de las nuevas tecnologías agrícolas e industriales. El evento de 1907 fue ampliamente cubierto por la prensa y se enmarcaba también en la idea de los adelantos en el área agropecuaria, dando gran relevancia de los concursos para la exhibición de animales “para el progreso de la industria pecuaria”<sup>344</sup>. Entre otros, la Sociedad Nacional de Agricultura establecía un Gran Premio al mejor toro y otro a la mejor vaca, por el cual participarían ejemplares importados y los nacidos en el país; y un premio especial de medalla de oro al mejor toro y otro a la mejor vaca nacidos en el país, lo que indicaba también una discriminación positiva hacia lo nacional.

Curiosa resulta una nota de *El Mercurio* donde se establece un paralelo entre la exposición de animales y la “exposición de personas”, que apunta al exhibicionismo de la oligarquía que hacía de este evento un punto de encuentro y de lucimiento.

“En la Exposición de Animales, inaugurada ayer oficialmente con gran solemnidad, han tenido ocasión los hombres y mujeres que concurrieron, de ver los magníficos tipos de reproductores de las razas vacuna, caballar y lanar; pero es también cierto que los recién llegados de los criaderos de la Candelaria, de Ucuquer, de Mariman y de Rancagua, han tenido delante de sus ojos grandes y cristalinos, una magnífica exposición del animal racional en sus diversas manifestaciones”<sup>345</sup>.

Ese año, siguiendo la tradición, la Exposición fue inaugurada por el presidente de la República Pedro Montt, acompañado de autoridades, del cuerpo diplomático y público en general. La muestra tuvo un progreso notable en relación a 15 años atrás, cuando concurrían

---

<sup>344</sup>*El Mercurio*, Santiago, 9 de Noviembre de 1907:2.

<sup>345</sup>*El Mercurio*, Santiago, 8 de noviembre de 1907:4.



apenas dos criaderos. La de 1907 concitó 22 criaderos de vacunos, 27 de caballares, 15 de ovejunos y 5 de caprinos.

La revista *Zig-Zag* comparaba la muestra con eventos que se realizaban en Inglaterra, donde “se celebran exposiciones análogas, y no mui superiores a la que nos ha presentado la Sociedad Nacional de Agricultura, de tal modo que esta podría figurar entre ellas sin quedar en un lugar mui inferior”<sup>346</sup>. Esta alusión expresa el referente europeo presente como parámetro comparativo.

La Quinta Normal también ofrecía otros atractivos. Bandas militares y el restaurant “donde se verificarán varios banquetes entre distinguidas personas de nuestra sociedad”<sup>347</sup> completaban el panorama para pasar las tardes de primavera. También existían canchas de tenis y de fútbol y se practicaba ciclismo. Allí estaba instalado el club Victoria de Lawn Tennis. Funcionó además, en el Partenón de la Quinta Normal, la Sociedad Unión Artística, con el Salón de Bellas Artes de Santiago, antecesor del Palacio de Bellas Artes. Otro hito arquitectónico de la Quinta Normal era el pabellón desmontable construido en Francia para la Exposición Universal de 1889 para la muestra de Chile, con una estructura de hierro, acero y zinc.

En Brasil, una producción de similares características es *Inauguração da Exposição de animais no Posto Zootécnico* (Brasil, 1910, 35mm, b/n, 8min, 160m), de la Empresa F. Serrador. Con la participación de Antonio Campos como operador, fue estrenada el 28 de abril de 1910 en la sala Bijou de São Paulo. Al final del metraje existente aparece la marca Companhia Cinematographica Brasileira-S. Paulo, de propiedad de Antonio Campos, pero este fragmento podría haber sido agregado con posterioridad.<sup>348</sup>

---

<sup>346</sup> Revista *Zig-Zag*, N°143:14, noviembre 17 de 1907.

<sup>347</sup> *Las Ultimas Noticias*, miércoles 6 de noviembre de 1907:3.

<sup>348</sup> Filmografía brasileira. Cinemateca Brasileira. <http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=000923&format=detailed.pft#1>. Consultada en 17 de enero de 2012. Hoy se conserva en el acervo de la Cinemateca Brasileira.

Al igual que en el caso chileno, se trata de un evento que convocaba tanto a las autoridades como a las élites de la ciudad en la zona de la Mooca. El coronel Fernando Prestes, vice-presidente del Estado de São Paulo, llega acompañado de otras autoridades. Se observa también a los visitantes, incluyendo hombres, mujeres y niños, como ocurre en el caso chileno, lo que ratifica la idea de un paseo familiar y el espacio rural cercano a la urbe donde se organizaban eventos de este tipo. También hay una secuencia de planos que muestran los ejemplares de vacas y caballos y una demostración de una máquina recolectora de alfalfa americana (importada por W. Martin Maddock). Una placa visible indica las características técnicas: “Prensa para recolectar Alfalfa/WASHINGTON/150 fardos por día, toda de acero, rotación entera/único importador W. MARTIN MADDOCK/R. Quitanda n.2/S. Paulo”.

Se observan varios planos generales de los asistentes a la Exposición. Destacamos la similitud de las modas en ambas producciones, especialmente en el caso de las mujeres, donde era habitual el uso de sombreros y vestidos largos, lo mismo que la idea del paseo y de la exhibición agropecuaria donde se incorporan elementos de la modernidad en la implementación de maquinarias y tecnologías para la industria agropecuaria. Si bien se consigna su lanzamiento en el cine Bijou, no existen comentarios con mayor desarrollo en *O Estado de S. Paulo*<sup>349</sup>. En general, no hay comentarios más extensos sobre las películas.

En esta línea, se conserva en Chile el *Gran paseo campestre en el fundo del señor Francisco Undurraga* (Chile, fragmentos, 1910, 35mm, b/n, 24 seg.), de la Cía. Cinematográfica del Pacífico y Cía. Italo Chilena. Los retazos de esta película y los comentarios de la prensa asociados a su exhibición, son un panorama de costumbres y vida de la aristocracia chilena de la época del Centenario. Si bien no contamos con mucho material fílmico, es suficiente como para notar algunos elementos cuya presencia se refuerza en el registro periodístico. Aunque apenas se contabilizan dos planos, el primero de ellos es uno general de los invitados sentados a la mesa, donde se observa que se trata de un banquete campestre. El segundo, muestra a muchos invitados (en su gran mayoría hombres) alrededor de un moderno automóvil que emprende la marcha. Lo que destacamos aquí es que los

---

<sup>349</sup>Jean-Claude Bernardet (1979: 1910-41) señala “Probablemente producción de la empresa Serrador”.

involucrados advierten la presencia de la cámara posando para ella y moviendo a quienes interrumpen la filmación para que el cuadro sea filmado y que el automóvil sea protagonista, enfatizando la idea de modernidad incluso en un paisaje campestre, lo cual advertía sobre el poder adquisitivo de la aristocracia terrateniente.

Filmado por dos productoras, la Cía. Cinematográfica del Pacífico y la Cía. Ítalo Chilena, fue estrenada en el Teatro Unión Central y en el Variedades, con su biógrafo Kinora, de Santiago el 6 de octubre de 1910, apenas dos días de realizado el evento. En el Variedades, esta vista se exhibió junto a otras del *Te Deum en la Catedral de Santiago*, el 18 de septiembre último; *Gran revista de marinerías en la Gran Avenida en Valparaíso*; *Gran revista naval en Valparaíso*, entre otras. Mientras tanto, en el Teatro Unión Central, el registro del evento de la familia Undurraga compartió pantalla con los *Funerales del Excmo. señor Elías Fernández Albano, fallecido presidente de la República* y la *Llegada de S.E. Excmo. señor Figueroa Alcorta*, entonces presidente de Argentina. Es decir, el ámbito de exhibición consideraba las distintas actividades asociadas a la ritualidad del poder en el mismo nivel que la vida social de la aristocracia. En los días sucesivos, la película era comentada como “la vista que más llamó la atención del público” y se repitió en ambas salas en varias ocasiones, estando en cartelera hasta el 11 de octubre en el Unión Central y hasta el 14 del mismo mes en el Variedades.

Con motivo del matrimonio de Marta Undurraga y Carlos Pérez Peña, los padres de la novia, Francisco Undurraga y su mujer Ana Fernández, ofrecieron un paseo campestre en su fundo Santa Ana, en San Vicente de Talagante. Trenes especiales, que partieron desde la Estación Central, trasladaron a los invitados a la ida y al regreso. Fue considerado uno de los eventos sociales más significativos del momento y los comentarios aludían a los usos y costumbres de la oligarquía, enfatizando la distensión, los salones con estilo europeo y la presencia de autoridades locales. “Fue una reunión al aire libre encantadora, en la cual desapareció la rigurosa etiqueta, y en la que hicieron magníficos contrastes los florecientes y perfumados campos de octubre con los salones estilo Luis XV ó Imperio, escenarios de las grandes reuniones sociales de invierno”<sup>350</sup>.

---

<sup>350</sup>*El Mercurio, Santiago, 5 de octubre de 1910:7.*

Una de las observaciones alude a los adelantos de agricultura que el señor Undurraga tenía en su fundo y sus “bien tenidas bodegas, que cuentan con instalaciones eléctricas según los últimos sistemas”<sup>351</sup>. Pese a lo selecto de la concurrencia, el número sobrepasaba los mil quinientos invitados, entre los cuales figuraban el vicepresidente de la república, Emiliano Figueroa Larraín; el ministro del Interior, Luis Izquierdo; el ministro de Guerra y marina, Carlos Larraín Lecaros; miembros del cuerpo diplomático y “cuanto más distinguido tiene nuestra sociedad”<sup>352</sup>. Luego de la ceremonia, los asistentes disfrutaron de paseos en carruajes y automóviles por el parque, presenciaron carreras de caballos y de un *lunch*, con un sofisticado menú.

Otro lugar que nos ocupa en Santiago es el Parque Cousiño. Es importante acotar que en 1843, durante el gobierno de Manuel Bulnes Prieto, el Estado había adquirido 139 hectáreas de terreno donde se instaló el Campo de Marte, dedicado a maniobras y ejercicios militares, además de sitio donde se instaló la ex Escuela Militar y la Penitenciaría. Pero en el mes de septiembre, sectores populares de la población lo utilizaban para encumbrar volantines, participando de las maniobras que conmemoraban la independencia y en esa ocasión se instalaban improvisadas ramadas donde se bailaba cueca y se bebía. En 1870, mediante un decreto del presidente José Joaquín Pérez, se autorizó la realización de un parque público a cargo de Luis Cousiño Squella, quien dirigió gratuitamente las obras, incluyendo la plantación de sesenta mil árboles. Cousiño falleció poco antes de la inauguración y fue su viuda, Isidora Goyenechea Gallo, quien lo inauguró en 1873. El parque estaba en sintonía con el heroseamiento de la ciudad siguiendo patrones europeos, impulsado por el intendente Benjamín Vicuña Mackenna y fue construido con la referencia del *Bois de Boulogne* de París y el *Hyde Park* de Londres.

Esta nueva etapa convirtió al parque en uno de los puntos de reunión de la oligarquía capitalina que había desplazado a los sectores populares. Existía un restaurant, una laguna y un kiosco. También se reunían los jóvenes a practicar tenis, ciclismo, fútbol y automovilismo. De hecho, en las Fiestas Patrias de 1904 se corrió una carrera de automóviles cuyo ganador fue el

---

<sup>351</sup> *El Ferrocarril*, 5 de octubre de 1910:2.

<sup>352</sup> *Ib Id.*

francés residente en Chile César Copetta, uno de los pioneros de la aviación en este país<sup>353</sup>. Allí se exponían los vehículos modernos y los carruajes elegantes que aún no eran desplazados por los automóviles. Esta coexistencia se resume en una “legión de vehículos: *tandems*, faetones, *four in hands*, cómodas victorias, *vis-a-vis*”. Todos ellos superados por el “*mail* de la familia Undurraga”<sup>354</sup>. Probablemente este último vehículo es el que aparece en un plano protagónico del fragmento que se conserva del *Gran paseo campestre en el fundo del señor Francisco Undurraga* (1910), recientemente comentado. De ese modo, el parque se convirtió en un sitio muy exclusivo y excluyente, hasta que se inauguró un servicio de tranvías que cambió nuevamente la situación, permitiendo que sectores populares y de clase media pudiesen también acceder a él<sup>355</sup>.

Además de la ya citada inauguración del Puesto zootécnico, una serie de actualidades brasileñas pueden ser asociadas a los filmes chilenos, por el solo título aparecido en registros de prensa de la época. Entre ellos, mencionamos *Festa campestre de Famílias Cariocas*,<sup>356</sup> exhibida en la inauguración del cine Pálace en Río de Janeiro, en 1908, que presentaba un “*garden party*” en el Jardín Botánico con ocasión de las fiestas para marineros norteamericanos que habían llegado a la entonces capital federal, cuya presencia fue filmada en otra ocasión, como ocurrió con la entrada de la escuadra en la bahía.

Un caso especial lo constituyen dos producciones, una chilena y otra brasileña, que podríamos considerar híbridas ya que corresponden a la filmación de puestas en escena teatralizadas. Las mencionamos porque ambas son protagonizadas por sectores aristocráticos y fueron impulsadas por grupos vinculados a ellos. La primera es *Santiago antiguo* (Chile, fragmentos, 1915, b/n, 35mm, 1m.18 seg.)<sup>357</sup>, producción de The Chile Film Co., dirigida por Manuel Domínguez Cerda con Salvador Giambastiani como operador; la segunda, *Rossi*

---

<sup>353</sup> Oreste Plath, *El Santiago que se fue. Apuntes de la memoria*. Santiago: Fondo de cultura económica, 2010: 117.

<sup>354</sup> Alfonso Calderón, *Memorial de Santiago*. Santiago: Ril editores, 2004:192.

<sup>355</sup> Manuel Vicuña, 2010:47.

<sup>356</sup> *Gazeta de noticias*, 10 de febrero de 1908, en: Araújo, 1976: 198.

<sup>357</sup> El material existente fue recuperado por la Cineteca Nacional de Chile a partir de la película *Recordando* (1961), de Edmundo Urrutia. Se encontraba fragmentado y se intentó reunirlo de acuerdo a las descripciones de la prensa de la época.

*Atualidades*Nº126, *Um sarau no Paço de São Cristóvão (Un sarau en el Palacio de San Cristóbal)*, (Brasil, 1926, b/n, sepia, 6min43seg), de la Rossi Filme.

*Santiago antiguo* (1915) fue realizada en el Club Hípico y corresponde a la filmación de una puesta en escena presentada anteriormente en varias funciones en el Teatro Municipal. Dado el éxito del espectáculo que recrea cuadros coloniales con un elenco de aristócratas santiaguinos, los organizadores convocaron especialmente a la Chile Film, con el fin de realizar un registro cinematográfico, para lo cual repitieron la escenificación. El rodaje reprodujo una de las dicotomías de la época en torno al cine nacional y extranjero. Así lo manifestó un cronista de *Cine Gaceta*:

“Hubo directores que, deseando que la cinta que se imprimiera fuera digna de la obra, opinaron que debía llamarse a los técnicos norte-americanos o europeos. Decían que la cinematografía nacional no había producido vista de mediano mérito. Pero otra corriente nacionalista se levantó, corriente que sostenía que no era lógico ni patriótico que una manufactura extranjera se encargara de tomar la cinematografía de una fiesta tan genuinamente criolla y que si nuestros vecinos del Norte y Oriente habían triunfado en fabricarse sus películas nacionales, nosotros también teníamos que ensayar”<sup>358</sup>.

Otras publicaciones como la revista *Zig-Zag*,<sup>359</sup> en numerosas fotografías de la sección Vida social, dan cuenta de quienes participaron de la iniciativa, idea de Ramón Subercaseaux y de su hijo Pedro. Los recursos recaudados fueron a beneficio del Centro San Francisco de Sales, y la dirección general del espectáculo fue de Mercedes Correa de Echenique, presidenta del Centro, y de Marcos García Huidobro.

El estreno de la versión cinematográfica se realizó el 14 de octubre de 1915 en el teatro Unión Central y luego se exhibió en el Dieciocho. La película estaba dividida en tres cuadros: el Estrado, el Tajamar y el Sarau. En relación a la representación teatral, la versión filmada agregó una presentación donde una abuela le contaba a sus nietos sobre el evento del Municipal, mostrándole un álbum de *Zig-Zag*. Este elemento indica una aproximación al recurso del *flash back*.

---

<sup>358</sup>Revista *Cine Gaceta* Año 1, N.º.1 Santiago, 1ª quincena de octubre de 1915, contraportada.

<sup>359</sup>Revista *Zig-Zag*, Año XL.-N.º 552, 18 de septiembre de 1915:24.

Manuel Domínguez Cerda (1867-1922), director de la película, también pertenecía a la clase alta santiaguina. Fotógrafo aficionado y empresario cinematográfico, estudió Derecho para luego dedicarse al periodismo, a la fotografía y al cinematógrafo. Fue gerente del Teatro Unión Central en Santiago, de propiedad de la Universidad Católica<sup>360</sup>. Domínguez Cerda creó especialmente The Chile Film Co. para realizar esta película y pagó al Centro San Francisco de Sales 10 mil pesos por los derechos exclusivos de la reproducción cinematográfica de la obra. Aunque no existe material sobreviviente, el director narra la existencia de algunos planos que fueron probablemente incluidos en la película, cuya longitud original estimaba en 1.400 y 1.500 metros: construcciones coloniales como el trozo restante del Tajamar, la casa del Conde de la Conquista, el claustro viejo de San Francisco, la pirámide de la calle de San Pablo, el antiguo pórtico de la posada de Santo Domingo, etc. También agrega que se fotografiaron objetos, reliquias y muebles de la época, entre ellos numerosos uniformes de personajes, armas y banderas del Museo Histórico, que se proyectarían intercalados en el film. Otro elemento agregado eran los títulos confeccionados “con viñetas artísticas originales relativas a la época debidas a un conocido dibujante”<sup>361</sup>.

En relación a *Santiago antiguo*, la prensa enfatizó que los trajes de los personajes de Santiago eran originales y pertenecieron a los antepasados de quienes los exhibieron: “los mismos que llevaron las altivas damas y los encumbrados magnates de los comienzos del siglo pasado”<sup>362</sup>. Similar interés tuvo el uso de utensilios y ornamentación de la época colonial conservada por sus herederos.

*Rossi Atualidades*N°126, *Um sarau no Paço de São Cristóvão* fue estrenada el 18 de diciembre de 1926 en el cine República de São Paulo. Precedido en el mismo intertítulo de “Liga de las Señoras Católicas. Conmemoración del Centenario de la emperatriz D.

---

<sup>360</sup>Solène Bergot ahonda en este fotógrafo en el texto “Cine y fotografía en la industria cinematográfica en Chile, 1900-1930”. En: Mónica Villarroel (coord.) *Enfoques al cine chileno en dos siglos*, 2013.

<sup>361</sup> Manuel Domínguez Cerda. Entrevista en: “La película de Santiago Antiguo. Lo que cuesta la fabricación de un film nacional”. Revista *Zig-Zag*, Año XL.-NUM. 554 2 de octubre de 1915:25.

<sup>362</sup>Revista *Pacífico Magazine* Vol V, N°32, Santiago de Chile, agosto de 1915:142.

Leopoldina, con evocación histórica de Paulo Setubal”,<sup>363</sup> seguido de “Realizada en el Teatro Municipal de São Paulo el 11 de diciembre de 1926 por un grupo de amateurs de la alta sociedad”, como segundo intertítulo explicativo.

El número 126 de *Rossi Actualidades*, incluía: *Sociedad hípica; Jockey Club, Día del Marinero* y un último registro que es el que corresponde al *Sarao en el Palacio San Cristóbal*. Solo este último segmento fue rescatado en 2007-2008 por la Cinemateca Brasileira. Se distinguen los cuadros marcados por los intertítulos: 1. Entrada de la Emperatriz; 2. Entrada del emperador; 3. La emperatriz D. Leopoldina (D. Antonieta Penteado Prado); 4. Emperatriz-Emperador y Princesa María da Gloria; 5. D. Antonieta Penteado Prado-D. Marcell Telles. Memna Cleoncia Serea da Motta; 6. Grupo de artistas. 7. Danza de la Pavana. 8. Danza de la Gavota. Un plano conjunto, en un interior, de la emperatriz con su corte con la cámara que la enfoca luego en su trono. El emperador ingresa al salón, también en un plano conjunto y luego vemos otro plano de la emperatriz sentada en el trono acompañada de una niña. Plano medio de la emperatriz. Destaca la escenificación de lo que probablemente fue el salón del trono del Palacio Imperial San Cristóbal, ubicado en el parque Quinta da Boa vista, en Río de Janeiro, antigua residencia de la familia imperial<sup>364</sup>.

Las imágenes son casi fotográficas en cada uno de los cuadros. Los protagonistas, vestidos a la usanza de los tiempos del imperio, posan para la cámara con escaso movimiento dentro del cuadro. Solo se realizan suaves paneos para enfocar a los participantes de la escenificación. Luego, al igual como ocurre en el film chileno, se registran bailes de salón protagonizados por los “actores” vestidos de traje de gala.

La estructura en ambos filmes refiere a cuadros teatrales enumerados por los intertítulos (en el caso brasileño existentes, en el caso chileno, por referencias de la prensa de la época). Si la película chilena alude a los tiempos de la colonia española, la brasileña lo hace a la colonia portuguesa aunque con el matiz de que la época que evoca corresponde a la independencia, pero con la presencia de los emperadores.

---

<sup>363</sup> Examinamos una copia en DVD de la colección Programadora Brasil.

<sup>364</sup> Los jardines fueron remodelados por el paisajista francés Auguste Marie François Glaziou. En 1869, por encargo de don Pedro II. Desde 1822, fecha de la Independencia, fue residencia de Don Pedro I y Doña Leopoldina, quien falleciera en 1825.



Lo que la cámara destaca en las dos películas es la participación de la alta sociedad, paulista y santiaguina, en la puesta en escena de cuadros del imperio y la colonia, respectivamente. También son referencias similares en ambas las danzas de salón francesas e italianas.

### **El ritual del poder**

Por otra parte, el Centenario de la Independencia de Chile en 1910 fue, como ya mencionamos, foco de interés para las filmaciones donde las elites tuvieron un lugar privilegiado. El año estuvo marcado por una serie de acontecimientos que fueron filmados en formato de actualidades, destacando los realizadores Arturo Larraín Lecaros (1880-1925) y Julio Cheveney, quien era empleado en un negocio de fotografía, la Casa Francesa de Santiago y luego, en 1918, administraba el Teatro Politeama en la Alameda. Larraín provenía de la aristocracia y se dedicó posteriormente a la diplomacia. Formó la Compañía Cinematográfica del Pacífico, siendo gerente y camarógrafo. Ambos se asociaron para filmar una película sobre Manuel Rodríguez que no se estrenó.

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 claramente, 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, que propone Salles Gomes.

Durante el Centenario en Chile las celebraciones fueron extensas y hay fragmentos de materiales que dan cuenta de ello. La ritualidad del poder que se expresa en la *Gran Revista militar en el Parque Cousiño (Revista Militar de 1910)* (Chile, fragmento, 1910, 35mm., b/n, 2min43seg), de la Cía. Cinematográfica del Pacífico, biógrafo Kinora y registra la tradicional Parada Militar en el Parque Cousiño, realizada el 19 de septiembre con motivo de las festividades patrias. La película estaba dividida en nueve partes: 1.- S.E. el Presidente de la República Argentina pasando la revista. 2.- Vista general de las tribunas del Parque en las cuales había más de 30.000 mil personas. 3.- Desfile del Colegio militar argentino. 4.- La

Escuela Militar chilena. 5.- La Escuela Naval. 6.- La Escuela de Suboficiales. 7.- La Artillería. 8.- Los Granaderos argentinos. 9.- La Caballería.

Como era habitual, los desfiles militares se realizaban en el Parque Cousiño desde los tiempos del Campo de Marte. “El estreno de la Revista Militar del 19, atrajo distinguida y numerosa concurrencia, que admiró la nitidez de la vista”<sup>365</sup>. Otro comentario aludía a “la mejor de las vistas cinematográficas del Centenario”<sup>366</sup>.

Del material que se conserva, hay dos fragmentos que incluyen seis secuencias en total, todas exterior/día, con diecisiete planos. Distinguimos cuatro carruajes con autoridades. Una de ellas, lleva al presidente de la República, Emiliano Figueroa acompañado de otro civil y dos uniformados. En este caso los dos primeros saludan a la cámara sacándose el sombrero, lo que advierte que la presencia de la cámara es parte del acontecimiento. Otro de los carruajes lleva al presidente de Argentina, José Figueroa Alcorta (1906-1910), y autoridades civiles y militares. Desfilan en el Parque Cousiño distintos grupos de uniformados, caballería y lo que presumimos es un batallón de veteranos de la Guerra del Pacífico (1879-1883), pues se trata de civiles con alguna minusvalía en casos visibles y de avanzada edad en otros, portando estandartes. Este segmento es particularmente interesante porque se advierte el rango y la clase social de quienes desfilan por el uso de trajes y sombreros distintos. Los que van en las primeras filas, suponemos oficiales, usan sombrero de copa y traje elegante.

Otra de las actualidades del Centenario fue la *Revista naval en Valparaíso o Gran revista Naval, 1ª y 2ª Parte*. (Chile, fragmento, 1910, 35mm., 1min30seg). Realizada por la Cía. Cinematográfica del Pacífico, se presume que el realizador fue Arturo Larraín Lecaros. El estreno original se realizó en el Teatro Variedades de Santiago, el 16 de septiembre de 1910, dos días después de la Revista Naval Internacional ocurrida en la bahía de Valparaíso. El vicepresidente de la república, Emiliano Figueroa Larraín a bordo del barco Zenteno, recorrió la fila de navíos de guerra, para luego iniciar el desfile de todas las naves, chilenas y extranjeras. La película original estaba dividida en once partes: 1.-S.E, el vicepresidente y

---

<sup>365</sup>El *Diario Ilustrado*, Santiago, 23 de septiembre de 1910 s/p.

<sup>366</sup>El *Diario Industrial*, Antofagasta 2 de noviembre de 1910, s/p.

comitiva a bordo del Zenteno. 2.-A bordo del Zenteno. 3.-El buque escuela Baquedano conduciendo parte de la comitiva. 4.- Poderosos acorazados norteamericanos. 5.-Torpedera chilena Almirante Condell. 6.-Crucero Libertador Bolívar de la Armada ecuatoriana. 7.-Acorazado Etruria de Italia. 8.-Crucero Bremen de Alemania. 9.- División naval argentina. 10.-Cruceros acorazados chilenos Capitán Prat, Esmeralda y Chacabuco. 11.- Acorazado O' Higgins.

La revista contó con la participación de Argentina, Italia, Estados Unidos, Alemania, Ecuador, Brasil. La Armada chilena estuvo presente con los barcos de guerra O' Higgins y Prat, los cruceros Esmeralda, Chacabuco y Zenteno, la fragata Baquedano y los destructores Condell y Lynch y los cañoneros Hyatt, Videla y Contreras.

Hubo otra versión filmada el mismo día, producida por la Cía. Ítalo Chilena para el biógrafo del Teatro Unión Central, estrenada el 16 de septiembre de 1910.

Apenas dos secuencias con escasos ocho planos se conservan de este documento. En su mayoría, planos generales y dos planos medios donde los barcos son protagonistas, al igual que las acrobacias de los marineros mostradas desde la distancia. También se registra la llegada de autoridades e invitados. El espectáculo se inició a las 11.30 de la mañana, continuó con un almuerzo de la comitiva oficial e invitados y concluyó con el gran desfile de las marinerías por las calles de Valparaíso. A juzgar por los planos que se conservan, la cámara estaba instalada en la cubierta de un barco. Ambas vistas son representativas de las conmemoraciones del Centenario, donde la clase gobernante y las fuerzas armadas adquieren singular protagonismo.

La participación brasileña fue consignada en la prensa de Río de Janeiro con comentarios nada favorables. “Las noticias que nos llegan de Chile, sobre nuestra representación durante las fiestas del Centenario, son las más desagradables posibles cosas que el patriotismo manda divulgar a fin de que no se reproduzcan. Para hacer tan triste figura más valdría que no hubiésemos ido allá”<sup>367</sup>.

---

<sup>367</sup> *Correio da Manhã* s/f. en: Joaquín Edwards Bello, 2004:102.

El comentario continúa detallando la desorganización de los navíos que componían la división brasileña, un accidente del navío Bahía en alta mar, el extravío del navío Timbira y un dificultoso paso por el estrecho de Magallanes que significó el desembarco de desgastados marineros brasileños en Valparaíso. El relato concluye refiriéndose a los siete navíos chilenos en el puerto donde “el orden y la disciplina no son absolutamente una preocupación para ellos, pues esos sentimientos les son naturales”<sup>368</sup>.

Sin embargo, los brasileños se quejaron del recibimiento de los chilenos, especialmente por no haber invitado al jefe de su división, capitán del mar y guerra Belfort Viena, al banquete oficial.

En el caso brasileño, la tendencia de filmar el ritual del poder aparece desde los primeros registros, al igual que en Chile. Destaca Antonio Leal como operador de una significativa cantidad de actualidades que aparecen mencionadas en la prensa. También se distinguen en Río de Janeiro, los operadores de Marc Ferrez. La presencia de los presidentes de la República en ceremonias y conmemoraciones era habitualmente filmada. Citamos por ejemplo, *Centenário do General Osório* (1908), exhibido en el cine Pathé, de los operadores Ferrez, que también fue registrada por Leal bajo el título *Como se Glorifica um Herói-O Centenario de Osório*. La llegada del presidente Afonso Pena, el desfile de tropas y la visita a la estatua del héroe fueron el foco de las filmaciones. Fiestas militares, aniversarios de regimientos, ejercicios de bomberos y todo tipo de ejercicios militares y navales, incluyendo títulos como *Exercícios de Esgrima da Baioneta Executados pelos Marinheiros Nacionais de Villegaignon* (1908), inauguraciones de monumentos eran de interés tanto de los operadores cinematográficos como del público y su exhibición en sala consta en los registros de prensa. Resaltamos aquí la idea de glorificación de los héroes nacionales. Esto se unía a la idea de exaltación de lo nacional en eventos como exposiciones, que ya hemos mencionado. Especial atención concitó en Río de Janeiro la Exposición Nacional de 1908, para conmemorar el centenario de la apertura de los puertos brasileños por D. João VI, a la cual concurren todos

---

<sup>368</sup>*Ib id*:105.

los operadores cinematográficos de la ciudad<sup>369</sup>. Las filmaciones incluían, entre otras cosas, la inauguración y desfiles de carruajes.

Río y su modernización fue foco de atención asociado a la presencia de autoridades. El cine Odeon exhibió en 1909 una serie llamada *Aspectos da Avenida* [Central], cuyo primer film fue *Parada Infantil de 12 de Outubro*, un desfile de estudiantes donde aparecían el entonces presidente Nilo Peçanha, el Barón do Rio Branco, el embajador chino y otras autoridades<sup>370</sup>. Otra de las producciones celebradas por la prensa fue *Obras do Porto do Rio de Janeiro* (1910), de Staffa, que registraba los trabajos de construcción de nuevos almacenes y movimientos de carga y descarga en el puerto.

El poderío naval fue especialmente impulsado por el presidente Afonso Pena (1906-1909) y el Almirante Alexandrino de Alencar, que desarrollaron un plan de reorganización de la Marina brasileña. Posteriormente, hacia 1910, el año del Centenario en Chile, Brasil se consideraba “la tercera potencia naval del mundo con su Escuadra Blanca”, con un total de 24 embarcaciones<sup>371</sup>. El sentido patriótico se exaltaba en ocasiones especiales, como la llegada del mayor buque de guerra, el Minas Gerais, a la bahía de Guanabara, en el mes de abril, hecho que concitó el interés de todos los realizadores cinematográficos de Río de Janeiro. Muchos de estos filmes, luego de exhibidos en esta ciudad tuvieron una itinerancia por el país.

El relato de Joaquín Edwards Bello sobre su experiencia en un biógrafo en la ciudad de Río de Janeiro, junto con alabar la innovación tecnológica del uso combinado de biógrafo y fonógrafo, hacia 1910, narra la exhibición de vistas europeas compartiendo escenario con una revista musical y la participación de la liga marítima brasileña como patrocinador del biógrafo. “(...) al final vi aparecer la cubierta del Minas Geraes en la cual surgió de pronto un esbelto marinero que recitó un monólogo patriótico sosteniendo la gran bandera verde y amarillo en una de sus manos; habló en hermosas frases de la necesidad de crear una flota de primer orden para la defensa de las costas de *nossa patria bem amada*”<sup>372</sup>. En otro segmento, Edwards se

---

<sup>369</sup> Vicente de Paula Araújo, 1976: 263.

<sup>370</sup> *Ib id*: 309.

<sup>371</sup> Edmar Morel, *A revolta da Chibata*, 1959. En: Araújo, 1976: 328.

<sup>372</sup> Joaquín Edwards Bello, 2004:31.

refiere a que los marineros del Minas Geraes hicieron figuras alegóricas en la cubierta de su barco para un Cinema. Solo un diario protestó.

### **Otras ritualidades: funerales y asunción del mando**

Otro tema relevante son los acontecimientos ocurridos como ceremonias públicas, en los que pueden incluirse algunos actos oficiales de las celebraciones del Centenario chileno, ya citadas, y *Los funerales del Presidente Montt* (1911), mientras que en Brasil, podemos considerar en esta línea varias exequias como *Funeraes do Presidente do Estado de Minas Geraes, Dr. Raul Soares de Moura em 6 de Agosto de 1924* (1924) y ceremonias como *O novo governo da República* (1922), con la toma de mando del Presidente Arthur Bernardes. Se trata de una tendencia marcada también en otros países latinoamericanos, correspondiendo a lo que se puede considerar como “ritual del poder”, en torno a lo cual pueden clasificarse muchos documentos que registran actividades de los presidentes de la República o celebraciones oficiales.<sup>373</sup>

Durante el año del Centenario, Chile vivió un acontecimiento político inesperado. La muerte de dos presidentes de la República consecutivamente, antes de las conmemoraciones. El Presidente Pedro Montt viajó a Alemania por motivos de salud y falleció, a los 64 años, en la ciudad de Bremen. Su funeral, al regreso a Chile, fue registrado por las cámaras cinematográficas. Le sucedió Elías Fernández Albano, quien falleció al poco tiempo, el 6 de septiembre de 1910, correspondiéndole el turno a Emiliano Figueroa, quien encabezó las fiestas del Centenario. Ambos sepelios, el de Montt y el de Fernández Albano fueron filmados y exhibidos en salas de la capital, aunque del último no hay material sobreviviente.

El presidente Montt había fallecido en Alemania en 1910 y sus restos fueron trasladados en un vapor a Chile. La llegada del ataúd al puerto de Valparaíso y su traslado en tren a Santiago y un recorrido por las calles de la ciudad hasta la catedral metropolitana en febrero de 1911, habrían sido filmados por a lo menos dos compañías cinematográficas de la época, según registra la prensa, la Cía Italo Chilena y Biógrafo del Teatro Unión Central.

---

<sup>373</sup>Paulo Emilio Salles Gomes, “A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898 - 1930)”. En: Calil, C. A. y Machado, M. T. (Org.) *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*, 1986:324.

Mencionamos entonces *Los funerales del Presidente Pedro Montt 1ª y 2ª parte* (Chile, 1911, 35mm, b/n, 9min3seg), de Julio Cheveney<sup>374</sup>, Cía. Italo Chilena y biógrafo del Teatro Unión Central. Este documento muestra imágenes del sepelio del presidente Pedro Montt fallecido el 16 de agosto de 1910 en Alemania, hasta donde había viajado en busca de cura para una enfermedad. Después de su muerte, es embalsamado y llevado a Berlín, donde permanece hasta diciembre, mientras en Chile hubo honras fúnebres en la catedral de Santiago sin cuerpo presente, con la asistencia del vicepresidente Elías Fernández Albano que también fueron filmadas y exhibidas el 26 de agosto de 1910 como *Honras Fúnebres del Presidente Montt*. El filme de Cheveney de 1911 muestra la llegada a Valparaíso y posterior sepultación de los restos en Santiago. Este hecho suscitó otras filmaciones en el funeral que ocurrió en Europa, generando ciertas confusiones respecto a los materiales cinematográficos con los que hoy se cuenta, los que corresponden a las exequias en Chile tras el arribo del féretro, en febrero de 1911, como aclara Jara<sup>375</sup>.

Los camarógrafos registraron las imágenes utilizando planos secuencias y un *travelling* (siendo el primero conocido del cine chileno, en el tren que trae el ataúd de Montt desde el puerto de Valparaíso a Santiago) y se observa que, durante el viaje, la cámara va montada en un tren que precede al que trae los restos de Montt. También utiliza el recurso del montaje para estructurar el documento fílmico. Destaca además la idea de movimiento, denotando las posibilidades técnicas del aparato cinematográfico por una parte y, por otra, resaltando los modernos medios de transporte, otra tendencia del cine de la época.

Distinguimos la presencia de las fuerzas armadas y la pompa que enmarca el evento, mientras que también se observa la multitud que acompaña el desarrollo de los distintos momentos del acontecimiento. Sin embargo, la cámara adopta un punto de vista que privilegia el plano general y sobre todo, el desfile de un cortejo que es encabezado por civiles y militares engalanados. La multitud civil surge en segundo plano, sobre todo cuando es enfocada desde

---

<sup>374</sup> Alicia Vega atribuye la autoría a Arturo Larraín Lecaros con producción de su propia empresa en sociedad con Julio Cheveney. No obstante, Eliana Jara aclara que Larraín habría tenido problemas técnicos insalvables en “Una breve mirada al cine mudo chileno”. En: Cineteca Nacional de Chile *Imágenes del centenario 1903-1933. Documentos históricos II*. DVD, 2011.

<sup>375</sup> Utilizamos la descripción de la película realizada por Eliana Jara en “Una breve mirada al cine mudo chileno”. En: Cineteca Nacional de Chile *Imágenes del Centenario 1903-1933 Documentos históricos II*, 2011.

el tren o apostada en los costados del paso del cortejo, pero no adquiere el lugar protagónico.

La prensa de la época dio cuenta del funeral filmado en Alemania:

“TEATRO VALPARAISO

La empresa de cinematógrafo que actúa en el Valparaíso ofrece para hoy (sic) una novedad, fuera de programa. En la primera y segunda secciones se exhibirá una película tomada durante los funerales del Excelentísimo señor don Pedro Montt, celebrados en Bremen. Como se ve la cinta ofrecida por la Compañía Cinematográfica del Pacífico es de suma actualidad, por lo que no sería aventurado estimar que el Valparaíso reuna (sic) esta noche bastante público.

El programa completo, aparte de la anterior, contiene variadas y amenas películas<sup>376</sup>.

El mismo día, el periódico daba cuenta del itinerario que siguieron las cámaras en la filmación de 9min3 seg que hoy se conserva.

“Los restos del Presidente Montt

Llegarán en la madrugada de mañana a Valparaíso.- el desembarco de los restos en el puerto.- el trayecto de Valparaíso a Santiago.- La llegada a la Estación Central.- En dirección a la Catedral.- Las ceremonias religiosas en la iglesia metropolitana.- en el cementerio.- detalles completos de los funerales.- se verificaran el sábado a las 9 de la mañana<sup>377</sup>.

Por su parte, *El Diario Ilustrado*, el miércoles 1º de febrero de 1911, anunciaba el protocolo que se seguiría, incluyendo la participación del Cuerpo de Bomberos y disposiciones de la Comandancia de Armas. El mismo medio, el jueves 2 de febrero de 1911, también informaba de la proyección de los funerales (la versión realizada en Alemania) en otra sala.

“TEATRO VARIEDADES

Con lleno dio anoche sus proyecciones el Biógrafo Kinora. Las vistas agradaron bastante llamando principalmente la atención la espléndida película “Los funerales del Excmo. Señor Pedro Montt en Bremen”, que fueron suntuosos. Esta vista está llena de interesantes detalles. Fué (sic) muy aplaudida. La orquesta, como siempre, irreprochable. Esta noche habrá programa variado con nuevos estrenos<sup>378</sup>.

Al día siguiente, el periódico publica, en su portada, una foto del cuerpo de Montt: “El Ex – Presidente de la República, Excmo. Sr. Don Pedro Montt en su lecho de muerte”. Y luego da un detallado relato del itinerario del evento hasta el viernes 3 de febrero:

---

<sup>376</sup>*El Mercurio*, Valparaíso, 2 de febrero de 1911:3.

<sup>377</sup>*Ib id.*

<sup>378</sup>*El Diario Ilustrado*, 2 de febrero de 1911:2.



“Los restos del Excmo. señor Montt”<sup>379</sup>  
LA LLEGADA DEL BLANCO A VALPARAISO  
FONDEA A LAS 10.30 A.M.  
Escortado por el O’Higgins, el Prat y la Esmeralda  
MANIFESTACIONES PÚBLICAS  
El comercio entorna sus puertas  
Los edificios públicos, los consulados y numerosos particulares izan banderas á media asta.  
LOS GRANDES FUNERALES DE HOY  
RECORRIDO Y ORDEN DEL CORTEJO  
La llegada del Excmo. señor don Ramón Barros Luco  
HONORES CON QUE SE LE RECIBE”

La información continúa siendo el mayor interés de la prensa nacional los días sucesivos, incluyendo el anuncio, el sábado 4 de febrero, de que “Esta noche todos los teatros suspenderán sus funciones en señal de duelo nacional”<sup>380</sup>.

Junto con consignar la envergadura que tuvo este evento y el interés que generó su filmación, tanto en 1910 como en 1911, otro hecho significó que el cine adquiriera un lugar preponderante en el registro del “ritual del poder”. En plenos preparativos del Centenario de la República, el 6 de septiembre de 1910, la muerte del vicepresidente Elías Fernández Albano generó el interés de los camarógrafos de la Cía. Ítalo Chilena. El 13 de septiembre, el Biógrafo del Teatro Unión Central exhibió *Los funerales del Excmo. señor Fernández Albano*, de lo cual no se conservan imágenes. Asumió la presidencia de la República Emiliano Figueroa Larraín, quien encabezó las festividades del Centenario y apareció en las imágenes existentes de la *Gran Revista Militar en el Parque Cousiño* (1910), cuya autoría, probablemente, es de Arturo Larraín Lecaros.

En Brasil, los funerales de personajes públicos o de personas adineradas también fueron de interés para el cine nacional. En 1909, por ejemplo, todos los operadores de Río de Janeiro filmaron el funeral del presidente de la República Afonso Pena. Entre ellos, se consigna *Funerais do Presidente da República*, de William & Cia; *Os Funerais de Afonso Pena*, de Angelino Stamile; *Funerais do Conselheiro Afonso Pena*, de Staffa; *Enterro de Afonso Pena*, de Paulino Botelho; *Exequias do Doutor Afonso Pena*, de F. Serrador. Los funerales de personalidades atraían multitudes y prácticamente paralizaban la ciudad de Río de

---

<sup>379</sup> Conservamos el estilo del diario de presentar en distintas tipografías los momentos que destaca.

<sup>380</sup> *El Diario Ilustrado*, 4 de febrero de 1911:2.

Janeiro, como ocurrió con el entierro del escritor Machado de Assis en 1909, el del mencionado presidente Afonso Pena, el mismo año, o el del Barão do Rio Branco, según puede apreciarse en fotografías de la época<sup>381</sup>.

Un funeral que mereció una serie de filmaciones el año 1912 fue el del Barão do Rio Branco, José Maria da Silva Paranhos Júnior, abogado, diplomático, geógrafo e historiador, considerado el padre de la diplomacia brasileña, ministro de Relaciones Exteriores entre 1902 y 1912, que fue homenajeado con tres días de duelo durante los cuales los cines permanecieron cerrados. En breve, la Avenida Central de Río de Janeiro cambió su nombre a Rio Branco. Araújo<sup>382</sup> informa que circuló la voz de que la salud del canciller empeoró por la situación política del país, especialmente por el bombardeo a Bahía ordenado, según se decía, por el presidente Hermes da Fonseca.

La Botelho filmó *Homenagens e Funerais do Barão do Rio Branco*<sup>383</sup>, aunque este mismo registro aparece citado de otro modo, como por ejemplo, *Os Imponentes funerais do chanceler Barão do Rio Branco*, como fue exhibido en el cine Bijou el 11 de febrero de 1912, “cinta de impecable nitidez filmada por los cinematografistas P. Botelho & Cia., conteniendo además de los imponentes funerales, las manifestaciones de sentimiento que el pueblo brasileño demostró”<sup>384</sup>. *O Estado de S. Paulo* lo cita como *Funerais do grande chanceler brasileiro Barão do Rio Branco*, producción de la P. Botelho e Companhia, “la cinta de mayor actualidad, muy perfecta, nítida y la más completa. Quien quisiera exhibirla o comprarla debe escribir a Joanito Mafetano, Taubaté”<sup>385</sup>. Por otra parte, Musso & Cia registró *Glorificação ao Barão do Rio Branco*, que fue exhibido en el Avenida. También hay registro de su exhibición en la ciudad de Pelotas, Rio Grande do sul, en el cine Popular y en el Polytheama Pelotense, a fines de febrero e inicios de marzo respectivamente, tratándose probablemente del mismo film. Utilizamos la denominación *Barão do Rio Branco-A nação em luto-Os funerais* (Brasil, 1912, 35mm, b/n, 8min), de la productora P. Botelho e Cía; Brazil Filme, con Alberto Botelho

---

<sup>381</sup> Alberto A. Cohen y Samuel Gorberg, *Rio de Janeiro O cotidiano Carioca no início do século XX*. Rio de Janeiro A.A. Cohen editora, 2007:22-23.

<sup>382</sup> Vicente de Paula Araújo, 1976:384.

<sup>383</sup> *Ib id.*

<sup>384</sup> Vicente de Paula Araújo, 1981:206.

<sup>385</sup> En: Jean-Claude Bernardet, 1979, 1912-4.

como operador, otorgada por la Cinemateca Brasileira y que aparece en la copia que examinamos.

De acuerdo a lo que informa este archivo fílmico<sup>386</sup> sobre la copia que conserva, existen dos materiales que han sobrevivido. El primero, de 214.82 m. y un intertítulo final con la indicación Brazil Films-P.Botelho &Cia. R. Senador Euzebio 31 Rio”, es el que da el título principal al registro. El segundo, cuya autoría correspondería también a la Botelho, tiene como título atribuido *Luto pelo Barão do Rio Branco*, con 77.1m., que corresponde a imágenes de espacios públicos cerrados por luto y banderas a media asta, y a la capilla ardiente. Examinamos ambos materiales para el análisis.

Nueve intertítulos describen las cinco secuencias del primer material, que se inicia con distintos aspectos del Palacio Itamaraty desde el exterior, donde falleció el Barão do Rio Branco, sus alrededores y el velorio. La presencia de autoridades, incluyendo al entonces presidente Hermes da Fonseca, es evidenciada en los intertítulos, aunque ésta se intercala con referencias al “pueblo”: “Curiosos frente a Itamaraty”; “Cuerpo Diplomático”; “El señor Mariscal Hermes da Fonseca y el Ministerio visitan la capilla ardiente”; “El pueblo visita la capilla ardiente”.

Esta dualidad también se muestra en las imágenes, cuyo centro es el ritual del poder, en este caso manifiesto en un funeral de una autoridad, aunque en varias ocasiones aparece la multitud como un motivo relevante, pero mediada por la presencia de autoridades civiles y militares, uniformados, tiros de salva y guardias de honor. La presencia de la multitud se asocia a desorden y un cierto caos, mientras que las autoridades siempre están en un lugar de orden dentro del cortejo, en el velorio y en el Cementerio de S. Francisco Xavier. La presencia de la bandera cubriendo el ataúd completa la figura de los símbolos patrios como parte del ceremonial. Es notoria la cantidad de uniformados y de un soldado negro, lo que apunta a la aceptación de la diversidad racial en el ejército.

Otro de los momentos que destacamos es la “Distribución del Diario Oficial”, anunciada por un intertítulo, y el recurso de la utilización de fotos fijas, en este caso, para

---

<sup>386</sup> Filmografía brasileira. Disponible en: <http://www.cinemateca.gov.br>. Consultada el 10 de diciembre de 2012.

ilustrar la “Capilla ardiente”, que se exhibe a través de una foto del difunto en el ataúd rodeado de gente. Ello también puede relacionarse, como ocurre en otros filmes, a la dificultad técnica de filmar en interiores por problemas de luz. Abundan los planos generales y el uso de la cámara en ángulo picado para mostrar la multitud, así como tomas donde se da relevancia a la perspectiva. No está ausente la presencia de modernos medios de transporte, particularmente el automóvil, utilizado por autoridades, y tranvías que transitan por la calle. Son escasos los planos medios o primeros planos y abundan los planos generales.

*Luto pelo Barão do Rio Branco* (Brasil, 1912, 35mm, b/n, 2min50seg, 77.1m), está dividido en dos secuencias. La primera de ellas, ilustra el título del film con imágenes que muestran distintos aspectos de la ciudad tras la muerte del diplomático, banderas a media asta, el cine Pathé y una sala de teatro, que presentaba el espectáculo Zé Pereira, cerrados por un luto que duró tres días, otros establecimientos comerciales también cerrados. Luego sigue la secuencia que se repite con la primera del fragmento anterior, *Barão do Rio Branco-A nação em luto-Os funerais*, con los mismos intertítulos y las mismas imágenes, hasta el velorio, sin incluir el segmento del cortejo ni del cementerio.

En estos materiales comprobamos la práctica común de producir filmes nuevos reutilizando imágenes, modificando el título y agregando o quitando alguna secuencia. Lo que suma este segmento es la idea de la ciudad en luto, representada por las banderas a media asta y los espectáculos de cine y teatro cerrados.

Otro film que consideramos en esta línea es *Funeraes do Presidente do Estado de Minas Geraes, Dr. Raul Soares de Moura em 6 de Agosto de 1924* (Brasil, 1924, 35mm, b/n, 17min8seg)<sup>387</sup>, de Bonfioli Filmes, estructurado en seis secuencias que dan cuenta del sepelio de Raul Soares de Moura, Presidente del Estado de Minas Geraes. “Del velorio en el salón del Palacio de la Libertad a la Matriz de São José y de allí al cementerio municipal- trayecto siempre acompañado por una multitud y por homenajes de civiles y militares-. Homenajes en

---

<sup>387</sup> Accedimos a este film en la Cinemateca Brasileira. Hoy está disponible en <http://www.bcc.org.br/filme/detalhe/002608>. Consultado en junio de 2013.

el cementerio. Melo Viana, secretario del interior, discurrea, coronas de flores sobre la sepultura. Poesía de Álvarez Azevedo. La llama de una vela se apaga”<sup>388</sup>.

Dividido en dos partes, el film fue exhibido en los cines Odeon, Pathé y Floresta, todos de Belo Horizonte, entre el 2 y el 5 de septiembre de 1924. Veintiún intertítulos narran el desarrollo de la ceremonia en sus distintas etapas, desde el velorio hasta el cortejo y el entierro en el cementerio. Distinguimos en este caso particularmente lo extenso de cada intertítulo, que transcribe, en la última parte del film, el discurso que pronunció el secretario del interior.

El texto plasmado en los intertítulos que preceden a las imágenes, enfatizan las cualidades del personaje público por una parte y, por otra, se refieren reiteradamente a la multitud y a los asistentes al evento, dando cuenta de los distintos grupos sociales, civiles, militares y personalidades eclesiásticas, que participan.

Son numerosos los epítetos que aparecen en los distintos intertítulos, como por ejemplo: “(...) grande minero (...) llorado estadista (...) ilustre muerto (...) gran apóstol (...) gran patriota”. También son nombrados los miembros de instituciones, autoridades civiles y eclesiásticas. Entre ellos, las huérfanas del Orfanato S. Antonio y los seminaristas de la capital, ministros, senadores, diputados, representantes de diversos Estados y de “altas autoridades civiles y militares” y cónsules extranjeros. Todos ellos merecen planos generales durante el film.

En este funeral, como en el de Pedro Montt, enfatizamos la pomposidad del ritual así como la gran presencia de uniformados, siendo esto último también observado en las exequias del Barão do Rio Branco. Pero lo curioso no son estos elementos, sino el interés que estas figuras representan para los camarógrafos que los enfocan reiteradamente y, en el caso de la cinta de Bonfioli Filmes, lo anuncian en los intertítulos. El n°7, por ejemplo, indica: “El 6° Batallón provisorio de fuerza pública, comandado por el mayor Henrique Brandão, que prestó las honras de estilo dando las descargas reglamentarias al pasar el féretro”. En el intertítulo n°9 la referencia cita en detalle: “El coche fúnebre acompañado del Batallón de caballería de

---

<sup>388</sup>Sinopsis de la Cinemateca brasileira. Filmografía brasileira. Disponible en: <http://www.cinemateca.gov.br>. Consultada en septiembre de 2011.

la Banda de clarines y de la guardia de honor de soldados de la Cruzada Republicana, entra en la calle Bonfim en dirección al Cementerio Municipal”. Y en el intertítulo nº11, se lee: “En el Campo Santo para rendir homenaje al féretro avanzando, se formó el Batallón de la Cruzada Republicana, comandado por el mayor instructor Claro Duraes, dando las descargas de estilo”.

Por otra parte, la transcripción del discurso del Secretario del interior, junto con reflejar una emotividad que denota la cercanía con el personaje, apela especialmente a la idea de Soares como servidor de la nación, enfatizando su espíritu republicano. En ese sentido, los demás oradores incluyeron a otros sectores de la ciudadanía, como Joaquim Nogueira Branco, “representante de la clase académica”, así como integrantes de la clase política, como el representante del Estado de Río de Janeiro, Pedro Carlos da Silva, entre otros.

Destacamos que la penúltima secuencia presenta una curiosa sucesión de a lo menos siete planos (americanos y medios) donde uniformados literalmente posan para la cámara con el fin de exhibir diversas coronas de flores, a similitud de una pose fotográfica, manteniéndose incluso varios segundos en una misma posición para ser filmados. Este elemento, particularmente es notorio en esta película e indica de qué manera el cine silente sigue fuertemente conectado con la estética fotográfica.

Otras películas que hoy podemos apreciar, junto a algunos de los sepelios mencionados (no todos ellos se conservan), son ilustrativos del ritual del poder como *Fatos históricos do tiro de guerra 19 “Rio Branco”* (1910-12) o *Força pública do Estado de São Paulo* (1925-1930). También pueden serlo las asunciones de mando presidenciales. Cuando Chile celebraba el Centenario de su independencia, Brasil realizaba elecciones donde resultó triunfante el Mariscal Hermes da Fonseca, cuya toma de mando generó numerosas filmaciones, incluyendo su llegada desde Alemania a bordo de un barco y su arribo a la bahía de Guanabara.

Escogemos para este análisis *O novo governo da República* (Brasil, 1922, b/n, 14min), de la Botelho Film, por tratarse de una filmación sobre la asunción del mando del Presidente Arthur Bernardes el año del Centenario en Brasil, en noviembre de 1922.<sup>389</sup> Su estreno en São

---

<sup>389</sup>Copia examinada en DVD de la colección *Resgate do Cinema Silencioso Brasileiro*. 27 filmes, 2007-2008. São Paulo: Cinemateca Brasileira/Sociedade Amigos da Cinemateca, 2009. La copia original de nitrato fue depositada

Paulo fue el 18 de noviembre de 1922 en los cines Royal y São Pedro. La película, de acuerdo a la descripción de *O Estado de S. Paulo*, incluye:

“*La llegada*: La gran recepción al Dr. Artur (sic) Bernardes con ocasión de su llegada a Río. La procesión que lo acompañó hasta su residencia. Varios aspectos en su residencia. Toma del mando especial de S. Exa. y la del Dr. Estácio Coimbra, vice-presidente de la República. S. Exa. y los congresistas. *La toma de mando*. Edificio de la Biblioteca Nacional, donde funcionó el Congreso, reunido para entregar el mando al nuevo presidente (...)”<sup>390</sup>.

Además se muestran imágenes de embajadores extranjeros y la salida de la ceremonia. Finalmente, la sección de la película titulada *El gobierno*, presenta al gabinete de ministros y colaboradores que asumen sus cargos. Los primeros que se mencionan están asociados a las fuerzas armadas: Ministro de Guerra, Ministro de la Marina, y luego les siguen los ministros de Justicia, Hacienda, Agricultura, Transporte y Relaciones Exteriores. *O Estado de S. Paulo* también menciona al comandante de la Policía militar y el jefe de la Policía, pero lo que se indica en el intertítulo del film, señala que “Su excelencia llega al Congreso en compañía del Jefe de la Casa militar del ex Presidente y del Secretario de la Presidencia”<sup>391</sup>. De acuerdo con la descripción del mismo periódico, cierra la película “una alegoría de la República”<sup>392</sup>.

Veintitrés intertítulos van anunciando las imágenes y describiendo el acontecimiento, aunque en algunos casos, como la presentación de algunos ministros y la ceremonia dentro de la Biblioteca Nacional, donde se realizó el traspaso del mando, se utilizan fotografías fijas. Solo algunos de los personajes fueron filmados en interiores, por lo que aventuramos hubo dificultad en la filmación en interiores, probablemente con aspectos de iluminación, al igual que en la película del sepelio del Barão do Rio Branco. Contabilizamos siete secuencias y reiteradamente los personajes posan para la cámara en la idea de perpetuar el momento histórico, pero con una clara reminiscencia al registro fotográfico, especialmente en la secuencia de presentación de los ministros, que se inicia con un plano que se asemeja a una fotografía donde aparece el Presidente entrante con los congresistas seguido del intertítulo “S. Excia. el Presidente Bernardes y el Dr. Estacio Coimbra, Vice-Presidente de la República,

---

en la Cinemateca en 1983 por la Coordinación cultural del Estado de Minas Gerais.

<sup>390</sup> *Llegada del exmo. Sr. Arthur Bernardes y su toma de mando como nuevo presidente de la República*. En: Jean-Claude Bernardet, 1979, 1922-67.

<sup>391</sup> *Ib id.*

<sup>392</sup> *Ib id.*

posan especialmente para la BOTELHO FILM”, precediendo a una imagen de ambos personeros.

Observamos dos motivos reiterados: la multitud y la presencia de las fuerzas armadas o presencia militar. Las fuerzas armadas escoltan a caballo permanentemente el automóvil del presidente entrante. Sin embargo, en el recorrido inicial en la Avenida Beira Mar, escasos habitantes de la ciudad de Río de Janeiro están apostados al costado de la calle por donde avanza la escolta y los automóviles que componen la comitiva. Por otro lado, la multitud de la secuencia de la residencia del Presidente, al comienzo del film, es un grupo de personas que, de acuerdo al intertítulo son “(...) amigos y representantes de todas las clases sociales que fueron a darle la bienvenida”. Pero lo que vemos en las imágenes son hombres muy bien vestidos y uniformados (marinos) en el antejardín de la casa con una enorme reja que la separa de la calle, tras la cual se distinguen guardias montados a caballo.

En el exterior de la Biblioteca Nacional, donde se realizaría la ceremonia de asunción del mando, sí se observa una multitud que llega a las calles aledañas, distinguiéndose también un buen número de automóviles estacionados, probablemente de quienes ingresaron al recinto.

De acuerdo con Bernardet, esta película fue filmada a lo menos por tres cámaras. Distinguimos dos cámaras de cine filmando, captadas por una tercera, en un plano a la salida del presidente del Congreso entre una multitud, en el intervalo que va desde el minuto 10.43' y 10.55'. Si bien una de las cámaras realiza planos generales con gran perspectiva de la avenida por donde se desplaza la comitiva, mientras otra está apostada en la escalinata de la Biblioteca, desde donde obtiene tomas con cierta altura y, como ya adelantamos, no hay imágenes de la ceremonia al interior de la Biblioteca, salvo una foto fija que ilustra ese momento antecedido del intertítulo “El Dr. Arthur Bernardes lee delante de la Nación, representada por el Congreso Nacional, el compromiso constitucional”. Luego de la foto, viene otro intertítulo que completa la escena faltante “Después de haber recibido de las manos del Presidente del Congreso las insignias presidenciales, S. Excia. Se dirige al Palacio de Catete para asumir el gobierno”.

A la salida de la Biblioteca, donde se encontraban las cámaras, destaca el contrapunto logrado con planos de los asistentes descendiendo la escalera del recinto y planos de los



espectadores que estuvieron siempre fuera del lugar. Es en ese momento donde pudimos distinguir menos de una docena de mujeres saliendo de la ceremonia que, al igual que los hombres que descienden de la escalinata, van elegantemente vestidas. En el resto de las imágenes predomina el sujeto masculino, al igual que en los funerales. La llegada al Palacio de Catete, en la última secuencia, incluye tomas hacia los balcones con invitados, y nuevamente el Presidente entrante en medio de una multitud. Destacamos el penúltimo intertítulo “El presidente Epitácio [Pessoa] deja el palacio en las manos del pueblo”. La imagen del Presidente entrante en medio de una multitud establece la metáfora del “pueblo”, pero este pueblo que rodeaba al presidente y que visualizamos en este segmento del film, usaba sombrero de copa.

La “alegoría” a la que se refiere *O Estado de S. Paulo*, es un intertítulo con letras grandes que señala “Viva la República”.

Proveniente de Minas Gerais, Bernardes asumió la presidencia en un momento de crisis política. La solemnidad de la toma de mando presidencial a fines del año en que se conmemoró el Centenario, significaba reforzar la idea de un país que construía una imagen de orden y progreso con su institucionalidad desplegada en la pantalla cinematográfica. Durante su gobierno, Bernardes enfrentó el “movimiento tenientista”, integrado por la baja oficialidad que entre otras cosas, protagonizó el alzamiento del Fuerte de Copacabana.

La ritualidad del poder a la que se refiere Salles Gomes, aparece en este film en todas sus dimensiones. No solo porque se trata de todo el protocolo y ceremonial de la asunción del mando de un presidente de la República, sino porque el discurso de las imágenes y el de los intertítulos aluden a los principales elementos que articulan el poder: el Congreso, los ministros y todo el abanico de autoridades: presidente, vice-presidente, secretario de la presidencia, etc. A ello se agrega el concepto de Nación “representada por el Congreso Nacional” y la mención al “compromiso constitucional”, es decir, se refuerza la idea de institucionalidad y Estado nación. Sin embargo, esta ritualidad del poder, además de las autoridades, incluye también a las elites civiles y militares, que identificamos por sus vestimentas.

Finalmente, 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 éstas y por el propio operador cinematográfico. Si está presente la multitud, ésta es anónima y circula por las ciudades que son escenario de ritualidades que se constituyen en distintas representaciones de dos naciones que presentaban una imagen de orden, progreso y disciplina garantizada por el Estado.

En este capítulo nos propusimos un acercamiento a la modernidad, el progreso y el papel de los Estados naciones, así como las identidades nacionales, particularmente en los casos de Chile y Brasil, y su vínculo con el documental en el periodo que nos ocupa. Examinamos una serie de películas a partir de dos líneas temáticas: la representación del cosmopolitismo, la *belle époque* y las elites, y el ritual del poder.

Aunque la tecnología del cine apareció como extranjera, generó un desarrollo local y, aunque fue imitativa, abordó asuntos locales que tenían que ver con la modernidad, pese a que su referente directo fuese Europa y Estados Unidos. Pero principalmente las actualidades y también los filmes por encargo, representaron a la oligarquía, sus prácticas sociales y sus espacios de esparcimiento y circulación en la ciudad, a cuyas figuras estaba asociada la imagen de progreso y nación.

Destacamos dos producciones híbridas donde las elites se representan a sí mismas: *Santiago antiguo* (1915) y *Um sarau no palco* (1926) elaborando un discurso sobre tiempos coloniales desde su propia voz.

También hay un discurso cosmopolita de la nación acorde con la modernidad europea que se alternaba con otro discurso nacionalista expresado en las conmemoraciones oficiales, funerales y festejos. Pero las imágenes fueron excluyentes de elementos disociadores como lo negro y lo indio, visualizándose además al Estado como líder de procesos modernizadores en ambos territorios, con mayor presencia en imágenes brasileñas. Como otra arista de la modernidad, en el próximo capítulo analizaremos la representación de las ciudades en el corpus seleccionado.

## CAPÍTULO VI

### LA REPRESENTACIÓN DE LAS CIUDADES

La ciudad fue el espacio de modernización por excelencia en América Latina, especialmente a partir de fines del siglo XIX, cuando los modelos arquitectónicos y civilizatorios remitían a la metrópoli europea, particularmente París, como señalamos recientemente. En este capítulo analizaremos de qué manera los filmes representan las ciudades en el período estudiado, marcando una tendencia en el documental silente. Ello, sin desconsiderar que en épocas anteriores el tema de la ciudad fue relevante como una forma de configuración espacial del poder, como bien lo describe Ángel Rama<sup>393</sup>. En los siglos XVI y XVIII la ciudad latinoamericana de origen español estableció un orden social jerárquico. Dentro de la ciudad barroca, se encontraba otra que rigió aquella material: la *ciudad letrada*. En ella se operó el orden de los signos y también una estructuración de poder.

En un primer momento, habrá diferencias notables entre los modelos de ciudad trazados por la colonización española y la portuguesa. No obstante, en los albores de la modernización, es posible encontrar rasgos comunes en los procesos que se viven desde fines del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX.

El cine, desde sus inicios, al articular de un modo distinto el tiempo y el espacio, ofrecía en la representación una experiencia que se aproximaba a la vivencia moderna del espacio arquitectónico y urbano<sup>394</sup>. En una tercera línea temática que nos permite categorizar las producciones documentales, abordamos la representación de Río de Janeiro, São Paulo y Santiago. Esta línea se inscribe en el eje modernidad, progreso, nación. Incluimos las producciones chilenas *Vista del Palacio de Bellas Artes* (fragmento, 1910), de realizador y compañía productora no identificados; *El accidente del aviador Ruiz en el Hipódromo Chile de Santiago* (fragmento, 1911), de realizador y compañía productora no identificados;

---

<sup>393</sup> Ángel Rama. *La ciudad letrada*, Santiago: Tjamar editores, 2004.

<sup>394</sup> Rubens Machado Júnior examina la relación del cine con la arquitectura moderna en *São Paulo em movimento: a representação cinematográfica da metrópole nos anos 20*, 1989, y en otros textos posteriores.

*Imágenes reencontradas de Santiago en los años 20* (años veinte), compañía productora no identificada; *El cerro Santa Lucía* (1929) y *Santiago* (1933), del Instituto de Cinematografía Educativa, dirigidas por Armando Rojas Castro<sup>395</sup>. También consideramos las brasileñas *Cidade Rio de Janeiro* (1924), de A. Botelho Film; *Jornal Carioca* (fragmento, 1930-1935)<sup>396</sup>, compañía productora no identificada; *São Paulo, a Symphonia da metrópole* (1929), de Adalberto Kemeny y Rodolpho Rex Lustig y *Terra encantada* (1923), de Silvino Santos y Agesilau de Araújo.

Nos preguntamos de qué modo estos documentales construyen un discurso sobre la modernidad y la nación chilena y brasileña en la ciudad. Nuestra hipótesis de trabajo es que se trata de un discurso construido desde el poder, a partir de una concepción de modernidad que construye el Estado, en un momento de consolidación de la nación moderna, donde la ciudad representa el patrón de modernización europea, oligárquica y segregada en un primer momento, para luego construir una modernidad local imbricada a lo cosmopolita, inclusiva de los ciudadanos, pero aún excluyente de sectores populares y elusiva de elementos de tensión. Las películas sobre ciudades en ambos países también presentan similitudes marcadas por el modelo de modernización europeo por una parte y, por otra, por las influencias cinematográficas del momento.

Aunque la universalidad de la modernidad funcione como matriz civilizadora, la historia de los países latinoamericanos subraya la diferencialidad, como señalamos en el capítulo anterior, y la modernidad se consolida con la emergencia de la nación. En este marco, la idea de la “modernidad-mundo”, cuya fuente es Europa y sus huellas como fenómeno pueden encontrarse en Francia, se expande durante el siglo XX<sup>397</sup>. Deteniéndose en el modelo de París, es posible enumerar algunas claves de la modernidad, sus principios estructurantes y

---

<sup>395</sup>Una versión preliminar de este capítulo fue presentada bajo el título “La ciudad moderna en el documental chileno silente: Santiago en los años veinte y treinta”. Panel Cine silente latinoamericano, *Film Studies*, XXXI *International Congress of the Latin American Studies Association*, Lasa 2013. Washington DC, 29 de mayo al 1 de junio.

<sup>396</sup>No existe fecha exacta de este material editado por la Cinemateca Brasileira y si bien se estima entre 1930 y 1935 lo incluimos en el corpus por su pertinencia al período.

<sup>397</sup>Renato Ortiz, 2000: 9.

los cambios que sufre la ciudad, elementos que son posibles distinguir, en gran medida, en ciudades como Río de Janeiro y Buenos Aires y en otras como São Paulo y Santiago.

Desde muy temprano, en los nombres de las salas de cine en ambos países estaba presente tanto la idea de modernidad como la admiración por el modelo civilizatorio francés. En Río de Janeiro por ejemplo, la Maison Moderne, empresa de Segreto, se ubicaba en la Plaza Tiradentes n° 15 y exhibía las últimas novedades llegadas desde el viejo continente y también desde Estados Unidos; entre otros, el Cinematógrafo Parisiense, de propiedad del italiano J. R. Staffa, fundado en 1907, aludía al mismo referente así como el Moulin Rouge. Ocurrió algo similar en São Paulo, como señalamos en el capítulo 2. En Chile también hubo algunas alusiones como el Pabellón París, el París, Grand Guignol y el London Parisiana, una mezcla que incorporaba el referente inglés.

Un principio estructurante de la modernidad es la circulación de mercancías, objetos y personas. Las formas de energía que vendrán también expresan la modernidad. La movilidad, la circulación, la racionalidad y la funcionalidad serán principios del espacio y tiempo de la modernidad, así como el acortamiento de las distancias y el avance de las comunicaciones<sup>398</sup>. Esa modernidad es la que observa Benjamin en los escritos de Baudelaire en el París del siglo XIX, pero no de un modo aislado, sino en directa conexión con la experiencia, con el modo en que el arte de Baudelaire es determinado por la constitución social y económica de la época<sup>399</sup>. Una idea presente en el documental silente es la asociación al progreso y la necesidad de mostrar el crecimiento de las ciudades, la prosperidad económica y el desarrollo industrial y turístico. Progreso y civilización surgen como valores y éste será un rasgo compartido con otros países de Latinoamérica. Las ciudades estarán representadas en el cine y serán el marco del fenómeno cinematográfico.

Se realizan películas con la idea de “Sinfonías de ciudad”, emulando a *Berlín, Sinfonía de una ciudad* (1927), de Walther Ruttmann y otras producciones de la época como veremos más adelante. Destaca la descripción arquitectónica y turística como ocurre en algunos de los

---

<sup>398</sup> Renato Ortiz analiza estos principios a partir del ejemplo de París en *Modernidad y espacio. Benjamin en París*, 2000.

<sup>399</sup> Corresponde a la sociedad mercantil del Segundo Imperio (1852-1870), bajo el gobierno de Napoleón III.

filmes que consideramos en nuestro corpus y que se orientan en esta tendencia, como ocurre en *Imágenes reencontradas de Santiago, años veinte* (años veinte), por ejemplo. Este tipo de documental marca una tendencia que puede distinguirse en las producciones de Armando Rojas Castro en el caso chileno, que representan la modernización de la capital o construcción de nuevos sectores como el barrio cívico en *Santiago* (1933) y *El cerro Santa Lucía* (1929). En Brasil, la representación de esta tendencia es mucho más nítida abordando las ciudades de São Paulo y Río de Janeiro, tema que revisamos en *São Paulo, a Symphonía da Metrópole* (1929), de Adalberto Kemeny y Rudolf Rex Lustig.

Como observa Morettin, críticos y gobernantes estaban preocupados por la imagen del país que ofrecían las películas. Ésta debía sintonizar con la ideología de la "higienización" y el anhelo de que el cine fuese una vitrina del progreso nacional, por el hecho de haber sido producido en el país y por las imágenes que mostraba, tanto del paisaje urbano como de las instituciones. Por ello, criticaban duramente la producción local, se preocupaban con su estética, ya que la experiencia del cine en sí misma constituía un cierto "desorden" en la vida urbana. La ciudad es representada como

“(...) espacio de celebración de la modernidad y como espacio en que se reproduce una clara división social entre lo que es el objeto primero de la mirada de la cámara (teatros, hospitales y edificios públicos identificados con el progreso y el buen gusto burgués) y aquello que por su presencia instituye un elemento de tensión, o sea, la presencia de elementos populares”<sup>400</sup>.

En cuanto a la composición de la imagen deseada, los filmes hechos en Brasil en los años 20 e inicios de los 30 estaban en sintonía con la tendencia mundial de hacer del cine una vitrina y celebración de las virtudes nacionales. Era importante representar la pujanza económica, el avance técnico y el talento artístico. Lo urbano aparecía en el cine latinoamericano como la representación de la modernidad, el progreso, oponiéndose a lo rural, lo “anti-higiénico”. Algo similar ocurría en Chile donde las imágenes de los documentales no incluían aspectos no deseables para la imagen del país.

---

<sup>400</sup>Eduardo Morettin, 2012:27.

Como mencionamos en el capítulo 1, la producción documental brasileña del período silente centrada en las ciudades de São Paulo y Río de Janeiro, está marcada por dos trazos dominantes: la representación de eventos cívicos y espacios monumentales característicos de una metrópoli en las primeras décadas del siglo XX y la representación de los festejos carnavalescos en las calles (corsos, desfiles de clubes), entre otros eventos. Los primeros filmes tanto en Chile como en Brasil, realizados por inmigrantes, raramente registraron la presencia de elementos populares, y sí estuvieron sintonizados con la idea de progreso nacional y el anhelo de mostrar la modernización.

Retomando la propuesta de Ferro, si bien el autor propone que el cine es un testimonio singular de su tiempo, pues está fuera de instancias de control, principalmente del Estado, vemos que en los casos chilenos analizados de películas vinculadas a la ciudad, el Estado utiliza el cine como instrumento educativo y como elemento para elaborar un discurso sobre la nación moderna, representada en Santiago. Sin embargo, su discurso también evidencia lo que no quiere mostrarse, lo que la cámara oculta en una acción compleja convertir a la ciudad en un espacio celebratorio de la modernidad.

Tanto en Chile como en Brasil, el cine industrial puso a disposición de los espectadores locales los centros urbanos del mundo, que llegaban a través de las producciones extranjeras. De alguna manera, esta presencia, ya fuese en ficciones y reconstrucciones escenográficas o vistas y noticieros, instalaron la idea del cosmopolitismo a nivel masivo, considerando que gran porcentaje de la población era analfabeta. Por otra parte, en muchas ocasiones, la ciudad está en los filmes de ficción nacionales como antítesis al universo de lo rural, tal como ocurría en los melodramas europeos o norteamericanos. La ciudad, lo urbano, solía aparecer como la imagen de lo moderno, en contraste con lo atrasado, el campo. Pero en el formato documental, el concepto de ciudad adquiere un valor positivo, negando la existencia de los problemas de las grandes urbes, como la marginalidad, la pobreza, el crimen, entre otros.

### **Los modernos medios de transporte**

El interés en el movimiento estará presente en la fotografía y en el cinematógrafo, aunque la gran diferencia entre ambos sea que el cinematógrafo logró captar el movimiento de

un modo “real”. La movilidad y la circulación como principios de la modernidad, serán particularmente representadas en los filmes del periodo que estudiamos. Y en ello, la invención del tren, movido a vapor en la era del maquinismo y la llegada de la electricidad, provocaron el gran cambio en el transporte público. Los aeroplanos, el zeppelin, los barcos y los automóviles, fueron también atractivos para los primeros registros cinematográficos.

La exhibición de *La llegada de un tren a la estación de la ciudad* (1895), de los hermanos Lumière, incluida en casi todas las primeras exhibiciones que ocurrieron en América Latina, provocó en los realizadores cinematográficos locales un afán imitativo en la filmación de escenas que incluyeran llegadas de tren, desarrollo de vías férreas, recorridos de una ciudad a otra o utilización del tren como soporte para instalar la cámara y desde allí filmar el movimiento. Ello se prolongó durante todo el periodo silente, como vemos en actualidades brasileñas o chilenas y en registros documentales como *Los funerales del Presidente Montt* (1911), de la Cía Italo chilena y biógrafo del Teatro Unión Central; *Ao redor do Brasil: Aspectos do interior e das fronteiras brasileiras* (1932), de Luiz Thomaz Reis, y *Brasil Pitoresco: viagens de Cornélio Pires*, (1925), de la Indústria Cinematográfica Filmes Paulistas, entre otros, e incluso en producciones que abordan de un modo global el tema de la ciudad, las estaciones ferroviarias con su ajeteo, salidas y llegadas de trenes, merecen varios planos.

La invención del tren fue significativa en la medida en que revolucionó la concepción del espacio y del tiempo<sup>401</sup>. Y los modernos medios de transporte estaban imbricados al emergente cine, no solo como temáticas para representar, sino también en la reproducción de los cambios de percepción que conllevaban. El viaje en tren alteró profundamente el *sensorim* humano y produjo un moderno paradigma de “percepción panorámica”<sup>402</sup>, asociada a la experiencia del pasajero mirando por la ventana del tren en movimiento, así como un cambio de la conciencia temporal, una orientación hacia el sincronismo y la simultaneidad.

Lo anterior se observa en la mayoría de los registros que hoy se conservan y que incluimos en nuestro corpus. Este tipo de percepción es antecedida por los panoramas tanto en

---

<sup>401</sup> Renato Ortiz, 2000: 52.

<sup>402</sup> Schivelbusch, en: Ana María López, “Early Cinema and Modernity in Latin America”, 2000:53.



la pintura como en la fotografía, que gozaron de gran popularidad, particularmente en Brasil, como un modo de representación del paisaje y de difusión de la imagen del país en el exterior.

Mientras Río adquiría su fisonomía moderna, en São Paulo se inauguró en 1889 la primera línea de *bonds* (tranvías) eléctricos de América del sur: la línea 13, Barra Funda<sup>403</sup>. El sistema de energía eléctrica estaba a cargo de la empresa anglo-canadiense *Light and Power Company*. Seis tranvías con bandera brasileña y norteamericana, con capacidad de 45 personas cada uno, circularon por la ciudad. Este último dato es relevante pues connotaba modernidad y progreso, pero al mismo tiempo confirma la idea de circulación y movilidad.

Al igual que ocurrió en Santiago, en São Paulo el transporte colectivo se modernizó con la electrificación de tranvías, antes tirados por animales (caballos o burros). Después de 1926 se incorporaron los microbuses, además de los tranvías<sup>404</sup>.

En Chile el servicio de energía eléctrica definitivo se instaló en 1899. La firma inglesa de los hermanos Parrish, que se había hecho cargo de la Compañía de electricidad que se estaba instalando en la ciudad, transfirió el contrato celebrado con el Municipio de Santiago a la Sociedad Anónima *Chilian Electric Tramway and Ligth Co*. En 1900 se inició el servicio de tranvías y de iluminación pública eléctrica. El primer tranvía para el público santiaguino corrió oficialmente el 2 de septiembre de ese año, circulando por la Alameda. Si en 1900 existían 200 carros o tranvías de sangre (tirados por caballos), el año de la llegada del cine, antes que se inauguraran los tranvías eléctricos, ya se extendieron las líneas a sectores alejados del centro como Apoquindo esquina Tobalaba, Plaza Ñuñoa, Llano Subercaseaux, Chuchunco (Ecuador) y otros.<sup>405</sup>

A ello se sumó la creación de centros de difusión de la circulación de los tranvías como la plaza Estación Central de Ferrocarriles, o la plaza ubicada frente a la Estación del Mercado o Mapocho. El año del Centenario, había 280 carros en servicio que circulaban por veintiséis

---

<sup>403</sup>Un anuncio del 10 de agosto de 1889 establecía que *The San Paulo Railway Ligth and Power Company Limited* proponía contratos para abastecer a la población de corriente eléctrica como servicio continuo, día y noche. En: Araújo, 1981:39-51.

<sup>404</sup> Richard Morse, *Formação histórica de São Paulo* (de comunidade a metrópole). São Paulo:Difusão européia do livro, 1970: 371.

<sup>405</sup>Enersis S.A. *Luces de la modernidad. Archivo fotográfico Chilectra*, 2001:12.

líneas. El tránsito de la ciudad era regulado desde la Municipalidad y el parque automotriz alcanzaba en 1917 un total de 2.354 automóviles particulares, 958 tranvías y góndolas de servicio público, además de sesenta vehículos de carga<sup>406</sup>.

Hacia 1901 llegó el primer automóvil a Chile, pero a principios del siglo XX convivían también los antiguos carros o tranvías de sangre y otras variables como carros de cajón, coupés y victorias, con los modernos tranvías eléctricos y la Municipalidad de Santiago comenzó a sistematizar el transporte urbano<sup>407</sup>. Anteriormente se prohibía transportar personas con enfermedades infecciosas así como cadáveres en carruajes públicos, lo que nos remite al tema de la higienización de la ciudad. A ello se agregaban normas para el vestuario adecuado para los conductores y otras disposiciones, lo que fue posteriormente regulado<sup>408</sup>.

Por otra parte, en ambos países verificamos la realización de varias vistas referidas a los primeros vuelos en cielos nacionales, asociados a un espectáculo para las elites. El anuncio del lanzamiento del registro documental *Ruggerone, os primeiros vôos no Brasil*, en *O Estado de S. Paulo*, es un claro indicio de la manera en que estos filmes por una parte acompañaban la idea de progreso y modernidad y por otra, apelaban a la oligarquía. La película “propiedad exclusiva de la empresa Serrador, de 450 m. fue filmada el 6 de enero de 1911 en el Prado da Mooca”.

“(…) además de otros vuelos en que el célebre aviador fue acompañado, se ve a la valiente Señorita Mademoiselle Renata Crespi, hija del capitalista Señor Rodolfo Crespi, que con todo el coraje, dio diferentes vueltas alrededor de la pista, el distinguido sportman Señor Guilherme Prates, Señor Papini Menotti y otros que también demostraron coraje y serenidad (...) Después de los vuelos, se aprecian las acrobacias llenas de todo lo que São Paulo tiene de mejor, esto es, la elite paulistana”<sup>409</sup>.

En esta línea se conserva *El accidente del aviador Ruiz en el Hipódromo Chile de Santiago* (Chile, fragmento, 1911, b/n, 35mm, 1min48seg), a la cual en una catalogación

---

<sup>406</sup>*Ib id*:13.

<sup>407</sup>Reglamento sobre Tráfico y Tarifa de los Carruajes de Numeración Visible y Reglamento sobre Tráfico de Automóviles en Santiago, ambos de 1908.

<sup>408</sup>Reglamento del Tránsito de 1920 y la Ordenanza de 1925 donde se regulaban todos los aspectos, incluyendo a peatones, conductores y vehículos.

<sup>409</sup>*Jornal O Estado de S. Paulo*. En: Jean-Claude Bernardet, 1979:1911-2.

inicial se le atribuyó el título *Volación* por una crónica de la época que aludía al evento, no a la película<sup>410</sup>, pero que luego localizamos con el título que usamos en esta oportunidad. De realizador no identificado, registra uno de los primeros vuelos en Santiago, el 19 de marzo de 1911, en el Hipódromo Chile, con el español Antonio Ruíz, en la aeronave Voisin, que culminó en un accidente donde el piloto salvó ileso<sup>411</sup>.

La vista constaba de ocho partes y se exhibió en el teatro Variedades con lleno de público. El material filmado se presentó a los dos días de producido el acontecimiento. Los ocho cuadros o partes, eran los siguientes: 1. El aviador Ruiz antes de la catástrofe; 2. La prueba del motor; 3. El biplano Voisin al campo de vuelo; 4. Preparativos para el vuelo; 5. El aparato iniciando el vuelo; 6. La catástrofe: público acudiendo al sitio del siniestro; 7. El aparato destrozado y 8. Público rodeando el aparato después del accidente<sup>412</sup>.

El fragmento existente llega hasta el cuadro número 5, es decir, cuando la aeronave se encuentra en vuelo. No hay imágenes sobrevivientes del accidente ni posteriores a éste. Se exponen los preparativos del vuelo incluyendo un número no menor de hombres (unos doce) que empujan el avión para que se eleve. También se observa el sobrevuelo en la pista de carreras y los curiosos que presenciaron el espectáculo. Son nueve planos, la mayoría generales, aunque se conserva un plano medio del aviador antes de emprender el vuelo en su avión.

El 22 de marzo, el Teatro Variedades con su biógrafo Kinora y la Compañía Cinematográfica del Pacífico anuncia la exhibición en su programa nocturno “La vista local de actualidad (Chilian film) (sic), *El accidente del aviador Ruiz en el Hipódromo Chile* y otras”<sup>413</sup>. En los días siguientes se exhibieron otras filmaciones de vuelos o “volaciones”. Fue así como en el Teatro Unión Central fue presentada la película *Aviación en Batuco por*

---

<sup>410</sup>Eliana Jara, “Una breve mirada al cine mudo chileno”. Fichas. En: Cineteca Nacional de Chile (edit). *Imágenes del centenario 1903-1933. Documentos históricos II*, 2011.

<sup>411</sup>Hubo otra exhibición del piloto italiano Bartolomé Cattaneo quien, contratado por el empresario teatral Italo Riderelli, hizo una exhibición en el Parque Cousiño y pocos días después en el Club Hípico de Santiago. No hay registro de filmación de este vuelo.

<sup>412</sup>*El Diario Ilustrado*, martes 21 de marzo de 1911:4.

<sup>413</sup>*El Mercurio*, Santiago, 22 de marzo de 1911:12.

*Stoeckel y Ruiz*, estrenada por el biógrafo de la compañía Italo-Chilena. “La cinta presenta magníficos vuelos, ejecutados por Stoeckel y Ruiz. Ambos hacen lujo de destreza, á pesar de las malas condiciones del aparato del primero y de la poca práctica del segundo”<sup>414</sup>. Notas anteriores consignaban vuelos preparatorios en Batuco, a cargo de Ruiz y del aviador Stoeckel, quien sufrió un accidente durante los ensayos.

Las vistas locales aparecían entre otras importadas. Se consignaba así la exhibición en el programa de *Escenas Veraniegas en Viña y las Torpederas*.

El Hipódromo Chile acordó conceder su extensa pista a la Sociedad Nacional de Aviación, durante los domingos 19 y 27 de marzo, con el fin de que el aviador Ruiz realizara sus vuelos, estableciendo como condición que se dejara el 10 % de las entradas a beneficio del Asilo de Ancianos sostenido por las Hermanitas de los Pobres y de las Escuelas Talleres de las Monjas Mercedarias<sup>415</sup>. El acontecimiento fue convocado mediante avisos de prensa donde se exponía el valor de las entradas (tribuna de primera, \$5.00 y galería, \$1.00), que se vendían en el Club de la Unión, el Club de Septiembre, el Círculo Español, la tienda Gath y Chaves, la Casa Francesa, la confitería Camino, el Salón Centenario, el restaurant y bar Santiago, el restaurant Valparaíso, el American Bar, el hotel Hispano Americano, San Diego 142 y en las boleterías del Hipódromo<sup>416</sup>.

Pero el espectáculo no concluyó como se esperaba. Un accidente acabó con el vuelo frustrado y el avión destruido. *El diario Ilustrado* del lunes 20 de marzo detallaba “El desastre de Ruiz en el Hipódromo”, agregando una fotografía con la siguiente lectura: “El aparato Voisin que piloteaba ayer Ruiz en el Hipódromo Chile, destruido (sic) al principiar el primer vuelo durante la función de ayer tarde”.

(...) Se instaló el aparato, en el comienzo de la cancha derecha; partió con una velocidad que calculamos de unos 60 kilómetros por hora, y á los 50 metros más ó menos al frente de las galerías populares, abandonó el suelo y emprendió el vuelo con suavidad.

---

<sup>414</sup>*Las Últimas Noticias*, 24 de marzo de 1911: 3.

<sup>415</sup>*El Mercurio*, Santiago, 15 de marzo de 1911:11.

<sup>416</sup>*El Mercurio*, Santiago, sábado 18 de marzo de 1911:7.

Grandes aclamaciones se dejaron oír en ambas tribunas; el entusiasmo era general; el enorme pájaro parecía ya dominador del aire, cuando de súbito, un poco antes de llegar al disco de la meta, se le vio efectuar una violenta conversión hacia la izquierda y caer bruscamente sobre la baranda destruyéndose el ala del mismo lado y la hélice. Ruiz resultó ileso. Fue aclamado cuando se le vio salir de su aparato sano y salvo. Tuvo la suficiente serenidad para detener el motor en cuanto notó el accidente”<sup>417</sup>.

La causa del accidente fue el choque con un poste. El biplano quedó con el ala izquierda destruida; las hélices dobladas y con desperfectos en una de las ruedas. “Hay que tener presente que la parte más interesante del espectáculo es la partida del monoplano, las diversas y sorprendentes evoluciones que ejecuta el gran aviador delante de las tribunas, y su descenso ante las aclamaciones delirantes de un público entusiasmado”<sup>418</sup>.

El año del Centenario hay antecedentes de otros vuelos en la aeronave Voisin. El primer vuelo sobre cielos santiaguinos fue realizado por el francés César Copetta el 21 de agosto de 1910 en el biplano que había sido traído desde París por David Echeverría y Miguel Covarrubias. El vuelo se efectuó en la Chacra Valparaíso (Ñuñoa), de Ramón Cruz Montt y la nave habría alcanzado los diez metros de altura. “(...) despegaba en menos de 50 metros, a una velocidad de 35 kilómetros por hora y poseía excelente estabilidad gracias a los planos colocados en la parte anterior del fuselaje”, según lo describía Vicente Salsilli.<sup>419</sup> Hubo otros intentos frustrados antes de Copetta en un artefacto llamado Cóndor en Ñuñoa y otras en el Parque Cousiño, pero sin resultados exitosos.

Ese mismo año, en Brasil, Paulino Botelho filmó el documental *Aviação no Rio de Janeiro*, para el cine Pathé. Posteriormente, siempre para el Pathé Jornal nacional, filmó todos los vuelos realizados por Roland Garros y sus compañeros en el Jockey Club de Río. Los visitantes extranjeros habían llegado con ocasión de la Semana de la aviación, en 1912.

Por otra parte, un tema asociado también a la modernidad en Brasil registrado en el documental silente fue la construcción de líneas ferroviarias, como ya mencionamos. En Río de Janeiro existía un cinematógrafo de la Asociación de Auxílios Mutuos del Ferrocarril en la Estación Central. Todos los días se programaban allí películas de los operadores de Marc

---

<sup>417</sup> *El diario Ilustrado*, 20 de marzo de 1911:2.

<sup>418</sup> En: Alfonso Calderón, 2004:225.

<sup>419</sup> *Ib id*: 209.

Ferrez, incluyendo inauguraciones de líneas, ramales, aniversarios de tramos, etc. La sala de la Estación se caracterizaba por “el lujo y el confort” y por el “excelente aparato”, según el cronista Figueiredo Pimentel<sup>420</sup>.

### **La Haussmanización de Río de Janeiro y de Santiago**

La cultura francesa fue una referencia para la cultura brasileña y para la chilena, sobre todo en la segunda mitad del siglo XIX, con la influencia arquitectónica, la moda y también el cine, entre otras cosas. En Brasil, destaca la creación de la Escuela Politécnica de São Paulo, la Escuela de Minas en Ouro Preto, el positivismo de Auguste Comte y “la seducción por los modelos de la *Belle Époque* que inspiraron inclusive la remodelación de la ciudad de Río de Janeiro”<sup>421</sup>. Bajo la presidencia del Dr. Rodrigues Alves (1902-1906) y con la participación de Francisco Pereira Passos, alcalde de Río de Janeiro, se concretó la modernización de la ciudad. En Chile, el impulsor de la modernización de Santiago, en un primer momento, fue el intendente Benjamín Vicuña Mackenna que, inspirado en la modernización de París realizada por Haussmann, promovió la de la capital chilena entre 1872 y 1875. Esto estará directamente relacionado con nuevos espacios de sociabilidad para la elite santiaguina.

Los cambios organizados por el barón Haussman, prefecto policial de la ciudad de París, estaban articulados en función de algunos principios básicos. Uno de éstos es la circulación que emerge en el siglo XIX. Circulación de mercancías y objetos y de personas, enfatizando que, pese a que algunos oficios o profesiones exigían cierta movilidad, en general, ésta era escasa, dado que el hogar confluía con el ámbito laboral. La antigua ciudad de París se transforma entre 1853 y 1870, permitiendo la interconexión de los distintos sectores, lo que se denota en la caída de un muro. El ideario urbanístico de Haussmann fue abrir las perspectivas de la ciudad a través de calles más largas, anchas y rectas, haciendo desaparecer el pasaje como lugar de refugio y creando boulevares majestuosos. Así, París entra en una fase militar y policial al constituir la ciudad como fuerte, donde el imperativo es la circulación. Para Benjamin, ello es una tendencia a ennoblecer las necesidades técnicas mediante una

---

<sup>420</sup> *Gazeta de noticias*, Río de Janeiro, 20 de mayo de 1908:3. En: Araújo, 1976: 243.

<sup>421</sup> Renato Ortiz, *A moderna tradição brasileira. Cultura brasileira e indústria cultural*, São Paulo: Brasiliense, 1991: 191.

planificación artística y su objetivo real era asegurar la ciudad contra una guerra civil, imposibilitando las barricadas, conectando de manera expedita los barrios de los trabajadores con el cuartel policial (reubicados en los suburbios, por las alzas del alquiler), lo que fue considerado por sus contemporáneos como un proyecto de “*l’embellissement stratégique*”<sup>422</sup>.

La política de urbanización consciente y explícita, incluyendo desde la construcción de un sistema de canales, desagües, expropiación de terrenos y racionalización del espacio, con trazado de calles, avenidas, puentes, plazas y ejes de conexión centro-periferia fue una de las características de la modernidad de la ciudad introducida por Haussman. El espacio urbano se organiza de tal modo que se facilita la movilidad de las personas y de los vehículos. Pero la circulación tiene sentido cuando se refiere a un sistema, “noción clave para entender la modernidad”: sistema telegráfico, telefónico, ferroviario, de envío de noticias (agencias de prensa), todos estos aspectos fundamentales en cuestiones de comunicación<sup>423</sup>. En París se concibe entonces el espacio como una red de interconexiones, como lo ejemplifica el ferrocarril. Se impone la imagen de la máquina constituida por diversas piezas que funcionan como engranaje, herencia de una era del maquinismo.

Otro aspecto importante en la modernización de París, además del urbanismo, es la arquitectura. La tendencia hasta 1880, donde los arquitectos trabajaban las estructuras metálicas para no ser vistas, es reemplazada por una corriente nacionalista donde se impone el hierro que se utiliza en estaciones de tren, grandes tiendas o exposiciones universales, estilo que llegará a Santiago y también a Brasil. Pero la orientación general de los edificios oficiales y moradas burguesas es la resistencia a las innovaciones, un retorno al clasicismo como tendencia estética de la nobleza aristocrática retomada por la burguesía de la *belle époque*<sup>424</sup>. La modernidad rompe con el principio de rigidez y de la perennidad de la tradición, existe una

---

<sup>422</sup>Walter Benjamin, *El París de Baudelaire*, Buenos Aires: Eterna Cadencia editora, 2012:61. El antecedente previo fue la Revolución de 1830, la de 1848 y, principalmente la de 1871, la Comuna de París, un levantamiento popular donde los obreros, luego del fracaso del proyecto, organizaron la defensa de la ciudad con barricadas donde participaron hombres y mujeres.

<sup>423</sup>Renato Ortiz, 2000:33.

<sup>424</sup>*Ib id.*

tensión entre movimiento y fijación, pero la nueva configuración espacial no destruye a la antigua, privilegiándose sí la calle por sobre la habitación.

En Santiago, a partir de la segunda mitad del siglo XIX la arquitectura colonial<sup>425</sup> de la ciudad abre paso a una modernización urbana y arquitectónica que fue posible, en un primer momento, con las riquezas del yacimiento de plata de Chañarcillo<sup>426</sup> y, en un segundo momento, con los recursos del salitre, con posterioridad a la Guerra del Pacífico (1879-1883). En la primera década del siglo XX se consolidó el alumbrado público, el sistema de alcantarillado, la red de tranvías eléctricos y la telefonía, entre otros adelantos.

El intendente Vicuña Mackenna concibió una remodelación de Santiago otorgándole gran importancia al embellecimiento urbano con un sentido social y estético. Su obra más significativa es la transformación del cerro Santa Lucía en un paseo público, espacio que, a su juicio, generaría “el desarrollo de formas higiénicas de recreación pública las cuales facilitarían, a su vez, la propagación de valores modernos y progresistas, entre los habitantes de la ciudad ‘ilustrada’, vale decir, entre las clases media y alta”<sup>427</sup>.

En el periodo del mencionado intendente se realizaron “mil trescientos metros de caminos de coches, edificios, ciento dos jardines en los que hubo cuatrocientos dieciséis jarrones y treinta y una estatuas”<sup>428</sup>. Las reformas incluyeron el pavimento de importantes arterias, ensanchamiento de avenidas, extensión del alumbrado público, mejoras en el suministro de agua potable, la canalización del Río Mapocho y la creación de plazas y parques, entre otras cosas. Pero Santiago remodelado por Vicuña Mackenna fue una ciudad con espacios públicos segmentados que favorecían la segregación y la distinción de clases sociales, habiendo algunos reservados para las elites. Barrios céntricos habitados por la oligarquía y por la emergente clase media, distaban mucho de la periferia de los pobres.

---

<sup>425</sup>En el periodo colonial, la arquitectura neoclásica del italiano Joaquín Toesca dio su impronta a la ciudad de Santiago, con la construcción de la entonces Casa de Moneda que luego se convirtiera en Palacio de Gobierno, la Catedral, el edificio del Cabildo, los tajamares del río Mapocho y el Hospital San Juan de Dios.

<sup>426</sup>El tercer yacimiento de plata más grande de América, que funcionó hasta 1875.

<sup>427</sup>Benjamín Vicuña Mackenna en: Manuel Vicuña, 2010:43.

<sup>428</sup>Alfonso Calderón, 2004:59.



Esto nos lleva a pensar en el París que describe Walter Benjamin, cuando la ciudad entró en un proceso de modernización que incluyó la arquitectura, los medios de transporte, las redes de comunicación. Pero también evoca, de cierto modo, resabios de la época en que los pasajes, los pabellones de exposiciones y los panoramas, que son valorados como signos de una modernidad asociada al *flâneur*.

El *flâneur* busca reconciliar esa vida desolada que genera las grandes ciudades. En este sentido, se encuentra en el umbral tanto de la ciudad como de la vida burguesa. La búsqueda de esa tranquilidad está en la multitud, esto lo convierte en un hombre fantasmagórico.

Otro punto de interés son las exposiciones universales. Obras maestras de hierro y vidrio, corresponden a una exhibición de maquinarias y mercancía. Para Benjamin, la mercancía se transforma en un fetiche, se exalta su valor de cambio y pierde su valor de uso, cediendo paso a un espacio de distracción y entretenimiento donde el hombre ingresa en una fantasmagoría de esta libertad alienante<sup>429</sup>.

En países europeos, progreso y civilización fueron inquietudes de un nacionalismo que se manifestó en la Exposición Universal de 1900, en París. Esta muestra tuvo un símil en la Exposición Internacional del Centenario de la Independencia de Brasil en Río de Janeiro, en 1922, como señalamos en el capítulo 4. Este punto es particularmente relevante pues también esa lógica se reprodujo no solo en algunas películas especialmente producidas en Brasil y Chile para ser exhibidas en exposiciones, sino en la idea de dar relevancia a la construcción de hierro y vidrio y en la exaltación de la máquina, entre otros aspectos que observamos en algunas producciones, aunque este punto no sea del todo asociado a un lugar de exhibición como una exposición.

Finalmente, Benjamin destacará que París se transforma en la capital del lujo y la moda. Ese ejemplo servirá de modelo para las sociedades chilena y brasileña de fines del siglo XIX y principios del XX, como ya esbozamos en el capítulo anterior.

---

<sup>429</sup>Walter Benjamin, 2012:51.

Por otra parte, los cambios de los años veinte y treinta en la ciudad de Santiago fueron impulsados por el intendente Alberto Mackenna Subercaseaux (1921-1927), el alcalde Manuel Salas Rodríguez (1927-1928) y la intervención del urbanista Karl Brunner entre 1929 y 1934. Clave será la presencia de arquitectos franceses.

### **Huellas de París en Santiago: el cerro Santa Lucía**

La llegada del cometa Halley, en 1910 provocó cierto revuelo en la población, especialmente en Santiago, pero también en Río de Janeiro, donde muchos creyeron que se trataba del fin del mundo. En Chile, ese año fue intenso en inauguraciones de grandes obras. Entre ellas, el Palacio de Bellas Artes, de Emile Jécquier, chileno hijo de francés, quien estudió arquitectura en Francia. Inaugurado el 21 de septiembre en la Plaza Francia del Parque Forestal, concitó filmaciones de las cuales existe antecedentes de estreno en el Teatro Variedades, el 26 de septiembre. Realizado en un estilo neoclásico, inspirado en el museo Petit Palais de París, incorpora elementos característicos del estilo Art Nouveau, estructuras de metal, y fue pensado para ser también sede de la Escuela de Bellas Artes, como es posible observar en *Imágenes reencontradas de Santiago, años veinte*.

Entre las obras de Jécquier, figura además la Estación Mapocho, un edificio que cubriría una superficie de 5.400 metros cuadrados, y el edificio de la Bolsa de comercio, además del edificio del Ministerio de Industria y Obras públicas.

Aunque existe un fragmento cinematográfico que muestra el edificio inaugurado en el año del Centenario, la prensa registró la realización de una ceremonia “que contó con la presencia de los presidentes de Chile y Argentina que llegaron en carruajes de gala y escoltados por tropas de caballería, para instalarse en un estrado especialmente preparado, mientras el Ministro de Instrucción Pública, Carlos Balmaceda, daba el inicio a la Exposición Internacional de Pintura y Esculturas, con más de 1.400 obras”<sup>430</sup>. Nada de esto se observa en el metraje conservado. Los discursos que aparecen a continuación corresponderían a otro fragmento sobreviviente: la inauguración de un monumento, un arcángel alado con un león,

---

<sup>430</sup>“Hace cien años”. *El Mercurio*, 21 de septiembre de 2010. En: Eliana Jara, “Una breve mirada al cine mudo chileno”. En: Mónica Villarroel (edit). *Imágenes del centenario 1903-1933. Documentos históricos II*, 2011:19.

regalado por el gobierno italiano a Chile con motivo del Centenario y que fue instalado en la Plaza Italia, contigua a la entonces llamada Plaza Colón (hoy Plaza Baquedano). Lo que se muestra en las imágenes es la ceremonia en la que tomaron parte el entonces embajador de Italia y el ministro de Relaciones Exteriores de Chile, Luis Izquierdo. Posteriormente, otro fragmento contiguo a los antes mencionados corresponde a una salida de misa, probablemente de la iglesia de la Merced o de la Catedral<sup>431</sup>. Por lo tanto, nos parece más pertinente citarlo como *Vista del Palacio de Bellas Artes*<sup>432</sup> (Chile, 1910, 35mm., b/n, fragmento, 50seg), sin que corresponda necesariamente a su inauguración filmada por la Cinematográfica del Pacífico y estrenada por el biógrafo Kinora en el Teatro Variedades el 26 de septiembre de 1910.

La construcción del nuevo edificio demoró cinco años. Su anterior ubicación, en la Quinta Normal, donde funcionaba desde 1887, era considerada en la época de difícil acceso y fuera de los sectores residenciales de la oligarquía.

En relación a los espacios públicos, otro de los paseos inaugurados durante la primera década del siglo XX fue el Parque Forestal, a cargo del paisajista Jorge Enrique Dubois, titulado en la Escuela de Jardinería de Versalles, Francia. Se plantaron 7.700 árboles, provenientes de la Quinta Normal y otros criaderos y el parque estaba dividido en tres tramos: Loreto a Purísima, Purísima a Pío Nono y Bellas Artes a Recoleta. Del material fílmico que se conserva, es posible distinguir el tramo Bellas Artes, donde se muestra el recientemente inaugurado Palacio circundado por el parque, en la vista que citamos recientemente.

Asociado a la idea de modernidad y progreso y a las clases acomodadas, otro hito fue la apertura, el 5 de septiembre de 1910, de la tienda Gath y Chaves, cuya obra fue responsabilidad del arquitecto Alberto Sieguel Lübbe y poseía estructura metálica. Ubicada en la esquina de Estado con Huérfanos, en pleno centro de la ciudad, fue el foco de atención de la

---

<sup>431</sup>Se trata de fragmentos muy pequeños recuperados a partir de la película *Recordando* (1961), de Edmundo Urrutia, que aparecen montados en forma contigua, lo que lleva a la confusión de las ceremonias y a que en una primera catalogación fueran consideradas como un solo registro, pero corresponden a distintas filmaciones que aquí aclaramos.

<sup>432</sup>Título atribuido por mí.

sociedad santiaguina, dado que su interés principal consistía en tener varios pisos con abundante mercadería y un salón de té. Hay registros en la prensa de la multitud de mujeres que se abalanzó sobre la tienda el día de la inauguración<sup>433</sup>. Hacia 1921 la tienda abrió, en el cuarto piso, los salones del *Tea Room*, basado en la casa Harrolds de Buenos Aires, filial de Gath y Chaves. Mencionamos este hecho aunque no se conservan imágenes, pero nos parece relevante como elemento de la modernización de la ciudad y de los usos y costumbres de las elites chilenas de la época. Pero también porque corresponde al modelo francés de los *grands magasins*, que sustituye a los *magasins de nouveautés*, que no solo significaban un cambio en la arquitectura sino en el volumen de negocios. Benjamin<sup>434</sup> advierte el paso de las tiendas interiores a las grandes tiendas, que podían ser abarcadas en una sola mirada.

Un punto fundamental de la modernización de Santiago y de su principal eje vial, la Alameda, es el cerro Santa Lucía. Originalmente llamado Huelén por los indios mapuches, cambió de nombre por la ermita construida para honrar a la santa. Su fisonomía era similar a un gran peñón de piedra, sin vegetación y su acceso era dificultoso, por una subida cercana a una cancha de gallos. Fue el arzobispo de Santiago Rafael Valentín Valdivieso quien vislumbró la idea de transformarlo en un paseo, al observar cómo se había convertido en una cantera donde la Municipalidad extraía piedras que vendía para la construcción de casas. Era un cerro rodeado de viviendas y originalmente no estaba aislado. El intendente Benjamín Vicuña Mackenna llevó a cabo la idea del arzobispo y contó para ello con el trabajo de ciento cincuenta reos del presidio “que se instalaron cómodamente en el castillo Hidalgo”<sup>435</sup> y la tarea era transformar un lugar de “pocilgas y covachas sucias donde pululaba la hez de nuestro pueblo”<sup>436</sup>, como definía al hasta entonces conocido como refugio de delincuentes.

*El cerro Santa Lucía* (Chile, 1929, 16mm, sepia, 10min 6seg), realizado por el Instituto de Cinematografía Educativa y con Armando Rojas Castro como director, fue estrenado el día de la inauguración del ICE y tenía exactamente la duración que según Rojas debían tener las

---

<sup>433</sup>Oreste Plath, 2010:134.

<sup>434</sup>*Op. Cit.*

<sup>435</sup>Benjamín Vicuña Mackenna. “Memoria”. *El Ferrocarril*, Santiago 13 de Septiembre de 1872, en: Alfonso Calderón, 2004:55.

<sup>436</sup>*Ib id.*

películas educativas, es decir diez minutos, hecho que constatamos en la copia 16mm que se conserva, que aparentemente está completa. Sin embargo, la información que aparece en el catálogo de películas del ICE<sup>437</sup>, consigna una duración de 14 minutos y una longitud de 124 metros. Ocupando el número 5 de dicho registro, la descripción de la época define el material de un modo simple y dividido en quince partes: 1. Calles que circundan el cerro. 2. Vista total. 3. Subida de acceso por la Alameda. 4. Escalinatas y fuentes. 5. Subida y acceso por Merced. 6. Camino para peatones. 7. Camino para carruajes. 8. Vistas panorámicas de la ciudad desde la cumbre. 9. Senderos. 10. Vistas parciales de la ciudad desde el Cerro. 11. Jardines. 12. Estatua de Caupolicán. 13. Observatorio Sismológico. 14. Sepulcro de Benjamín Vicuña Mackenna. 15. Plaza y estatua de Pedro de Valdivia.

Los comentarios del estreno reforzaban la idea del propósito educativo con que fue concebido el film:

“(...) una pintoresca visión de nuestro Huelén con su monumental subida de Alameda, sus fuentes maravillosas y sus sitios acogedores, mostrando además el espléndido panorama de la ciudad, visto desde la altura.

Este film está dedicado a los estudiantes de provincia que no conocen Santiago y será para ellos una revelación de la hermosura que encierra aquel paseo de la capital”<sup>438</sup>.

Un total de veinticinco secuencias sugieren un recorrido que reitera la retórica de la visita guiada<sup>439</sup>, predominando una estética donde el paisaje del cerro es protagonista, resaltando aquí la idea de paseo público, pero donde escasamente aparece el habitante de Santiago, por lo que percibimos que la filmación quería enfatizar la idea de belleza de la ciudad aseada e higiénica. Si bien la película fue filmada en el borde de los treinta, casi cincuenta años después de la construcción de este paseo, cuando la higiene era una idea recurrente en la modernización, las imágenes dan cuenta de una pulcritud y un orden del paseo público que sintoniza con ese concepto original y se asocia a la visualidad de las producciones cinematográfica de los veinte, como *Imágenes reencontradas de Santiago, años veinte*. El

---

<sup>437</sup>Universidad de Chile. Instituto de Cinematografía Educativa. Películas. Santiago, Marzo de 1932.

<sup>438</sup>*Los Tiempos*, Santiago. 21 de diciembre de 1929: 26-27.

<sup>439</sup>La idea de la visita guiada es observada por Ismail Xavier (2012) para el caso de la película *A Sociedade Anonima Fabrica Votorantim* (1922), como señalamos al inicio de este trabajo.

interés es mostrar desde distintos sectores el emblemático cerro de la ciudad de Santiago, como ocurre también en algunas producciones brasileñas como *Cidade Rio de Janeiro*.

Por referencias de la época, se sabe que el rodaje de ésta y otras dos películas presentadas el día de inauguración del ICE, duró una semana<sup>440</sup>.

Dieciocho intertítulos dan cuenta de la ubicación geográfica, entre las calles Alameda, del cerro, José Miguel de la Barra y Santa Lucía. La película propone un recorrido al espectador hasta la cumbre. El paisajismo, la naturaleza y las vistas de la ciudad ocupan varios planos, aunque también la cámara se detiene en la estatuaria y elementos como un observatorio sísmico y la tumba del intendente Benjamín Vicuña Mackenna, como advierte la reseña original del film.

La película de Rojas Castro está filmada en su mayoría utilizando planos generales, pero algunos planos detalle dan cuenta de la existencia de maceteros ornamentales y estatuas, como la del indio Caupolicán o la del conquistador Pedro de Valdivia ya mencionadas, y una cabeza de león ornamental, así como una pequeña fuente de agua y una pileta. Los planos detalle también son reservados para mostrar flores y árboles del paseo.

Desde lo alto, la cámara, en abundantes planos generales, sugiere vistas de la ciudad hacia los cuatro puntos cardinales, dando cuenta de la extensión de la zona urbana donde el cerro genera un punto cero de referencia. Algunos planos permiten observar nítidamente los edificios de la Alameda, incluyendo la Biblioteca Nacional, la Iglesia de San Francisco, el Teatro Municipal, el Edificio Ariztía, el Hospital San Francisco de Borja, el Regimiento Cazadores, la Plaza Baquedano, la casa Central de la Universidad Católica y las cuatro calles aledañas. Dos planos secuencias fundidos (de más de un minuto de duración), dan cuenta de la vastedad de la ciudad prácticamente en 360 grados. Identificamos una evidente utilización de la referencia al panorama, a la visión de la ciudad como un paisaje que se despliega ante la cámara que pretende captarla, ya sea total o parcialmente.

---

<sup>440</sup>*La Nación*. Sábado 21 de diciembre de 1929:15.

Los panoramas corresponden a la silueta total o parcial de la estructuras de una ciudad, es decir, la representación de la capacidad total de una ciudad (horizonte). Este fenómeno permite entender otro paso del desprendimiento de la arquitectura del arte y la pintura en los panoramas, ya que los panoramas anticipan el camino de la fotografía y el cine, cuando la ciudad se convierte en paisaje (el deseo de captarla)<sup>441</sup>. Esta idea de la ciudad como paisaje, estará presente en las filmaciones de las ciudades de América Latina en los primeros años del siglo XX, que reiteran el formato del panorama anterior a la existencia del cine.

Sin embargo, la modernización urbana no ocurriría sino hasta los años treinta, con la construcción del barrio cívico, entre otras cosas.

Si observamos aquí el motivo de la belleza del paisaje, creemos que no se trata de lo planteado por Salles Gomes en relación a la “cuna espléndida”, para referirse a la belleza natural que se transformaba en foco de interés para los realizadores. En este caso, nos parece que el interés está en el paisajismo incorporado a partir de la modernización de la ciudad, con la alusión al modelo francés, idea que se refuerza con el motivo de la presencia de los modernos medios de transporte y el paseo público, incluyendo el automóvil y el tranvía eléctrico. Si está presente el movimiento y la circulación, no lo están el ritmo acelerado ni la multitud como principios de modernidad. Destaca un plano general, en la secuencia inicial, donde aparece un carruaje tirado por caballos y, circulando en dirección opuesta, un tranvía eléctrico y automóviles, lo que denota la idea de la dualidad atraso versus modernidad. Lo que sí está claramente señalado es la modernización de la ciudad representada en el mismo cerro, en planos como los que exhiben su entrada principal, con la escalinata hacia la Alameda, que fuera inaugurada en 1902, proyecto a cargo de Víctor Villeneuve y Ángel Bondi.

Aunque aparecen algunos planos generales de edificios emblemáticos y calles circundantes del cerro, la representación de la ciudad moderna está centrada en el paseo público que el intendente quiso dar como impronta al cerro, con una clara reminiscencia al París de Haussman.

---

<sup>441</sup>Walter Benjamin, 2012:49.

Correspondencia entre Claudio Gay y Vicuña Mackenna, da cuenta del estrecho vínculo que éste último mantenía con París. Una carta enviada desde esa ciudad por Gay al intendente donde le llamaba “Hausman en miniatura<sup>442</sup>”, le anunciaba el envío de la obra *Los paseos de París*, de Alpheus. El paseo del Santa Lucía fue inaugurado el 17 de septiembre de 1872, configurando sus áreas verdes con naranjos traídos de Maipo, palmeras de Ocoa y Cocalán y dieciocho mil carretas de tierra vegetal provenientes de la chacra Cifuentes.

El intendente Vicuña Mackenna murió en 1886 y fue sepultado en la ermita del cerro en cuyo interior hay una imagen de Santa Lucía con el rostro de su esposa Victoria Subercaseaux. Ese mismo año fue inaugurado el teatro Santa Lucía, cuyos empresarios fueron Carré y Graciette. El estreno contó con la participación de la Compañía de Zarzuela Serrano y Francesch y tenía capacidad para 1.400 personas. Fue demolido en 1910 y no tenemos antecedentes de proyección cinematográfica allí. A los atractivos del paseo se agregó un ferrocarril de cremallera, que comenzó a funcionar a inicios del siglo XX.

Los intertítulos en la película funcionan como anuncio de la secuencia que vendrá, pero en dos de ellos vemos también un discurso de lo nacional en enunciados elocuentes como “Sobresale la roca eterna que cobijó a los indomables araucanos” y “En una romántica capilla descansan los restos del creador del paseo”, refiriéndose a Vicuña Mackenna, seguido de “Y en la paz de la plazuela dominado por la ciudad que él ha fundado”, antecediendo a la estatua que recuerda al español Pedro de Valdivia.

Lo nacional surge en esta producción en una relación de conciliación con lo cosmopolita. Desde la construcción del paseo público hasta la utilización del cine como elemento educativo, en el afán de generar una imagen pulcra de la ciudad y de una modernidad adaptada a lo local. En esta película no existen tensiones ni contradicciones sociales. El sujeto es prácticamente inexistente, es decir, hay que tomar en cuenta en este caso, las ausencias, en términos de Ferro<sup>443</sup>, el film vale por lo que muestra y por lo que no se muestra.

---

<sup>442</sup>Carta de Claudio Gay a Benjamín Vicuña Mackenna, 7 de septiembre de 1872. En: Alfonso Calderón, 2004:56.

<sup>443</sup>*Op. cit.*



## Santiago y Río en los años veinte

Hay antecedentes necesarios para entender la gran influencia francesa en la arquitectura y en el urbanismo de la ciudad de Santiago representada en las producciones silentes documentales anteriores a los años treinta del siglo XX<sup>444</sup>.

La presencia de arquitectos franceses trabajando para el gobierno de Chile sería una constante desde la segunda mitad del siglo XIX hasta los años treinta del siglo XX inclusive. Gran importancia tuvo la llegada Claude Brunet de Baines quien, a mediados del siglo XIX, vino a fundar una escuela de arquitectura y edificó residencias particulares, pasajes y portales, siguiendo las modas de París. Lucien Hénault, graduado de la Escuela de Bellas Artes de París, fue contratado como arquitecto oficial por el gobierno, como sucesor de Brunet de Baines, para construir obras de relevancia como el edificio del Congreso, cuyos planos habían sido realizados por su antecesor, y el Teatro Municipal, que fuera reconstruido tras un incendio y tras el terremoto de 1906, siendo refaccionado entonces por Emilio Doyere, quien proyectó los Tribunales de Justicia.

Santiago siguió el modelo de modernización parisino y se manifestó, entre otras cosas, en la construcción de una serie de pasajes ubicados en la zona céntrica en un primer momento y, más adelante, en la utilización del fierro, como es el caso de la Estación Central, cuya estructura metálica fue encargada y construida en Francia por la empresa Schneider Co Creusot en 1897<sup>445</sup>.

“Los pasajes, una nueva invención del lujo industrial, son corredores cubiertos por un techo de cristal y revestidos de mármol entre las masas de los edificios, cuyos dueños se han puesto de acuerdo a favor de estas especulaciones””, dice Benjamin<sup>446</sup>, citando una guía de París de 1852. Los pasajes surgen en París en el año 1822 debido al crecimiento del comercio textil y la aparición del hierro como material de construcción. La sensación es de un pequeño

---

<sup>444</sup>La mayoría de las obras arquitectónicas que aquí mencionamos hoy son monumentos nacionales. La información referente a su descripción, diseño y construcción fue obtenida del Consejo de Monumentos Nacionales, salvo que se indique otra fuente. [www.monumentos.cl](http://www.monumentos.cl). Consultado en 27 de agosto de 2011; 2 de marzo de 2013.

<sup>445</sup>La anterior estación databa de 1857 y la nueva estructura comenzó a desarrollarse en 1884.

<sup>446</sup>*Op. cit.*: 99.

mundo expuesto (antecedente de la tiendas), una ciudad, un “mundo en miniatura”<sup>447</sup>, donde el paseante encuentra un lugar cómodo para su aburrimiento.

En Santiago, entre los portales figuran algunos como el construido por encargo de Domingo Fernández Concha y la galería aledaña, el pasaje Matte. Hacia fines del siglo XIX y principios del XX, fue uno de los sitios privilegiados por la aristocracia. Las tiendas eran casi todas francesas: Ville de París, Cohe, Chessé, Prá, Caut, Pinaud. Hacia 1882 el Portal Fernández Concha inauguró su alumbrado eléctrico y casas como la Peluquería Parisiense contaron rápidamente con ese servicio. En el costado oriente de la Plaza de Armas se instaló el Portal Tagle con una estructura de arcos de fierro y una bóveda vidriada. Funcionaron allí una librería, la Logia Masónica y vivió el presidente Pedro Montt. La reminiscencia parisina era inconfundible, como apuntaba el escritor Joaquín Edwards Bello.

“(…) delirios de París solidificados en cemento y ladrillos. Lo mismo se notaba en el Parque Cousiño, en el Palacio de Bellas Artes, en las tiendas y en el Parque Forestal, dibujado por el jardinista francés Dubois. La buena cocina y las peluquerías, ni que decir tiene, eran francesas. El vino se hizo francés: Cabernet, Burdeos, Saint-Emilion, Barsac”<sup>448</sup>.

Otro hito de la ciudad era el Mercado Central, construido en 1872 con planos de Manuel Aldunate y Fermín Vivaceta, cuya estructura metálica se encargó a Inglaterra. Mención especial merece el hecho de que antes de que funcionara como mercado, el intendente Vicuña Mackenna organizó allí una gran Exposición de Artes e Industria, inaugurada por el presidente de la República. Ya era notorio aquí un fuerte nacionalismo al exhibirse solo mercancías chilenas de todo tipo, desde estatuas hasta planos de palacios y maquinarias.

Vemos tanto en el pasaje como en la exposición, la evocación al París de Baudelaire que describe Benjamin, al que nos referimos anteriormente.

Lo anterior es el punto de interés para los realizadores de la película *Imágenes reencontradas de Santiago, años veinte* (título atribuido, Chile, años 20, 35mm, b/n, 10min47seg), realizador no identificado. Con intertítulos en francés, se desconoce el origen de

---

<sup>447</sup>*Ib id.*

<sup>448</sup>Joaquín Edwards Bello, “Francia y Chile”, *La Nación*, 29 de marzo de 1956, en: Alfonso Calderón, 2004:88.

este material que fue restaurado en 1994 por el área de cine de la División de Cultura del Ministerio de Educación de Chile.

Veinticuatro secuencias, exteriores e interiores/día, dan cuenta de un recorrido por la ciudad de Santiago, privilegiando las vistas panorámicas y el enfoque a edificios construidos a partir de la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del XX. Los edificios adquieren protagonismo en el discurso visual. La ciudad como paisaje es una evocación directa al panorama no solo como modo de percepción, sino como modo de representación de la urbe.

El film se inicia con una vista panorámica de la ciudad desde el cerro Santa Lucía, destacando el eje vial Alameda, con la Casa Central de la Universidad de Chile<sup>449</sup>, asociada a la presencia del Estado, la Iglesia de San Francisco y la Iglesia de Los Sacramentinos.

La segunda secuencia, ya en otro punto de la ciudad, se detiene en la Estación Mapocho, al igual que las dos siguientes, donde el ferrocarril alcanza un lugar central, incluyendo escenas de llegadas de tren, pero a diferencia de la de los hermanos Lumière, casi no se observan personas, sino que lo relevante es el tren como objeto de interés para la cámara. El intertítulo “La primera locomotora a vapor de Chile y de Sudamérica se atesora”, antecede la imagen de la "Norris& Brothers Copiapó, 1850", exhibida como pieza de museo.

Otra secuencia presenta el cerro Santa Lucía, destacando piletas, estatuas y una laguna en el Parque Forestal, en cuyo fondo distinguimos el Palacio de Bellas Artes. Este punto es relevante ya que en 1902 se construyó una laguna que fue secada en 1944. Estas serían las únicas imágenes en movimiento hasta ahora conocidas de ese sitio, hoy desaparecido, que identificamos en esta investigación a partir de fotografías de la época. Esta secuencia alude directamente a la tendencia del paseo público como embellecimiento de la ciudad. El motivo presente aquí es la ciudad moderna, considerando los paseos públicos como impronta de una modernidad al estilo francés.

---

<sup>449</sup>La Universidad de Chile fue fundada en 1842 y en 1863 comenzó la construcción de la Casa Central diseñada por Hénault y construida por Fermín Vivaceta, edificio inaugurado en 1910.

Un conjunto de planos focaliza nuevamente la principal avenida de la ciudad para presentar en detalle los “Edificios modernos”, entre los que destaca el Club de la Unión, y “Edificios oficiales” como la Bolsa de Comercio y el Palacio de La Moneda.

El Club de la Unión aparece con su nueva sede de Alameda 1091, construida en un sitio que perteneció a las monjas agustinas. Alberto Cruz Montt fue el arquitecto responsable de este edificio neoclásico, una de las primeras construcciones de hormigón armado de Santiago, que siguió también los patrones arquitectónicos y estéticos franceses, incluyendo entre sus dependencias el “salón francés” con todo el mobiliario importado desde Francia. Este club surgió como lugar de encuentro de conservadores y liberales en los altos de la casa de doña Joaquina Concha, en la calle Estado esquina Huérfanos, en 1864. Era una institución masculina y excluyente, pero cumplió una función social y política, siendo una instancia de negociación de los partidos liderados por hombres de la oligarquía<sup>450</sup>. Fue entre 1917 y 1925 que se construyó el edificio que se ve en la película completamente finalizado, lo que reafirma que la datación de la cinta corresponde a la segunda mitad de la década del veinte.

Otros edificios del eje Alameda, que no se visualizan en detalle, eran entonces el Portal Edwards (Alameda con Bascuñán), el Palacio Undurraga (1915, hoy desaparecido), el Círculo español y la Confitería Torres, que desde 1906 ocupa un sitio en la Alameda que originalmente fue el Palacio Íñiguez. En los años veinte era el lugar obligatorio de encuentro después de la misa de los domingos y se exhibían películas de Chaplin por las tardes.<sup>451</sup> Otro sitio emblemático del sector era el Hospital San Francisco de Borja, inaugurado en 1890 (hoy demolido) entre las calles Portugal y Vicuña Mackenna.

El relato, tanto a nivel de intertítulos como de imágenes, continúa intercalando edificios “modernos”, como la Escuela de Ingeniería de la Universidad de Chile, con otros “oficiales” como el Banco Central, el Museo Nacional, la Biblioteca Nacional, la Casa Central de la Universidad de Chile “una de las más importantes de Latinoamérica”, el Palacio del Congreso, la fachada de la Escuela Militar.

---

<sup>450</sup>Manuel Vicuña, 2010:50.

<sup>451</sup>La confitería Torres fue fundada en 1879. Oreste Plath, 2010: 136.

Observamos una tendencia a destacar imágenes de héroes en estatuas y monumentos. Sobresale el Monumento a los héroes de la Concepción, de la escultora Rebeca Matte de Iñiguez; la estatua del general San Martín “héroe argentino de la libertad que ayudó a la liberación de Chile”; Monumento a Bernardo O’Higgins “el principal héroe de la lucha por la Independencia de Chile”. Todas estas imágenes de monumentos en la Alameda tienen en segundo plano la presencia de tranvías eléctricos y/o automóviles, no siendo éste el foco principal de interés.

Un total de tres secuencias están dedicadas a mostrar distintos aspectos del ejército, desde la fachada de la Escuela Militar hasta desfiles de la Escuela de caballería y pruebas ecuestres. Las imágenes son precedidas por el intertítulo “Una revista militar Parque Cousiño, los chilenos solo buscan vivir en paz y luz en sus fuerzas armadas. Una garantía segura para el mantenimiento, los chilenos aman y admiran a su ejército”.

Otro punto de interés es el Museo Nacional y la Escuela de Bellas Artes del Parque Forestal, con tres secuencias, comenzando por la fachada y luego, en el interior, mostrando esculturas y pinturas. Las imágenes son precedidas por el intertítulo “A los chilenos les gusta el arte por el arte. Las exposiciones registran alta asistencia”, detallando las obras de Virgilio Arias, Nicanor Plaza, Rebeca Matte y Ernesto Concha, entre otros. Esta idea nos remite a la discusión entonces de moda entre el arte y la reproductibilidad técnica, a la que se refiere Benjamin<sup>452</sup>. Si en las formas de reproductibilidad técnica el arte llegaba a las masas y se producían nuevas formas de recepción y el arte adquiría una función social, particularmente con la fotografía y el cine, había quienes defendían “el arte por el arte”, lo que se evidencia en esta película.

En solo dos secuencias registramos la presencia de la multitud que contrasta con la ausencia de sujetos en las imágenes previas: una gran piscina al aire libre, con práctica de natación como concurrido evento deportivo e imágenes de la Fiesta de la primavera con numerosos automóviles que desfilan en medio de gente que observa en la calle el paso de la comparsa. Destacamos aquí la similitud con las imágenes de *Jornal Carioca* (Brasil, 1930-

---

<sup>452</sup>La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En: Walter Benjamin, *Discursos Interrumpidos I*, 1989.

1935) referidas al carnaval. En ambos casos, el desfile es asociado a una clase social alta que tenía acceso al automóvil.

La película concluye con el eje Alameda, en una panorámica donde se distinguen automóviles y tranvías eléctricos y se da cuenta de la amplitud de la calle. Esto indica que ya se encontraba en su fase de principal eje vial de la ciudad, habiendo dejado atrás la impronta original colonial de paseo público antiguamente llamado La Cañada y luego Alameda de las Delicias. La perspectiva de una avenida ancha y larga, reitera la idea de modernización de Haussman adoptada en este lado del mundo que modificaba la visión de Santiago a partir de esta línea visual que recorría la ciudad de este a oeste o viceversa, comunicando los barrios céntricos y periféricos, aunque este eje ya existía, con otros fines, desde el tiempo de la colonia. El principio de circulación es ampliamente representado en esta última secuencia, con el registro de esta avenida en movimiento.

Aunque la Alameda aparece en esta cinta como un importante eje vial, también fue un lugar de expresión para los gremios, especialmente la Plaza Bulnes, frente a La Moneda, el Palacio de gobierno, focalización que no existe en esta filmación. En este caso, al igual que en el documental anterior, se omite la ciudad periférica, la pobreza, las contradicciones y desigualdades sociales, idea que desarrollaremos en el capítulo siguiente. Tampoco aparece la diversidad socioeconómica en los habitantes de la ciudad, el sujeto popular ni los movimientos sociales o partidos políticos.

Hacia 1920 por ejemplo, hay registros fotográficos de conventillos en la calle Brasil, entre Mapocho y Baquedano, casas de adobe con arquitectura colonial española donde la presencia de niños pobres, ropa tendida y el caballo de una carreta se instalan en el primer plano. También en fotografías datadas en 1928 vemos la zona norte de la ciudad, conocida como el barrio de la Chimba, hacia donde fueron trasladados los prostíbulos después de la modernización, con casas de adobe, techos de tejas y calles sin pavimentar, lo mismo hacia el sur de la Alameda<sup>453</sup>.

---

<sup>453</sup>Enersis S.A., 2001:56.

A pesar de que se exhibe el frontis del edificio del Museo de Bellas Artes, no aparece en la película la escultura *Ícaro y Dédalo* (1922), de Rebeca Matte, donada por su esposo en 1930. Ello subraya la datación del film en los años veinte. El gobierno de Chile le encargó a Matte una réplica de la escultura como obsequio a Brasil en el Centenario de su Independencia, siendo inaugurada en la Plaza Mauá de Río de Janeiro con el nombre *Aviadores*.

Las imágenes presentan una modernidad cosmopolita, incluyendo el uso de subtítulos en francés, que convive también con un nacionalismo encarnado en la exaltación de los héroes patrios. Distinguimos así, como otro motivo, el nacionalismo y la presencia de uniformados, particularmente el elemento militar. Este trazo corresponde al ritual del poder que identifica Salles Gomes en los documentales silentes.

Del mismo modo que en *El cerro Santa Lucía*, vemos reiterarse el motivo de la ciudad moderna, particularmente en la arquitectura y en el paisajismo, la presencia de los modernos medios de transporte representados por el automóvil, el tren y el tranvía eléctrico, pero no está presente, al igual que en la otra producción, el ritmo acelerado ni la multitud (salvo las dos secuencias mencionadas). No ocurrirá lo mismo en producciones de los años treinta.

Tanto en *El cerro Santa Lucía* como en *Imágenes reencontradas de Santiago años veinte*, vemos la utilización de algunos recursos técnicos de la época como el iris, *fade out* o *fade in* y movimientos de cámara como largos paneos en abundancia y ángulos como picados y contrapicados en menor medida.

Sugerimos que *Imágenes reencontradas de Santiago años veinte* podría ser una película realizada por encargo del gobierno del general Carlos Ibáñez del Campo (1927-1931) para ser presentada en el exterior. Ello, por los fuertes rasgos nacionalistas de las imágenes y la presencia del elemento militar como marca identitaria del país. Aunque se ignore su procedencia, la cinta tiene una impronta ideológica clara en relación a la construcción de una idea de nación a través del discurso cinematográfico. También podría tratarse de una

producción elaborada especialmente para ser difundida a través de los consulados chilenos en el mundo<sup>454</sup>.

Por otra parte, al comenzar el siglo XX en Río de Janeiro, una crónica anunciaba que teatros y salas de diversiones fueron desinfectados para exterminar pulgas y ratones en el salón del animatógrafo de la calle del Ouvidor, aunque no se especifica cuál de ellos exactamente<sup>455</sup>. Pero fue hacia 1903 cuando la remodelación y saneamiento de la ciudad comenzó a vislumbrarse bajo la presidencia del Dr. Rodrigues Alves (1902-1906), como ya anunciamos, quien reunió a un grupo de técnicos entre los que se contaba el diplomático Barón de Rio Branco (ministro de Relaciones Exteriores), el médico Oswaldo Cruz, los ingenieros Lauro Muller, Paulo de Frontin y Francisco Pereira Passos, alcalde de Río de Janeiro entre 1902 y 1906, nombrado en el cargo por el presidente Alves. Para ello, contó con grandes cantidades de dinero provenientes del caucho. El ciclo del caucho significaba que Brasil producía el 97% de esta materia prima a nivel mundial. La tarea consistía en modificar la apariencia de la capital y terminar con las epidemias. La campaña de vacunación obligatoria y la reforma urbana de Río fueron las grandes obras del periodo, pero generaron gran descontento popular, entre otros motivos, por el desplazamiento forzado de la población hacia los morros<sup>456</sup>. Es preciso nombrar la llamada “Revolta de la vacuna” (1904), que también catalizó la insatisfacción con las reformas urbanísticas.

Con el slogan “Río se civiliza”, bajo la gestión municipal de Pereira Passos, fue realizada la primera reforma urbana gubernamental de la ciudad. Se observaba el progreso en la construcción de nuevos edificios, iluminación eléctrica, diversiones nocturnas, amplias avenidas y la llegada del automóvil<sup>457</sup>. Pereira Passos, ingeniero y urbanista, estudió en Francia entre 1857 y 1860. Su administración pretendía limpiar la capital y convertirla en una ciudad moderna, siendo su principal obra la apertura de la Avenida Central (actual Río Branco), inaugurada en noviembre de 1905, obra conocida como “bota baixo”. Contempló la

---

<sup>454</sup>Pablo Corro propone esta última hipótesis en “Sinfonías de ciudad en el cine chileno: imágenes de modernidad, efectos de luz”. En: Mónica Villarroel (coord.) *Enfoques al cine chileno en dos siglos*, 2013:27.

<sup>455</sup>*Gazeta de noticias*, Río de Janeiro, 2 de junio de 1900:1. En: Araújo, 1976:122.

<sup>456</sup>La Reforma Pereira Passos fue el punto de partida para las hoy conocidas favelas.

<sup>457</sup>El empresario cinematográfico Pascoal Segreto por ejemplo, era propietario de un elegante Fiat y estuvo vinculado a una gran carrera automovilística. Vicente de Paula Araújo, 1976:184.



destrucción de cerca de seiscientas construcciones viejas para alcanzar 1800 metros de largo y convertirse eje de la ciudad, destacando los sitios de entretenimiento. Pero se trató de una reforma para el goce de las elites y no para los sectores populares que fueron expulsados de esta zona. El centro, que hasta entonces era un lugar de habitación, pasó a ser un espacio de negocios y de placer. Se instalaron aquí la Escuela de Bellas Artes (hoy Museo de Bellas Artes), la Biblioteca Nacional y el Teatro Municipal, todos neoclásicos.

El proceso modernizador impulsado por Alves, tuvo continuidad bajo la presidencia de Afonso Pena (1906-1909). Los tranvías eléctricos y la iluminación pública se sumaban junto al automóvil a la nueva fisionomía de Río de Janeiro. Las numerosas inauguraciones eran comentadas junto a los anuncios de exhibiciones cinematográficas en barrios como Leme.

“Fiestas en Leme- Hoy tendrán lugar las siguientes inauguraciones: Túnel Nuevo de Leme, prolongación del ramal hasta la Plaza de la vigía, Estación en el punto terminal de los tranvías, gran restaurante y parque en la Avenida Atlántica. Durante el día habrá *matiné* y en la noche *Biógrafo*, brillante iluminación eléctrica, música, etc.<sup>458</sup>

La fastuosidad de los edificios se sumó también a un cierto afán de pomposidad en los ya existentes. El Cassino por ejemplo, que combinaba funciones de teatro y cine, cambió de nombre para llamarse Palace-Teatre. Como señala Araújo, la prensa notó con humor estos acontecimientos:

“(…) Todos los establecimientos adoptan ahora nombres grandes y fastuosos: Palace-Theatre, Automobile-Palace. Palácio de Cristal.

-¿Por qué?

-Es la manía de las grandezas. Después de la Avenida y de las fachadas de setenta metros, no hay establecimiento que no sea por lo menos palacio”<sup>459</sup>.

Pero, sin duda, algunas salas de cine eran vistas como un ejemplo de la modernización de la ciudad. Refiriéndose al Cinematógrafo Pathé, de propiedad de la empresa Arnaldo & C,

---

<sup>458</sup> *Gazeta de noticias*, Río de Janeiro, 13 de enero de 1906:8. En: Araújo, 1976: 182.

<sup>459</sup> *Gazeta de noticias*, Río de Janeiro, 19 de marzo de 1906:1. En: Araújo, 1976: 182.

un cronista lo recomendaba “al público elegante, como una diversión digna de Río modernizado”.<sup>460</sup>

Mientras el año 1906 Río de Janeiro parecía alcanzar un momento *peak* de su modernización, en Chile se vivía uno de los grandes terremotos de la historia, que asoló con fuerza la ciudad de Valparaíso. La prensa carioca reprodujo la noticia y la Maison Moderne exhibió *Os Terremotos de Calábria e La Presa di Roma*<sup>461</sup>. El 29 de marzo de 1907 el mismo teatro exhibió un programa con títulos extranjeros entre los que se incluía *Os Terremotos do Chile*.<sup>462</sup>

La modernización de la ciudad también se asoció al incremento de la vida nocturna y al entretenimiento. El mejoramiento de la Avenida Central, el ensanche de las calles Carioca, Sete de Setembro, Assembléia y Urugayana propiciaron cambios de hábitos en la población. “La vida nocturna se duplicó, triplicó, las terrazas de los cafés bullían, surgían los cinematógrafos y la ola de apreciadores, Río centellaba, la Avenida Central iba tomando la apariencia de un boulevard parisiense, lleno de luz y de gente”.<sup>463</sup> Las reformas urbanas tuvieron un alcance mayor:

“Las transformaciones en el gobierno de Rodrigues Alves modificaron el carácter de los cariocas. Nuestra gente después de ellas parece menos triste, adoptó los carruajes abiertos, compró automóviles, se quitó el sombrero, se despojó de los fúnebres trajes negros, se vistió de claro. Las señoras aceptaron todas las audacias de la moda y, menospreciando el acalorado recato de las faldas espesas, adoptaron, casi sin graduación, el agradable frescor de los transparentes vestidos *sans dessous*”.<sup>464</sup>

*Cidade Rio de Janeiro* (Brasil, fragmento, 1924, 35mm<sup>465</sup>, sepia y teñidos azules, 34min), de A. Botelho Film, dirigida por Alberto Botelho, dialoga con la producción chilena

---

<sup>460</sup> *Fon-Fon*, Río de Janeiro, N°25, 28 de septiembre de 1907. En: Araújo, 1976: 208.

<sup>461</sup> Aunque en Chile no se conservan imágenes de ese terremoto, existe un registro en la Filmoteca de Cataluña, España. Mónica Villarroel et al. *Imágenes de Chile en el Mundo: Catastro del Acervo Audiovisual Chileno en el Exterior*, 2008.

<sup>462</sup> Vicente de Paula Araújo, 1976: 196.

<sup>463</sup> “RIP Retrocesso”. *Fon-Fon*, Río de Janeiro, N°1, 11 de abril de 1908. En: Araújo, 1976: 243.

<sup>464</sup> *Carreta*, N° 194, 17 de febrero de 1912. En: Araújo, 1976: 386.

<sup>465</sup> Revisamos un transfer del material original en la Cinemateca del MAM en Río de Janeiro. Suponemos que el original es en 35mm por la datación de la filmación, de la cual no existen mayores antecedentes. Accedimos a

recién analizada. Con intertítulos en italiano, con la rúbrica A. Botelho en cada uno de ellos, se trataría de una película hecha como un regalo de los hermanos Bothelo al Príncipe del Piemonte, entonces de visita en Brasil, por lo que la cinta no tuvo circulación comercial<sup>466</sup>. También podría haber sido un encargo de la municipalidad de Río de Janeiro con fines propagandísticos, dado que en ocasiones el municipio habría estado involucrado a la producción de películas cuyos intertítulos eran traducidos a varios idiomas.

La copia existente está depositada en la Cinemateca del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro (MAM) y se inicia con título en italiano. El material es un fragmento que comprende desde la segunda hasta la sexta parte. No todas las partes están señaladas con intertítulos, existiendo anuncio de la segunda, la cuarta y la sexta parte, por lo que podrían faltar también fragmentos en medio de la película y no solo al principio y al final<sup>467</sup>.

Para la datación del film, recurrimos a la información otorgada por los intertítulos que se refieren a la preparación del Palacio de Guanabara para la visita del Príncipe del Piemonte. Constatamos que Umberto Nicola Tommaso Gennaro Maria di Savoia-Carignano Pivetti, Príncipe del Piemonte, realizó en 1924 una gira por América del Sur, recorriendo Brasil, Argentina y Chile, representando a la colonia italiana en una misión diplomática.

La película utiliza ese pretexto como punto de partida para exhibir el interior y el exterior del Palacio de Guanabara y luego describir otros tres palacios (Catete, Itamaraty y el Palacio Episcopal), realizando un recorrido por algunos barrios seleccionados de la ciudad y puntos de atracción turística. Un total de 72 intertítulos otorgan información sobre Río de Janeiro, antecediendo las imágenes que son resumidas en los textos. Distinguimos once secuencias que segmentamos con fines analíticos, pero los planos podrían ser agrupados en

---

ella durante esta investigación, no está editada ni disponible públicamente. La Cinemateca Brasileira en una escueta referencia, señala que tiene una duración de 40 minutos, pero no existe copia en este archivo.

<sup>466</sup>De la misma época y misma autoría, consignamos la existencia del film *O Príncipe herdeiro de Itália em terras do Brasil* (1924), que muestra la visita en la ciudad de Salvador, que se inicia con el embarque del Príncipe en un navío en Río de Janeiro, por lo que aventuramos es posterior al que aquí examinamos.

<sup>467</sup>Pensamos que la quinta parte podría simplemente no haber sido anunciada y estar contenida en imágenes anteriormente comentadas, pues no parecen faltar secuencias.

menos secuencias si consideramos la división en partes pre-existente en el film. La segunda parte, con la que se inicia el material que sobrevive, está dedicada al Palacio Guanabara, la cuarta, a diversas vistas de avenidas y edificios importantes y la sexta describe los barrios aristocráticos.

La primera parte faltante podría describir la Avenida Beira Mar, de acuerdo al primer intertítulo que señala haber dejado esta zona para entrar a la calle Paysandú. Distinguimos una primera secuencia con el interior del Palacio Guanabara que es exhaustivamente descrito por la cámara, recorriendo salones, dormitorios, biblioteca, sala de billar, todos espacios sin presencia de sujetos. Es marcada la descripción del mobiliario, la decoración y, en los intertítulos, algunos indicios que resaltan el carácter “aristocrático” del palacio y la asociación a la recepción del Príncipe italiano y a la visita previa de otros representantes de la monarquía y de gobiernos europeos como el rey Alberto de Bélgica y Antonio José de Almeida, Presidente de la República de Portugal. Destacan las alusiones a las artes, decorados y esculturas. “El interior es sobrio y ricamente amoblado”; “Lo artístico de estas instalaciones se debe a su excelencia el embajador Regis de Oliveira y su esposa”, anfitrión del Palacio, embajador de Brasil en Londres; “Se ve en el fondo la importante estatua del eximio escultor profesor BERNARDELLI ‘A faceira’ ”.

Una segunda secuencia transcurre en el exterior del palacio y se inicia con un plano donde Regis de Oliveira posa frente a la cámara con sus colaboradores, doce hombres que forman la comitiva de recepción al Príncipe. La cámara realiza un paneo para captar al grupo como si fuese una fotografía. La reminiscencia a París es explícita en el jardín que “hace recordar el Palacio de Versalles”. Vistas en perspectiva con planos generales, primeros planos a la estatuaria, jarrones y fuentes, imágenes fundidas que recorren el jardín en sus distintos rincones, paneos, son parte de esta secuencia que incluye un efecto de encuadre binocular para mirar el palacio. También se utiliza el iris para enfocar, desde el jardín, la avenida exterior con palmeras en fila perfectamente regulares. Salvo la presencia de un automóvil, no se distingue ningún sujeto en la calle. Es una imagen limpia, ordenada, que sintoniza con aquella que quería promover la reforma de inicios de siglo.

Una tercera secuencia alude al interés de la cámara por los elementos militares. “La garbosa guardia de honor a la orden de S.A. Real durante su permanencia en Brasil”, precede a planos de soldados que desfilan alrededor del palacio, intercalando una bandera enmarcada en un iris. Otra secuencia se desplaza hacia el estadio fluminense, aledaño al lugar, presentando un partido de fútbol y un desfile de deportistas con el intertítulo “del garboso desfile de los deportistas brasileños se puede tener una idea de la juventud del Brasil”.

A continuación se anuncia la cuarta parte del film. En una quinta secuencia, la cámara se centra en “imponentes edificios” en un recorrido por las principales avenidas. Palacio de Catete (1862), residencia de la presidencia de la República, ocupa varios planos exteriores y se anuncia la presencia del presidente Arthur Bernardes en el balcón, junto a sus ministros, observando el desfile de sus tropas. Otra imagen posada es la del ministro de Relaciones Exteriores, S. Doctor Felix Pacheco, junto al diplomático brasileño Señor Doctor Luiz Gimaraes y Regis de Oliveira. Este plano antecede a una secuencia dedicada al palacio Itamaraty, incluyendo exteriores e interiores, destacando nuevamente la importancia de jardines, estatuaria, mobiliario y decoración. Tampoco se incorpora la presencia de personas, salvo un jardinero en pleno trabajo y otro hombre que aparece con uniforme de servicio.

Otra secuencia se concentra en el palacio Episcopal, donde notamos la presencia casual de una mujer negra que carga un bulto enorme sobre su cabeza, cruzando por el frontis del edificio, siendo, al igual que el jardinero, probablemente no esperada, para continuar en la avenida Glória. Aquí, el foco de interés es el jardín-paseo público. En el siglo XIX el barrio Glória, llamado así por la iglesia Nuestra señora de la Gloria, albergó mansiones de los hacendados del café, de la nobleza y de comerciantes adinerados. Este barrio sufrió grandes transformaciones bajo la administración Pereira Passos, incluyendo la construcción de varios edificios Art Nouveau. La cámara describe el espacio mostrando el paisajismo que incluye lagunas, prados y estatuaria con delineamientos precisos, con escasa aparición de personas<sup>468</sup>.

---

<sup>468</sup> Posteriormente, hacia 1926, se construyó, también en este sector de la ciudad, la Plaza París, evocando la *belle époque* en Río de Janeiro.

Una octava secuencia presenta varios edificios con vistas exteriores en forma consecutiva: el Instituto Nacional de Música y del automóvil club; el Teatro Municipal “uno de los más bellos del mundo” y “tal vez también el más rico”; la plaza Marechal Floriano Peixoto y el monumento al “consolidador de la República”, con varios planos e incluyendo uso del iris como recorte de detalles. Luego, destacándolo en el intertítulo como “otro importantísimo edificio”, en mayúscula, se cita al “CONSEJO MUNICIPAL”, del cual vemos la fachada y el jardín. En este caso se destaca el uso de *fade out* y luego *fade in*. La secuencia continúa con la Biblioteca Nacional y los edificios de los periódicos: “el edificio majestuoso” del *Jornal do Comercio*, “orientador de la opinión pública”, “el mejor y más importante de América del Sur”; *Jornal do Brasil* con un “alto e imponente edificio”; y “el no menos importante” diario *O Paíz*.

La secuencia sigue con vistas de la Avenida Río Branco, donde se emplazan estos edificios. Esta vez la película considera la presencia de peatones, automóviles, góndolas, es decir, advertimos el principio de circulación de la modernidad en el cotidiano de la ciudad. En medio de los automóviles, se desliza una imagen no deseada: un cargador descalzo llevando un carretón de mano. Distinguimos entre los transeúntes a mujeres vestidas a la usanza norteamericana. Otro edificio, aún dentro de esta avenida, es la Caja de Amortización.

La novena secuencia se inicia con un intertítulo que anuncia la sexta parte del film. Ésta se concentra en los barrios de la ciudad, todos presentados con largos paneos y planos generales, muchos tomados desde la altura. La visión panorámica se impone, destacando también el realce de las bellezas naturales de la ciudad, el paisaje enmarcando la urbe. Desde los distintos lugares se realizan panorámicas a la bahía incluyendo enfoques al pan de azúcar. Santa Thereza “el más aristocrático suburbio montañoso de la amena ciudad”; Laranjeiras, Botafogo, Catete, Russel y Lapa. En este último se enfoca el “antiguo y secular viaducto”. Llama la atención que las vistas de la bahía desde la altura, aparecen en un segmento teñidas en azul, reforzando la idea de la belleza del paisaje, intentando diferenciarlo a través del color. En este caso la idea de la cuna espléndida es sobresaliente.

Una décima secuencia marca un regreso por la Avenida do Mangue, con la presencia de automóviles que circulan en la calle rodeada de palmeras, la Quinta de Boa vista, “antigua residencia real, hoy sede del Museo Nacional” y el parque que la rodea, nuevamente destacando el estilo versallesco. La secuencia continúa con el Instituto Oswaldo Cruz, “uno de los primeros establecimientos de cultura química y científica de América del Sur”.

La última secuencia del material que ha sobrevivido, se concentra en el Pan de Azúcar “enorme masa de granito [que] domina la entrada de la bellísima bahía de Guanabara” y el funicular. Varios planos tomados desde el funicular muestran la bahía, el morro de la Urca y la estación de la cumbre.

Al igual que en la producción chilena, advertimos la fuerte conexión con la fotografía en el modo de filmación. Las panorámicas abundan, los planos posados cuando se trata de filmar a las elites y el uso de recursos como el iris y el binocular para enmarcar la imagen nos reitera el principio de que estos registros documentales aún no logran desprenderse de la fotografía en su técnica.

Una diferencia con la producción chilena es que aquí se incluye, en algunos segmentos, la presencia de autoridades, considerando la presentación del presidente de la República, aludiendo tangencialmente a desfiles de tropas y presencia de guardias. Encontramos en esta película la coexistencia del ritual del poder, sobre todo considerando que el pretexto de la filmación es la visita de un Príncipe a la ciudad, y la cuna espléndida, fuertemente marcada en la focalización de la belleza del paisaje de Río de Janeiro, como motivo reiterado. También notamos la presencia de los modernos medios de transporte, el principio de la circulación y, mencionado una vez, el afán científico. Otro elemento es el interés por el deporte, tema recurrente en las imágenes silentes documentales. La cultura de masas es puesta en relevancia a partir del encuadre a la prensa local.

## La Exposición Universal de 1922: cosmopolitismo y nación

*Terra encantada* (Brasil, 1923, b/n, fragmentos, 35mm, b/n, 14 min)<sup>469</sup>, dirigida por Silvino Santos y Agesilau de Araújo, con Silvino Santos como operador. Fue un largometraje producido por la Compañía J.G. de Araújo y Cia y los intertítulos pertenecen a Agesilau de Araújo y Milton Aguiar. Presenta, en su versión original, la ciudad de Río de Janeiro, incluyendo la Exposición Internacional del Centenario de la Independencia de Brasil en 1922, el carnaval y el paseo al Itatiaya. Descrita como una película de dos series, cada una con cinco partes, fue estrenada el 14 de diciembre de 1924 en la ciudad de Manaus, en el cine Odeón y en el Politeama<sup>470</sup>. "Es un trabajo perfecto, sorprendiendo los grandes aspectos de la Capital de la República, desde la entrada del puerto, trechos de la linda ciudad, el carnaval carioca, las bellas playas y las encantadoras bañistas, hasta la Exposición del Centenario"<sup>471</sup>.

Se conservan dos segmentos en distintos filmes donde se usaron las imágenes originales: *Fragmentos da Terra Encantada y 1922: A Exposição da Independência*, con montaje de Roberto Kahané y recuperación dirigida por Domingos Demasi, de acuerdo a los créditos del último material, ambos realizados en 1970. Observamos una situación similar a la ocurrida con la versión recuperada de *El mineral El Teniente* (1919), realizada por Kaulen y Martorel en 1957, donde un montaje posterior recupera los fragmentos sobrevivientes de un film.

Los comentarios de prensa de la época del estreno en 1923 completan la información sobre la película: "(...) en fin, todo lo que existe de más lindo y poético en Río de Janeiro es presentado fielmente en la pantalla, destacándose el carnaval, con reñido y animado partido de

---

<sup>469</sup>Otras referencias al título: *Excursão ao Itatiaya; Cidade maravilhosa (Tierra encantada. Paseo al Itatiaya, Ciudad maravillosa)*.

<sup>470</sup>Ficha elaborada a partir de la información de la Filmografía brasileña de la Cinemateca Brasileira, disponible en: <http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=002562&format=detailed.pft#1>. Consultada el 12 de septiembre de 2011.

<sup>471</sup>*A Imprensa*, 16 de diciembre de 1923:1, cit en Filmografía brasileña de la Cinemateca Brasileira, disponible en: <http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=002562&format=detailed.pft#1>. Consultada el 12 de septiembre de 2011.



fútbol entre Fluminense y el Vasco da Gama y, finalmente, una vista general de la gran ciudad, capturada en el Corcovado"<sup>472</sup>. Por otra parte, la Cinemateca Brasileña otorga información sobre *Fragmentos da terra encantada*, con una descripción que contrapone la belleza natural con importantes avenidas y la presencia de esculturas, a partir de los intertítulos recuperados, que reproducimos en su totalidad:

"Río de Janeiro, la ciudad encantada... aparece aquí con todo lo que tiene de pintoresco y de grandioso, de encantador y monumental... La Avenida do Mangue... Al centro de la Avenida corre el canal del Mangue. Se prolonga casi a la Plaza de la República donde encontramos un parque adornado con pujante vegetación y muchas obras de arte... A lo largo del puerto se extiende la gran Avenida Rodrigues Alves, en la cual se elevan importantes edificios. Principia en la Plaza Mauá, donde también nace la linda Avenida Rio Branco, transformando completamente el centro de la ciudad... En la curva de la Amendoeira, se yergue imponente monumento a Guatimozim, el héroe mexicano... Traspasado el Túnel Novo, lanzamos la vista sobre esta moderna y encantadora parte de Río, que se extiende por las arenas del mar... Copacabana. En la linda Avenida Atlântica, encontramos las más deliciosas viviendas. Sus playas son el deleite de los bañistas y de los niños...La calle Paissandu presenta una perspectiva originalísima con sus dos extensos hileras de palmeras, y termina frente al bello Palacio Guanabara, última residencia de Doña Isabel...La Avenida Central desemboca en el vasto estuario en que se reúne el más monumental grupo de edificios de la ciudad, con la estatua del Mariscal de hierro, el gran Floriano Peixoto, la Biblioteca, la Escuela de Bellas Artes, el Teatro Municipal y el bello Palacio de los Poços do Conselho, recientemente construido. Calle del Ouvidor, la calle "chic" por excelencia... En uno de los puntos más movidos de la Avenida Central, bajo el Hotel Avenida, en la Galería Cruzeiro, pasan todos los tranvías de la zona sur de la ciudad. La pintoresca Isla Fiscal... El cuartel de los bomberos, uno de los grandes edificios que se agrupan en torno a la Plaza de la República... El Fluminense Fútbol Club es en Río, un prodigio del esfuerzo... Es la Tierra Encantada una vastísima ciudad que se ajusta a las modelaciones del suelo. Todo ese raro ambiente de grandezas y encantos, a exteriorizar de modo multiforme y admirable el poder mágico de la naturaleza, sintetiza bien el conjunto inmenso de riquezas que forma Brasil".<sup>473</sup>

Además del recién reseñado<sup>474</sup>, sobrevive el fragmento titulado *1922: La Exposición de la Independencia*, al que sí accedimos para el presente análisis. El material se inicia con varios planos generales exteriores de la exposición, donde se observan los pabellones, visitantes, incluyendo la presencia de hombres, mujeres y niños, juegos infantiles y algunos pabellones

---

<sup>472</sup>*Jornal do Comércio*, 7 de noviembre de 1924:1 y 4. Filmografía brasileña de la Cinemateca Brasileira, disponible en: <http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=002562&format=detailed.pft#1>. Consultada el 12 de septiembre de 2011.

<sup>473</sup>Intertítulos de *Fragmentos da Terra encantada*. Filmografía brasileña disponible en: <http://www.cinemateca.gov.br>. Consultada el 2 de marzo de 20013.

<sup>474</sup>No pudimos acceder a este fragmento reseñado por la Cinemateca Brasileira, por lo que utilizamos la información disponible para llenar este vacío.

focalizados. De acuerdo a la descripción de la Cinemateca Brasileira, se exhiben “vistas del Pabellón Norteamericano, del Municipio de Campinas, de Italia, México, Bélgica y Checoslovaquia”.

Posteriormente, hay tomas interiores que corresponderían a productos portugueses expuestos, como cubiertas de Castro Daire y productos de las colonias. La cámara es descriptiva, utilizando paneos para recorrer el interior, donde observamos desde finos muebles, jarrones y lámparas de lágrimas hasta maquinaria y jardines interiores con esculturas y numerosas vitrinas donde se exhiben variados objetos.

Gran interés tienen para la cámara las máquinas o los modernos medios de transporte, que además de automóviles y tranvías y un pequeño tren “el ferrocarril liliputense (E. F. Liliputiana)”<sup>475</sup> recorriendo la exposición, incluyen la presencia de un enorme barco a vapor en un plano general de la exposición con la bahía como fondo y el hidroavión Santa Cruz, que es presentado como pieza de exposición, al que se agregan planos de otro hidroavión (no sabemos si es el mismo) en pleno desplazamiento marítimo y aéreo.

También se exhiben otros productos de fábricas de artefactos metalúrgicos A. J. Teixeira e Cia. y Companhia Agrícola y Comercial de Vinhos do Porto. Algunos planos generales muestran un parque de diversiones con montaña rusa, el carrusel, autos locos, un tobogán y columpios. Posteriormente, y prácticamente los únicos primeros planos y americanos de personas, lo constituye un foco a dos mujeres vestidas de mexicanas, una de ellas con guitarra en mano. Además se muestran imágenes de una cafetería al aire libre. El material termina con planos nocturnos de fuegos artificiales. Observamos que la cámara se sitúa en distintos ángulos para obtener vistas panorámicas, incluidos picados desde una cierta altura, y movimientos como travellings, siendo los planos generales los que más abundan.

*Terra encantada*, como apunta Morettin, “puede ser leído como una crónica imagética de la Exposición Internacional”<sup>476</sup>. Aprovechando la presencia de Silvino Santos durante la

---

<sup>475</sup>*Ib id.*

<sup>476</sup>Eduardo Morettin, “Tradição e modernidade nos documentários de Silvino Santos”. En: Samuel Paiva y Sheila Shvarzman (Orgs.) *Viagem ao cinema silencioso*, 2011:165.

exhibición de *No paíz das Amazonas*, J.G. Araújo recibió autorización para filmar los pabellones y recintos de la Exposición.

El registro del evento manifiesta un interés notorio por construir una imagen de Brasil en el concierto de la modernidad, pero esta vez una modernidad cosmopolita, que se instalaba en la lógica de las exposiciones universales. Desde el título, la Exposición Internacional se sitúa en un escenario al que Brasil accede como anfitrión, rodeado de otros países a los que invita, incluyendo Portugal, del que ya no es colonia, evento que conmemora con esta muestra. Pero si por un lado esta visión cosmopolita se constituía como un elemento de identificación, por otro lado, también se realzaba la ciudad de Río de Janeiro y su belleza natural como elemento de construcción de una modernidad desde lo nacional. Si consideramos el discurso de los intertítulos del primer segmento, los enunciados aluden a una urbe moderna, con túneles, avenidas, grandes edificios, puertos, monumentos y obras de arte. Pero también encontramos, en la línea discursiva observada por Salles Gomes, la idea de la “cuna espléndida”, en enunciados como “la pujante vegetación” o la alusión a las playas, y el “poder mágico de la naturaleza” como sello distintivo de la riqueza de Brasil.

Asimismo, la exhibición de productos de distintas regiones del país acentúan la idea de las riquezas naturales y de la existencia de industrias nacionales y producción de materias primas, como es posible observar en el film de Santos y Araújo *No paíz das Amazonas* (1922), que analizamos en el capítulo 9 y que fue elaborado especialmente para esta exposición.

Las imágenes de la Exposición también se enmarcan en la belleza del paisaje, con algunos planos generales que la ubican en el entorno de la bahía de Guanabara, aunque la mayor parte de los planos se sitúe dentro del predio de la muestra internacional.

### **La cuna espléndida y el festejo de carnaval**

Siguiendo la propuesta de Salles Gomes en relación a la “cuna espléndida”, vemos como la presencia de las bellezas naturales, particularmente de la ciudad de Río de Janeiro

aparece en reiteradas producciones. Es así como, por ejemplo, Joseph Arnaud filmó *Um Passeio na Baía do Río de Janeiro* (1909), que exhibía

“los más bellos trechos de nuestra bella bahía de Guanabara, la avenida Beira-Mar, puente de las Barcas, Exposición Nacional, Nuevo Mercado, Isla Fiscal, Isla del Gobernador, fortalezas de Santa Cruz, São João, Paquetá, Icaraí, el nuevo edificio de la Cia. Canteira, Niterói, y los lugares más pintorescos de nuestra capital”<sup>477</sup>.

Un verdadero caleidoscopio de la ciudad de Río de Janeiro moderna es el documental *Jornal Carioca* (Título atribuido) (Brasil, 35mm, 1930-1935 b/n, 13 min, 280m).

En la línea de las sinfonías de ciudad, la reseña existente de acuerdo al título indica que se trata de un noticiero que une, en una sola bobina de negativo, distintos segmentos descriptivos de “las imágenes más bonitas conocidas de la entonces Capital Federal al inicio de los años 30 construyendo una especie de sinfonía carioca”<sup>478</sup>.

El formato apunta a la conjunción de una serie de reportajes, más que un solo documental realizado por una misma cámara. Lo que es evidente es que fueron unidas por la acción de montaje que propone un ritmo que unifica el relato visual.

La película sintoniza con la idea de la “cuna espléndida”, donde la belleza natural adquiere gran preponderancia. Sin embargo, en este noticiero dedicado a Río de Janeiro, encontramos la coexistencia de una serie de motivos identificables a lo largo de veintidós secuencias articuladas en un único documento, donde también se reitera la idea de un *tour* o visita a la ciudad lograda, en este caso, por las imágenes montadas en forma consecutiva.

Identificamos un total de cinco motivos que en algunos casos se distinguen en forma única y en otros aparecen coexistiendo. El primero de ellos es la belleza del paisaje, presente a lo menos en siete secuencias. Es ilustrado con abundantes planos generales, panorámicas tomadas desde distintos ángulos y movimientos de cámara que privilegian los paneos. El segundo motivo que distinguimos es la presencia de los modernos medios de transporte. El primero de ellos es un Zeppelin sobrevolando la bahía de Guanabara, el Corcovado, la avenida

---

<sup>477</sup> *Gazeta de notícias*, Río de Janeiro, 19 de mayo de 1909:6. En: Araújo, 1976: 298.

<sup>478</sup> Cinemateca Brasileira, *Resgate do Cinema Silencioso Brasileiro*, 2007-2008: 21. El material que examinamos es un DVD publicado por la Cinemateca Brasileira a partir de una copia original de nitrato existente en su colección.

Rio Branco y el puerto. En algún momento se incluye un plano cenital que aventuramos pudo haber sido tomado desde el Zeppelin.

También es notorio el interés de la cámara en el “*bondinho*”, el funicular inaugurado en 1912 para ascender el Pan de azúcar. Distinguimos aquí un movimiento de dolly con una cámara que acompaña el movimiento ascendente del funicular. A lo largo de todo el registro, aparecen numerosos automóviles y es notoria la existencia del tranvía eléctrico en tomas sobre los arcos de Lapa o en las calles de la ciudad. Se incorporan también vistas que realzan la presencia de un transatlántico en la bahía de Guanabara y un submarino. En este último caso, coexiste el tercer motivo: la presencia de uniformados, militares, marinos y desfiles. Los uniformados aparecen en cuatro secuencias, como un grupo de alumnos de la Escuela militar, un desfile de marinos, incluyendo un grupo con bicicletas y la tripulación de un submarino sobre el techo de la embarcación en pleno movimiento por las aguas de la bahía. Finalmente, hay una secuencia donde los marinos están asociados a festejos de carnaval.

El cuarto motivo que se reitera es la ciudad moderna, incluyendo arquitectura, espacios de la modernidad como los cines, calles y el paseo público como paisaje urbano y como práctica social. Distinguimos el ritmo acelerado, el movimiento, la multitud y las modas. Importantes calles y puntos claves de un Río de Janeiro modernizado pueden observarse en once secuencias, es decir, la mitad de las imágenes. Algunos planos generales desde la altura, como aquellos donde se privilegia el Zeppelin, otros donde la calle es el foco de interés, incluyendo algunos donde se aprecia el comercio y los transeúntes, vistiendo a la moda con marcada influencia norteamericana, lo que observamos por ejemplo en dos primeros planos que muestran a dos mujeres con corte de pelo a lo *flapper*.

Por un lado se visualiza el Río de Janeiro de referencia parisina, el Río con la impronta de Haussman, en imágenes como las de la Plaza París o edificios históricos como la Biblioteca Nacional, el Museo Nacional de Bellas Artes y el Palacio Tiradentes. Los paseos públicos están representados por la Plaza París y el Jardín zoológico, donde la presencia de visitantes se alterna con diversas especies mostradas en primeros planos, incluyendo recursos como el iris para enmarcar la imagen.

Por otro lado, la película también propone una observación a los edificios construidos en altura, como el Hotel Ríó, presentado con movimientos de cámara como *tilt up* y *tilt down*, y la Cinelandia, donde se distingue el cine Paramount, Imperio y Capitolio. Esto apunta hacia la verticalización de la ciudad y a una modernización urbana con influencia norteamericana. Otros atractivos como los arcos de Lapa, la Iglesia de la Glória, la avenida do Mangue, son puntos de interés para los realizadores no identificados.

Un quinto motivo en torno al cual se agrupan varias de las secuencias es el carnaval, con corsos, “blocos” (escuelas de samba) y carros alegóricos. Seis secuencias con casi cuatro minutos de duración, dan cuenta de distintos aspectos carnavalescos. Destacamos la gran presencia de automóviles y la clase social de los sujetos que aparecen frente a la cámara. Hombres, mujeres y niños pertenecen a la clase acomodada y la mayoría de las escenas transcurren con las personas sobre automóviles. Escasamente se distinguen sujetos de otra condición social, como un vendedor de sandwiches en una caravana de automóviles con personas llenos de serpentina y un personaje disfrazado caminando sobre una mula con una gran botella de licor cuya condición social podría ser distinta. Una secuencia muestra travestis saliendo de un bar, en festejo carnavalesco. La última secuencia, exterior noche, presenta carros alegóricos precedidos de una multitud cuyo origen social es impreciso. Es el único momento donde el carnaval podría adquirir un tinte popular, porque en las secuencias anteriores, se trata de una fiesta aristocrática, donde los ciudadanos que se divierten poseen gran poder adquisitivo.

Lo distintivo de lo local es el paisaje, es decir la cuna espléndida, y el festejo carnavalesco, que si bien es una manifestación de la cultura popular urbana brasileña, en las filmaciones de los primeros tiempos se remarca su conexión con la aristocracia. El carnaval y los desfiles en general congregaban a las elites de Río de Janeiro. Ya en 1909 el cine Pathé exhibió *Aspectos Populares do Carnaval do Rio*, de Júlio Ferrez, que mostraba diversas fases de los festejos en honor a Momo. Al año siguiente, en los cines Pathé e Ideal, se presentó la película *O Carnaval do Rio de Janeiro de 1911* “el trabajo más completo que se hizo este año,

con la perspectiva de la avenida Central, por donde, entre olas de pueblo, circulan carros de lujosa fantasía, de crítica y de reclames”<sup>479</sup>.

En el comentario de prensa observamos la alusión a la multitud, al pueblo, pero como simple telón de fondo para el foco de interés puesto en los carros y a la presencia de las elites, como observamos en *Jornal Carioca*. Refiriéndose al film *A fita do Carnaval* (1909), *O Estado de S. Paulo* señalaba “Es el primer film que se rueda en São Paulo en un día de lluvia”; “Como cinta nacional es una perfección. En ella se ven innumerables personas conocidas de nuestro mundo social. Esta cinta revela la competencia del operador de París”<sup>480</sup>. Aludía probablemente al operador de Paris-Theatre, que filmó la película y no necesariamente a la nacionalidad del realizador. No obstante, destacamos aquí el interés por el carnaval y la presencia de las elites como protagonistas del film.

En dos documentales pertenecientes al acervo de la Cinemateca Brasileira, *O que foi o carnaval de 1920* (1920) y *Rio-anos 20- Carnaval* (1922-1926), el retrato de los cursos “tenía como objetivo presentar la diversión del pequeño grupo detentor de los automóviles y que ostentaba en las vías públicas sus posesiones”<sup>481</sup>. Este elemento, con las mismas características, aparece en *Jornal Carioca*.

La retórica de la visita guiada se vislumbra con evidencia en los filmes de la década del veinte, es decir, en *Imágenes reencontradas de Santiago, años veinte* (años 20), *Cidade Ríó de Janeiro* (1924) y *El cerro Santa Lucía* (1929). Podemos decir que estas producciones además consideran una retórica del panorama, que se vuelve una figura reiterativa, donde la ciudad se convierte en paisaje. Estas películas utilizan no solo el modo de visión panorámico típico de los filmes silentes, sino que convierten la ciudad en un espacio pictórico para ser observado por la cámara.

Aunque encontramos otras cintas realizadas por privados, pero financiadas o encargadas por organismos estatales, municipios o gobiernos locales, distinguimos en ellas un discurso propagandístico de instituciones como municipalidades y gobiernos locales que

---

<sup>479</sup> *Gazeta de noticias*, 14 de febrero de 1911. En: Araújo, 1976: 359.

<sup>480</sup> *Jornal O Estado de S. Paulo*. “A fita do Carnaval”. En: Jean-Claude Bernardet, 1979:1909-9.

<sup>481</sup> Eduardo Morettin, 2012:24.

pretendían difundir tanto en el país, especialmente en eventos conmemorativos como las exposiciones, así como en el exterior (hecho advertible nítidamente en los subtítulos en otro idioma en producciones como *Cidade Río de Janeiro*, 1924, o *Imágenes reencontradas de Santiago años veinte*). Todas ellas construyendo una imagen de ciudades que sintonizaban con la modernidad, el progreso, la higiene y el cosmopolitismo en conciliación con un nacionalismo sanitizado.

### **Sinfonías de ciudad: Santiago y São Paulo**

Durante el período del cine silente, particularmente a partir de los años veinte, se realizaron en América Latina algunas producciones que sintonizaban con las sinfonías de ciudad realizadas en Europa, especialmente siguiendo el modelo de Walther Ruttmann, con *Berlín Sinfonía de una ciudad* (1927), y de Alberto Cavalcanti, brasileño que perteneció al círculo de las vanguardias en París,<sup>482</sup> con *Rien que les heures* (1926), aunque las producciones de este lado del mundo no alcanzaron el nivel de experimentación y el espíritu vanguardista de sus referentes europeas, sino más bien fueron un registro de las ciudades con fines de propaganda institucional o gubernamental, siendo el caso de *São Paulo, a Symphonia da Metr pole* (Brasil, 1929), probablemente una de las más logradas.

La comparación con las sinfonías de ciudad es pertinente, ya que desde su título los productores-operadores de la producción paulista plantean la referencia al formato que había sido ampliamente difundido. Pero, mientras el film de Cavalcanti acentúa los contrastes de París, y el de Ruttmann los de Berlín, incluyendo dramas sociales que aparecen en menor escala en el segundo, el documental de Rex Lustig y Kemeny es una celebración modernista y progresista, una crónica urbana donde se exhibe una ciudad integrada, armónica, pero también en construcción, como ocurre con la visión de la ciudad de Santiago que propone Armando Rojas en la producción del ICE.

Las películas europeas mencionadas y las de Rex Lustig y Kemeny de 1929 y de Rojas Castro de 1933, recurren a recursos técnicos de moda: iris, fundidos, sobreimpresiones de

---

<sup>482</sup> A comienzos de los años 20, Cavalcanti emigra desde Brasil a París. En Inglaterra trabaja con John Grierson y posteriormente regresa a Brasil a fines de los años cuarenta, participando en la creación de la empresa cinematográfica Vera Cruz.



imagen que, en muchos casos, contribuyen a la aceleración del ritmo, recurso que observamos con mayor frecuencia en el film paulista. La fragmentación y la sensación de velocidad son parte de las características de las sinfonías que podemos distinguir en las producciones latinoamericanas que mencionamos.

El montaje sinfónico desplegado en la película paulista se difunde a partir de la cinta de Ruttman y tiene antecedentes en los experimentos de Vertov en la Unión Soviética. De acuerdo con Machado Júnior, los húngaros Rex Lustig y Kemeny llegaron a Alemania en 1922 y 1926, respectivamente, y se desarrollaron en el ámbito de las actualidades y la propaganda, donde habrían tomado contacto con los nuevos formatos y las discusiones estéticas del momento, incluyendo la cuestión del ritmo. Éste es uno de los elementos que aproxima a la película brasileña de la alemana, hecho que fue notado por la prensa de la época. Incluso hay una referencia de Guilherme de Almeida a una orquestación para la Sinfonía brasileña realizada por el Maestro Lazolli, probablemente no realizada especialmente para la película<sup>483</sup>.

Es posible remontarnos a la Semana del 22, fecha de inauguración del modernismo en la ciudad de São Paulo como mencionamos en el capítulo 5, para entender la lógica de una modernidad impulsada por las vanguardias intelectuales, que de alguna manera aparece ya consagrada en el año 1929 y que por primera vez surge en un film documental del periodo en Brasil. Aunque el crítico de cine de *O Estado de S.Paulo* Guilherme de Almeida estuvo asociado al movimiento modernista o Menotti del Picchia escribió argumentos para filmes y, según Paulo Emílio Salles Gomes e Ismail Xavier, los realizadores Humberto Mauro y Mario Peixoto se vincularon con el pensamiento modernista, éste no trascendió desde la literatura y las artes plásticas al cine brasileño. De acuerdo con Xavier, el cine en general, pero no el brasileño, interesó a los modernistas como una materia estética, pero el único que tenía algún conocimiento del cine producido en Brasil era Mário de Andrade<sup>484</sup>.

El comentario de Guilherme de Almeida para el film de los húngaros fue elogioso:

---

<sup>483</sup>Rubens Machado Júnior, 1989:31.

<sup>484</sup>*Ib id*:14.

“Anteayer en la noche, en la gran sala del ‘Paramount’ –mientras por la pantalla pasaba el primer film nacional que consiguió no avergonzarnos, y, por el contrario, enorgullecernos- estuve imaginando que aquel teatro no estuviera en S. Paulo sino en cualquier gran capital extranjera; y que aquella gente que lo repletaba no fuese brasileña, sino de cualquier otra nacionalidad importante...E imaginando eso, me fui diciendo con sinceridad y convicción: ‘Qué espléndida propaganda para nosotros!(...)’<sup>485</sup>.

El texto continúa con un énfasis en un cosmopolitismo del cual forma parte el elogio a las virtudes técnicas, la fotografía y el ritmo.

Por otra parte, algunos críticos apuntaron la influencia que habría tenido *Berlín sinfonía de una metrópoli* en la cinta paulistana, aunque Rex Lustig y Kemeny niegan haberla visto e incluso declarasen que no habían oído hablar de la cinta alemana. Ambos, como hemos visto, al igual que Rojas Castro, estuvieron en Alemania antes de emplearse en la Omnia film de Armando Pamplona y de filmar esta película. *São Paulo, a Symphonia da Metrôpole* junto con ser considerada superior en técnica y estética a las otras películas silentes realizadas en esa ciudad, es al mismo tiempo “la culminación de la tendencia que venía dirigiendo a los filmes naturales hacia una aproximación mayor al paisaje paulistano, haciendo de él por fin su gran tema”, como apunta Machado Júnior<sup>486</sup>.

Más allá de estas consideraciones, desde el título hasta la estructura de un día en la vida de la ciudad desde el amanecer hasta el anochecer, son coincidentes. Una de las diferencias entre ambos es que la película berlinesa no utiliza intertítulos “en una radicalidad de vanguardia, dejando que las imágenes hablasen por sí solas”<sup>487</sup>.

Pablo Corro advierte la utilización de la sobreimpresión y el caleidoscopio como recurso retórico y técnico, usados comúnmente en las sinfonías de ciudad. “El efecto óptico del caleidoscopio en el cine se manifiesta en la fragmentación de la imagen en facetas, en recortes especulares, donde el objeto original deviene una forma arborescente que se abre y se

---

<sup>485</sup>Guilherme de Almeida, *O Estado de S.Paulo*. Cit. en Rubens Machado Júnior, 1989:22.

<sup>486</sup>*Ib Id*:21.

<sup>487</sup>*Ib Id*: 28. Machado Júnior realiza una extensa comparación entre ambos filmes, tema en el que no ahondaremos en este caso.

cierra según la variación de las posiciones entre el registro y él o por efecto de un giro del objetivo”<sup>488</sup>.

Hay puntos de encuentro en las sinfonías de ciudad, incluyendo la de Ruttman, la de Cavalcanti y las de Rojas Castro y Rex Lustig y Kemeny, en la idea de no narrar una historia sino construir un relato fragmentario de la ciudad, discontinuo. En todas ellas, las horas del día, la idea del transcurso del tiempo en el espacio urbano es una constante. Los relojes aparecen en *Berlín Sinfonía de una ciudad*, enfatizando el tiempo de la modernidad, lo mismo ocurre en el film de Rex Lustig y Kemeny. En esta última los intertítulos advierten el paso del tiempo en el transcurso del día como un modo de estructurar el relato: “Silencio...antes de la mañana”, “nueve horas, bancos, tasas”, “Hora de almuerzo. Síncope, los cerebros descansan...”, “el ángelus...el sol descende...”. En el film de Rojas Castro, el paso del tiempo es marcado por la luz del día que finaliza cuando se encienden los neones. Pero una de las diferencias entre la película brasileña y la chilena es que la primera culmina a la hora del ángelus, con un trabajador en silueta, y la noche aparece en una fotografía, con animación de aeronaves y luces sobre ella. La ciudad de Santiago, por el contrario, adquiere vida nocturna con los neones y las cúpulas iluminadas.

Si la ciudad fue un pretexto para ensayar las posibilidades estéticas y de la técnica del montaje como propone Corro, lo que nos interesa aquí es que en los casos que analizamos el montaje fue utilizado con un sentido rítmico y sintáctico. Sin embargo, a través de este recurso no se propone una visión crítica de la ciudad como se distingue en las producciones europeas, sino que encontramos un discurso cinematográfico cuyo objetivo principal era presentar la imagen de ciudades modernas donde el progreso y la civilización tenían que ver con la propuesta de nación que construían los gobiernos o los empresarios para ser exhibidos en espacios de promoción de los países o como parte de políticas de educación implementadas con el uso del cine.

Tanto en la película sobre Berlín como en la de París, aparecen los marginados, cosa que no está presente en las imágenes de São Paulo o Santiago. La cinta sobre Berlín incluye el

---

<sup>488</sup>Pablo Corro, “Sinfonías de ciudad en el cine chileno: imágenes de modernidad, efectos de luz”. En: Mónica Villarroel (coord.) *Enfoques al cine chileno en dos siglos*, 2013:28.

suicidio de una mujer, mientras las latinoamericanas no contienen elementos de ese nivel de dramatismo. Estas dos últimas ciudades son presentadas por los realizadores sin contradicciones, sin tensiones marcadas por efectos de montaje. No se trata, en el caso de las películas chilena y brasileña, de un cine político desde la izquierda, sino desde la voz oficial de la elite gobernante y de la elite industrial.

Aunque al inicio de la película brasileña es posible identificar un enunciado en el tercer intertítulo en este sentido: “Ciudad. Un montón de casas. Un montón de almas. Un montón de aspiraciones. Energía y dinamismo. Fatalidades irremediables. Venturas y (...)”<sup>489</sup> Vida. *Fausto* y miseria. Iglesias y cementerios. Ciudad...”. Sin embargo, el trazo de la miseria no es visible, salvo la condición de inferioridad de algunos obreros a la hora del almuerzo cuando comen en la calle sus meriendas, mientras sujetos burgueses ingresan a los restaurantes de la ciudad. En París y en Berlín vemos contradicciones sociales, de clase, lo marginal v/s lo burgués.

Por otra parte, como hemos señalado, la presencia de arquitectos y urbanistas europeos y norteamericanos contratados por los gobiernos hacia fines de los años veinte fue una constante en América Latina. Entre ellos, mencionamos a Agache en Río de Janeiro y el urbanista francés Jacques Lambert y el austriaco Karl Brunner en Santiago, ambos llegados en 1929. Lambert y Brunner postulaban el “arte cívico” o “estética edilicia”, que consideraba tomar en cuenta diversos aspectos de la ciudad en la planificación, incluyendo los valores ciudadanos. Combinando el arte clásico con lo moderno, el proyecto incluía abrir grandes avenidas, forestar espacios públicos, desarrollar parques y construir un barrio cívico. Su obra principal fue este último, concebido para acoger al gobierno central y otras instituciones gubernamentales, lo que era de particular interés de la dictadura de Carlos Ibáñez del Campo (1927-1931)<sup>490</sup>. El objetivo de la obra, desarrollada tomando en cuenta propuestas anteriores y que concluyó el arquitecto Vera Mandujano, era conformar una zona pública/administrativa

---

<sup>489</sup>No se lee este trozo del intertítulo.

<sup>490</sup>Beatriz Aguirre y Simón Castillo desarrollan este tema en “El espacio público moderno. Sueños y realidades de Karl Brunner en Santiago de Chile, 1929-1934”. En: *Revista electrónica DU&P. Diseño Urbano y Paisaje*, Volumen I N°3. Centro de Estudios Arquitectónicos, Urbanísticos y del Paisaje. Universidad Central de Chile. Santiago, Chile, 2004:1-21. <http://www.ucecentral.cl/dup/pdf/003.pdf>. Consultada el 9 de agosto de 2012.

cuyo centro era el Palacio de La Moneda, incluyendo dos plazas y una avenida que terminaba hacia el sur en el Congreso Nacional.

*Santiago* (Chile, 1933, 16mm b/n, 10min), dirigida por Armando Rojas Castro, con cámara de Carlos Caroca, realizada por el Instituto de Cinematografía Educativa, ICE, del Ministerio de Educación, es un registro de la capital en pleno proceso de construcción del barrio cívico.

La descripción original del film que encontramos en un inventario de las producciones del ICE, lo clasifica con el número cincuenta y establece la duración de 117metros y 13min. La película aparece registrada del siguiente modo:

“1. Comparación entre los vehículos de transporte. 2. Establecimientos industriales modernos. 3. Llegada de un tren a la estación Alameda. 4. Viajeros. 5. Comparación entre construcciones antiguas y modernas. 6. Aspectos de una casa colonial. 7. Edificios de concreto. 8. Aspectos de las calles centrales de la ciudad. 9. Obras en construcción.10. Detalles de los edificios. 11. Construcciones de muchos pisos.12. Trabajos de pavimentación.13. Animación de medio día. 14. Las calles centrales en la noche”<sup>491</sup>.

La complejidad de los materiales existentes, nos obliga a detenernos en su identificación. La copia original en 16mm conservada en la Cineteca Nacional con la que trabajamos, advirtiendo que le falta la secuencia inicial. Dieciocho secuencias<sup>492</sup>, exteriores día y noche, se articulan con un montaje que utiliza recursos cinematográficos que potencian el sentido de un ritmo acelerado, en la tónica de las sinfonías de ciudad. La superposición de imágenes de peatones y automóviles, resaltan este ritmo, lo mismo que la presencia de los tranvías eléctricos.

El principio de circulación como marca de la modernidad está representado por las personas que circulan por la ciudad y los modernos medios de transporte recién mencionados. Si consideramos el segmento faltante de la película, descrita en el catálogo original del ICE e identificadas en *El corazón de una nación*, agregamos la presencia del tren en una estación en pleno ajetreo cotidiano.

---

<sup>491</sup>Universidad de Chile. Instituto de Cinematografía Educativa. *Películas*. Santiago, Marzo de 1932:12-13.

<sup>492</sup>De acuerdo a la copia original que examinamos.

La construcción del barrio cívico es lo que ocupa la mayor parte del metraje y el espacio urbano teje una trama donde se utiliza el contraste con escasos edificios coloniales sobrevivientes para reforzar la idea de modernidad. El contrapunto entre la construcción colonial y edificios en altura, es un recurso utilizado en forma constante.

El centro de la ciudad es el foco de interés. Es allí donde se observa el proceso de crecimiento, dejando atrás el modelo europeo de edificios neoclásicos para acercarse a la propuesta del barrio cívico, donde los edificios de altura que albergan instituciones públicas son la característica principal de esa nueva modernización de la ciudad, desarrollada a partir del proyecto del urbanista Karl Brunner.

La cámara muestra en detalle la construcción del Ministerio de Hacienda, en la calle Teatinos. El edificio comenzó a construirse en 1930, durante el gobierno de Ibáñez, con un proyecto diseñado por los arquitectos Josué Smith Solar y su hijo José Smith Miller. Es considerado un “rascacielos”, en los que se incorporan modernas técnicas de diseño y construcción como el uso de hormigón armado que, como mencionamos, se había utilizado en el Club de la Unión. Este ministerio se transforma en un ícono de las construcciones públicas de la época. Poco después se eleva el edificio para la Caja del Seguro Obrero (1932) en Moneda con Morandé, también en las inmediaciones del Palacio de Gobierno. El Ministerio de Hacienda ya levantado, aunque aún en proceso de construcción, es fotografiado por E. Merton en 1932<sup>493</sup>. Las imágenes de la película *Santiago* (1933) consideran la misma edificación, ya habiendo alcanzado su altura total, pero aún en proceso de construcción, lo que nos permite reafirmar la datación del film actualmente conservado en formato original en la Cineteca Nacional de Chile, que posee el crédito final Ministerio de Educación Pública Chile, ICE (Instituto de Cinematografía Educativa)<sup>494</sup>. Otra fotografía de la calle Ahumada, datada el

---

<sup>493</sup>Hernán Rodríguez, *Historia de la fotografía en Chile. Fotógrafos chilenos 1900-1950*, 2011:358.

<sup>494</sup>La cinta se diferencia solo por algunas secuencias de la película rotulada como *El corazón de una nación* (1928), de Edmundo Urrutia. A nuestro parecer, *Santiago* (1933) es la original, faltando algunas de las secuencias que están en el film de Urrutia. Es posible que se hayan agregado a la versión que circula como *El corazón de una nación*, otras secuencias que no encajan en la narrativa de la película original (escenas rurales para acentuar el atraso v/s modernidad). La datación de 1928 y los créditos en el film de Urrutia no son originales, habiendo sido agregados con posterioridad.

21 de abril de 1930<sup>495</sup> es el punto de comparación que utilizamos con los fotogramas del mismo lugar que aparecen en *Santiago*. La imagen titulada “instalación de las líneas para los tranvías”, muestra la faena de construcción de los rieles en un plano general con bastante profundidad de campo, donde es posible advertir los anuncios de las tiendas *Camisería*, *Las novedades*, *Botica central*, *Longines*, entre otros, que corresponde exactamente a uno de los planos de la película. La profundidad de campo en el material cinematográfico nos posibilita observar la circulación de automóviles y tranvías eléctricos, lo que es un claro indicio de que la toma fue realizada con posterioridad a la instalación de los rieles, es decir, después de 1930.

El discurso que construyen las imágenes da cuenta del crecimiento acelerado y un proceso de modernización en pleno desarrollo. Los íconos de la arquitectura moderna son relevados como las construcciones eclécticas de Luciano Kulczewski, que incorpora elementos góticos, del Art Nouveau y rasgos modernistas a la estética arquitectónica de la ciudad. Entre los edificios que registra la cámara consignamos la sede del Colegio de Arquitectos (Av. Libertador Bernardo O’Higgins n°215), y los edificios de departamentos de calle Merced e Irene Morales.

Lo que no se ve en *Santiago* (y tampoco en el film atribuido a Urrutia) y está completamente excluido de la imagen es la vivienda obrera, los conventillos situados en sectores de no más de veinte cuadras a la redonda del centro cívico.

El documental elabora un discurso ilustrativo, sin contradicciones, donde si en un primer momento instala la idea de una modernidad europeizante, en un segundo momento construye un discurso de modernidad vertiginosa y transformadora del espacio urbano. La presencia de un Santiago oligárquico, da paso a una ciudad ecléctica, donde las clases medias y la clase obrera tienen un lugar en la imagen, desde el deambular acelerado de la vida cotidiana de una multitud anónima hasta el obrero que participa del proceso modernizador. Pero no se trata tampoco de un Santiago inclusivo, lo periférico también se excluye de la imagen cinematográfica de los años treinta. Distinguimos la presencia de una burguesía que

---

<sup>495</sup>Enersis S.A. , 2001:26.

transita por el centro de Santiago, que incorpora las modas norteamericanas y participa de la vida urbana en la calle, donde se observa el comercio y la entretención, incluyendo pasajes, tiendas y espectáculos anunciados con publicidad callejera. No se ven, como ocurre en *Berlín sinfonía de una ciudad*, de Ruttman, o en *Rien que les heures*, de Cavalcanti, personajes marginales como contrapunto. Los sectores populares, salvo los obreros de la construcción, o los marginados (vagabundos, prostitutas, niños pobres), parecieran no existir en la ciudad de Santiago.

Identificamos algunos motivos reiterados, como la construcción de la ciudad moderna, la presencia de las máquinas y la multitud, que no aparecen en las producciones sobre la ciudad de los años veinte. Sí se repite la presencia de los modernos medios de transporte y no aparece la idea de la belleza del paisaje o del paseo público como rasgo identitario de la ciudad moderna. Desaparecen de la imagen los parques, plazas, piletas y estatuarias, no hay evocación a la *belle époque* que observamos en las producciones cinematográficas de los años veinte o incluso hasta 1930. Surge una nueva iconografía de la modernidad: los neones, la ciudad que adquiere una dimensión nocturna, como señalamos anteriormente, y la multitud como sujeto se vislumbra protagónica.

La urbanización, la construcción en altura es lo que predomina como imagen de modernidad. Si el obrero aparece, no adquiere el protagonismo de las máquinas. Algunos planos remiten a Dziga Vertov, con *El Hombre con la cámara* (1929), pero no vemos aquí que las máquinas tengan un valor tan sustantivo como en el film de Vertov ni que exista una intencionalidad de acercarse a los parámetros del formalismo ruso en términos ideológicos.

Reiteradamente las imágenes juegan con el contraste de los edificios modernos con las construcciones coloniales, como señalamos, pero no se trata del todo de un montaje de atracciones donde se plantee un discurso que potencie la contradicción, la denuncia o el drama, sino más bien es un ejercicio sintagmático simplificado, que utiliza como recurso algunas veces los opuestos, para connotar la idea de lo nuevo versus lo antiguo, lo moderno versus lo clásico o colonial, sin marcar tensiones como las que utilizan los formalistas rusos mediante la acción de montaje. Nos parece que se trata más bien de un ejercicio técnico, donde



el montaje se utiliza como recurso narrativo y rítmico, cumpliendo la función de sintaxis como ya señalamos.

Con la presencia de la iluminación nocturna en la ciudad, especialmente en los anuncios publicitarios de neón, es donde Rojas Castro connota el ritmo y la modernidad ya instalada en Santiago y no como un mero deseo imitativo de la modernidad europea de finales del siglo XIX e inicios de siglo XX. Por el contrario, este film “participa del deseo de erradicar la oscuridad premoderna, pretecnológica, rural, de la noche urbana”<sup>496</sup>.

La visión de la ciudad nocturna es también especialmente destacada en ese análisis, así como la circulación de la luz y su importancia en la representación modernista de Santiago.

De acuerdo a la descomposición que aquí realizamos, un tercio de las secuencias del film (33.3%) corresponden a tomas exteriores/noche.

Los planos nocturnos son acotados por efectos utilizados en las producciones silentes como el iris o el ojo de pez. El recorte de hitos de la modernidad en encuadres cerrados se reitera en otras producciones como *Imágenes reencontradas de Santiago, años veinte*, como lo que ocurre con campanarios o cúpulas de iglesias<sup>497</sup>. De cierto modo, aparece la retórica de la visita guiada, en la medida en que se incluyen imágenes descriptivas, pero no es tan claro que se proponga un recorrido por la ciudad. Por el contrario, vemos aquí un sentido del ritmo en el esquema de las sinfonías de ciudad, donde la narrativa funciona como un recorrido cronológico a lo largo de la vida de la ciudad en un día, como recién señalamos. La modernidad en el film de Rojas Castro es también una modernidad donde el tiempo y el espacio se fragmentan y el ritmo se acelera.

Por otra parte examinamos el filme *São Paulo, a Symphonia da Metrópole* (Brasil, 1929, b/n, 35mm, 90 min)<sup>498</sup>, de los húngaros Rudolf Rex Lustig y Adalberto Kemeny, que representa la idealización de una ciudad a imagen de grandes metrópolis de países

---

<sup>496</sup>Pablo Corro, “Sinfonías de ciudad en el cine chileno: imágenes de modernidad, efectos de luz”. En: Mónica Villarroel (coord.) *Enfoques al cine chileno en dos siglos*, 2013:26.

<sup>497</sup> *Ib Id*: 27.

<sup>498</sup> La copia que examinamos tiene 62 minutos de duración, probablemente debido a que el proceso de transferencia pudo haber sido realizado a 24 fotogramas por segundo.

desarrollados como Berlín y Nueva York. Estrenada el 6 de septiembre de 1929, fue producida por la compañía Rex Filme y distribuida por la Paramount Pictures. La película, que constaba originalmente de 7 u 8 partes<sup>499</sup>, fue realizada por los húngaros que habían instalado una productora en la ciudad de São Paulo y fue auspiciada por el Estado y por las familias tradicionales.

En Brasil, además de la capital, se distingue São Paulo como una ciudad que mira hacia el futuro por sobre la tradición de un breve pasado. Ello, producto de la concentración industrial, sumada a la gran cantidad de inmigrantes extranjeros y nacionales venidos del norte.

A diferencia de la mayoría de las ciudades coloniales dispuestas en el litoral, São Paulo estaba geográficamente instalada en el planalto y el paulistano se volcó hacia las rutas del interior<sup>500</sup>.

Machado Júnior<sup>501</sup> realiza, como hemos dicho, un exhaustivo análisis de este film y distingue la transformación de la urbe en distintos momentos: una ciudad que va desde fines del siglo XIX hasta la Primera Guerra Mundial; una segunda que va en el periodo de entre guerras en la que “una ciudad moderna, construida de ladrillo y piedra sustituía a la vieja São Paulo hecha de barro”<sup>502</sup>, que considera una transformación del paisaje donde los jardines bien cuidados de los valles de Anhangabaú y Tamandateí, en los alrededores del centro, fueron característicos del heroseamiento de la urbe en los años veinte; y una tercera, la ciudad de concreto que hoy conocemos, construida a mediados de los años treinta, que aún no es registrada en las películas que analizamos.

---

<sup>499</sup> *Jornal O Estado de S. Paulo*. En: Jean-Claude Bernardet, 1979:1929-44.

<sup>500</sup> Es importante nombrar el ciclo *bandeirista*, movimiento expansionista de la población de São Paulo hacia el centro oeste de la colonia y el actual estado de Minas Gerais, además de Rio Grande do Sul, durante el siglo XVII, y la menor influencia que tuvo la corona portuguesa en relación a ciudades del litoral.

<sup>501</sup> Rubens Machado Júnior. *São Paulo em movimento: a representação cinematográfica da metrópole nos anos 20*, 1989.

<sup>502</sup> *Ib Id*: 10.

La ciudad de São Paulo comenzó a ser filmada desde las primeras vistas locales, tomadas por operadores itinerantes<sup>503</sup>. Esas vistas, lo mismo que ocurrió en ciudades como Iquique y Santiago en Chile, se mezclaban con programas de vistas extranjeras y se exhibían “junto con museos de cera, mujeres barbudas, indios, aparatos de rayos X y damas francesas”<sup>504</sup>, como ya hemos visto, en presentaciones de compañías de variedades, cafés cantantes y parques de diversiones, entre otros escenarios posibles.

Discutiendo el desarrollo de la ciudad a partir de una revisión de diversos autores, Machado destaca la creación de la Escuela de Derecho de São Paulo, en 1827, como elemento crucial en las características culturales que asumió la ciudad, conformando un grupo profesional y de hombres públicos, convertidos en agentes de civilidad, generando ciudadanos opuestos a los cortesanos de Río de Janeiro y otras ciudades.<sup>505</sup>

También había una aristocracia latifundista que sustentaba su poder y riqueza en las haciendas de café, especialmente antes de la Primera Guerra Mundial. Con posterioridad a ésta, el São Paulo industrial con una economía más moderna, modifica usos costumbres y modos de vida asociados a la economía latifundista. No son pocas las imágenes que se conservan asociadas a este tema, incluyendo no solo las haciendas sino, en el ámbito de producciones cinematográficas con vistas de la ciudad, enfoques al edificio de la bolsa del café.

En las primeras décadas del siglo XX fueron definidos zonas industriales y barrios obreros. La conexión con el puerto de Santos será un eje importante, así como la red ferroviaria, que define los ejes de implantación de barrios obreros que crecieron paralelamente a los de otras clases, entre los de la burguesía rural e industrial con sus barrios como Campos Elíseos, Higienópolis y Avenida Paulista. La población se duplica cada 15 años, si en 1917 había medio millón, en 1933, había un millón de habitantes<sup>506</sup>. Uno de los intertítulos de la película de Rex Lustig y Kemeny, es coherente con esa cifra estableciendo “No dejaba

---

<sup>503</sup> De la vastedad de los documentales y noticieros silentes filmados, según la información de Machado, en 1989 se contaban apenas 14 sobrevivientes.

<sup>504</sup> Maria Rita Galvão, 1975:20.

<sup>505</sup> *Op cit*:8.

<sup>506</sup> Richard Morse, 1970:365.

entrever la inmensa metrópoli de hoy detentora de un record de construcciones acogiendo a 1.059.000 almas!”

Un total de 88 intertítulos y 31 secuencias constituyen una verdadera sinfonía al progreso y al nacionalismo, pero con un fuerte componente regional y al mismo tiempo un afán cosmopolita, a partir de la ciudad como eje de estos elementos. La percepción de la prensa de la época refuerza estas ideas:

“Usted se enorgullece de ser paulista? **São Paulo Sinfonía da Metrópole** es el alma de la ciudad que usted hizo con su trabajo cantando al ritmo maravilloso del más formidable progreso! La novela de la ciudad! El trabajo diario de la gran masa anónima, que una objetiva captó en instantes preciosos, siempre hábilmente escondida de los ojos del gran público. Es una visión casi fantástica que se desenrolla a nuestros ojos como un sueño, ora alegre, ora triste, pero siempre agradable porque muestra la ciudad que nosotros construimos para nuestro orgullo y para gloria y esfuerzo del Brasil nuevo”.<sup>507</sup>

Los motivos que identificamos en producciones relacionadas con la ciudad de la *belle époque*, al igual que ocurre con la ciudad de Santiago, se modifican. El foco no está en los edificios neoclásicos ni en parques y paseos públicos, aunque sí se distinguen los cuidados jardines en algunos planos generales. Se reitera la presencia de los modernos medios de transporte y el principio de circulación. A ello se agrega el ritmo acelerado y la multitud. Lo urbano aparece en oposición a lo rural; adquiere relevancia la fábrica y la industria, así como la banca y el sector financiero y surge el orden y el progreso como eje central. El orden establecido en el modo en que el Estado ejerce el control social como se observa en una larga secuencia sobre el presidio y la rectificación moral de los reclusos; el orden en la instalación de “sistemas” penitenciario, de comunicaciones, ferroviario, de carreteras, en las señales de tránsito y en la circulación de tranvías, automóviles y peatones.

La presencia de las elites es marcada y asociada al consumo, a las costumbres y a los barrios. Reminiscencias incluso en el lenguaje utilizado para referirse a sus empleados como, por ejemplo, en el intertítulo “los ‘chauffeurs’ se divierten aguardando el llamado de los patrones. Hay puestos especiales y un servicio bien organizado para eso” o en referencias

---

<sup>507</sup> *Jornal O Estado de S. Paulo*. En: Jean-Claude Bernardet, 1979:1929-44.

como “Pasatiempo elegante, *Spleen* de la ciudad, la cata de emociones”, para referirse a la hípica.

Explícitamente se propone, dentro del film, una visita guiada que se inicia con la Estación de la luz, la llegada de trenes y el intertítulo “Para conocer la inmenso taller del progreso visitan São Paulo numerosas personalidades ilustres”. El *tour* establece un punto de vista de la cámara con un visitante que mira la ciudad desde la ventana de un hotel. “Los jardines encantados. Los monumentos arquitectónicos, los titanes de cemento armado...”. El recorrido se inicia en el Instituto Butantã, donde se experimenta con sueros y antídotos de venenos, dando cuenta del afán científico del progreso, para continuar con una larga secuencia de la penitenciaría del Estado.

La visita sigue en el sur de la ciudad donde el afán nacionalista se despliega en el discurso de los intertítulos y de la imagen. Junto con el “Monumento del Ypiranga”, que conmemora el grito independentista, la observación de un cuadro en un museo súbitamente se transforma en una escena viva, de jinetes que cabalgan en una batalla. Vemos como aquí, los autores del film experimentan con la animación de un cuadro estático en el que funden una recreación del momento histórico. Soldados arrancan insignias y emblemas de sus uniformes militares proclamando la libertad que es anunciada en el intertítulo “Por mi sangre, por mi honra, por mi Dios, juro hacer la libertad de Brasil”, seguido de planos que remiten al nuevo país, destacando uno en que surge en plano medio un hombre negro o mulato quizás, con ganado vacuno, simbolizando al país.

La alusión a la raza también es explícita en otro momento cuando se presenta a un grupo de soldados haciendo un juramento. “Y una raza fuerte se adiestra para la formación de una raza más fuerte aún”.

También se incluyen numerosos planos que recorren la ciudad, con la asistencia pública y los bomberos en acción. El crecimiento de la urbe es parte de la retórica, anunciándose la diferencia con el pequeño burgo de 1840. Aquí, destaca la presencia del obrero, pero al servicio de la construcción metropolitana, como en la producción de Rojas Castro. La cámara enfoca a los obreros en varios momentos y luego realiza movimientos de

*tilt up* hacia edificios de varios pisos, connotando la verticalización de la ciudad, “una verticalidad presente, cuyo carácter resulta de datos formales en la composición del cuadro, en planos de las más variadas temáticas, casi que independientemente del dato realidad, si pensamos en un paisaje paulista todavía poco verticalizado”<sup>508</sup>. Se trataría más bien de un ansia de verticalidad que una realidad materializada. Al mismo tiempo, hay una alusión a la “ciudad colonial que desaparece”, mostrando la destrucción de restos de edificaciones.

Rex Lustig y Kemeny sintonizaban a São Paulo con la vanguardia “Metrópoli formidable y ciclópea, colocándose en algunos decenios en la vanguardia de los mayores centros de actividad del mundo!” Los rascacielos se amplifican y el final de la película muestra una animación que incluye aviones y zeppelines circulando entre edificios de gran altura, configurando un nuevo paisaje de la ciudad.

La modernidad se explicita en las imágenes de la cultura de masas. Los periódicos son motivos de varios planos en distintos momentos de la película. Al principio, al despuntar el alba, desde un punto de despacho hasta llegar los hogares “Periódicos. Síntesis de la vida humana. Enciclopedia que se pone en el bolsillo que se tira debajo de la puerta”; posteriormente, como ícono de la compresión del tiempo y el espacio de la modernidad, lo que se expresa tanto en el intertítulo como en una imagen fragmentada que presenta a íconos mundiales: la torre Eiffel, la Estatua de la libertad. “La prensa de São Paulo tiene los ojos de lince. Va por el mundo y cuenta por la ciudad rápidamente la vida del globo en 24 horas”. El intertítulo precede a una secuencia de máquinas de imprenta en pleno funcionamiento, portadas de diarios paulistas, suplementeros que salen a repartir el diario por la ciudad e imágenes en kioscos, distinguiéndose un enfoque a las portadas de las dos revistas de cine de la época: *Cinearte* y *A Scena Muda*.

La modernidad también se asocia además a la educación y al afán científico. La educación es consignada en varios momentos. Uno de ellos pone énfasis en la Facultad de derecho fundada en 1827, la escuela de odontología, la escuela normal, la escuela donde asisten niños de educación primaria y el jardín infantil. Mencionamos especialmente este

---

<sup>508</sup> Rubens Machado Júnior, *São Paulo em movimento: a representação cinematográfica da metrópole nos anos 20*, 1989:45.

último, que es objeto de primeros planos de niños, hecho poco frecuente en las producciones documentales silentes donde lo que abunda es el plano general o el plano conjunto.

Pero la película destaca sobre todas las cosas el movimiento, el ritmo acelerado y el crecimiento de la ciudad. Las reformas urbanas, los proyectos higienistas, no permiten que las imágenes de la periferia o los barrios obreros aparezcan en la imagen del film brasileño. Están sí, elementos como la influencia de las matrices construidas por el cine extranjero en la representación de las ciudades, la participación de extranjeros en la producción artística cinematográfica y la escasa presencia de elementos de la naturaleza, salvo cuidados jardines, en el caso brasileño. Se excluye de la representación la violencia urbana, miseria y movimientos sociales, todo lo que no se considera orden<sup>509</sup>.

El término del documental, en la idea de finales moralizantes de los filmes del período, refuerza un nacionalismo encarnado en el discurso de la imagen y el texto y en los símbolos patrios que denotan orden y progreso. “Pero harán de su trabajo fecundo surgir un Brasil nuevo, mayor y más poderoso, sobre cuya inmensa extensión territorial, altiva y gloriosa, flameará las más bella y más fuerte de las banderas!”, previa a una animación del emblema patrio como imagen de cierre.

En los casos de Rex Lustig y Kemeny y en el de Rojas, se trata de cintas producidas por voces oficiales. La primera, un film por encargo de sectores vinculados a la industria; la segunda, una producción del Instituto de Cinematografía Educativa, organismo estatal.

Tanto en *Santiago* (1933) como en *São Paulo, a Symphonia da Metrópole* (1929) observamos la presencia de la multitud, donde a veces se visualizan sectores populares, pero en ambas se trata de una burguesía que transita por el centro de las grandes ciudades. Excepcionalmente, aparecen algunos ciudadanos de reconocible estrato popular, como vendedores callejeros de escoba, suplementeros y obreros vinculados a actividades fabriles en el caso paulista o trabajadores de la construcción en el caso chileno.

---

<sup>509</sup>Rubens Machado, “Plano grande angular de uma São Paulo fugida”. *Comunicação & Informação*, Vol.11 N°2, 2008.

El trabajo es un elemento representado en São Paulo ampliamente por el sector financiero. Los bancos, son foco de interés para la cámara, incluyendo la bolsa del café ya citada. Santiago enfatiza lo nuevo, la idea de progreso está marcada por la construcción de un barrio cívico.

Por otra parte, ambos filmes se construyen con un discurso propagandístico desde la imagen, que también tiene un tono pedagógico.

*São Paulo, a sinfonía da metrópole* tiene un marcado acento institucional que se visualiza especialmente en segmentos como el de la Penitenciaría o el Museu Paulista y el Instituto Butantã, que podrían ser cortos institucionales incorporados a la cinta que, a diferencia de las referencias de las sinfonías de ciudad europeas, cuenta con una gran cantidad de intertítulos. Hay un orden que establece también la dinámica del trabajo y de la vida de la ciudad.

En otro escenario, en Chile, el general Carlos Ibáñez del Campo, de un modo autoritario en nombre del progreso y del nacionalismo, sentó las bases para sus reformas económicas y sociales, como hemos señalado en el capítulo 5. Bajo su mandato, en 1929, se creó el Instituto de Cinematografía Educativa, ICE y el Estado se involucró directamente en la producción cinematográfica a partir de este organismo. No figuraba, no obstante, entre sus principios, convertirse en un medio de propaganda o instrucción del pueblo o de las masas, pero observamos que las producciones aquí analizadas contienen ese elemento propagandístico.

En este capítulo analizamos de qué manera los filmes seleccionados representan las ciudades.

Distinguimos dos momentos de las ciudades, especialmente en el caso de Santiago y Río de Janeiro en el cine silente, donde observamos un desplazamiento desde una modernidad hacia otra. En los años veinte la ciudad presenta una modernidad donde el sujeto no es visible, mientras que hacia fines de la década e inicios de los años treinta, aparece el ciudadano y las



urbes que adquieren una fisonomía verticalizada, a diferencia de la metrópoli con reminiscencia europea que se visualiza a principios de los veinte.

Al igual que ocurre con Santiago, en comparación a la ciudad que se presenta en los años veinte a través de *Cidade Rio de Janeiro* (1924), vemos que ésta se desplaza desde una modernidad asociada a la *belle époque* hacia otra modernidad donde se anticipa el ritmo acelerado. La ciudad de *Terra encantada* (1923), en el segmento que examinamos, se asocia a la ciudad moderna cosmopolita que se inserta en la moda de las exposiciones universales.

Por otro lado, la ciudad que aparece en *Jornal Carioca* (1930-1935) es una ciudad moderna, pero al mismo tiempo una urbe donde se ignora a los sectores desposeídos. La cámara excluye a las viviendas marginales, a los obreros y a los más pobres. Ya es en apariencia una ciudad higiénica y moderna, en un contexto sociopolítico del gobierno de Getúlio Vargas.

Por otra parte, desde las filmaciones que disponemos de la primera y segunda década del siglo XX, a pesar de que se transitaba por grandes trechos de las calles principales de Valparaíso y la Alameda en Santiago, en la película del funeral de Montt y un sector importante de arterias como la Avenida Beira Mar, la Avenida Central inaugurada en 1905 como la principal calle de Río de Janeiro, y los alrededores del Palacio de Catete, en el caso del film sobre Bernardes, y de los alrededores del Palacio Itamaraty, en la producción sobre el luto por el Barão do Rio Branco, lo que se ve de las ciudades en estos recorridos son sectores modernos constituidos por los principales ejes viales, excluyendo imágenes de sectores marginales. En planos generales, se visualizan edificios emblemáticos como la Biblioteca Nacional y los Palacios de Catete e Itamaraty en el caso brasileño, y los edificios de la Alameda en el caso chileno, mostrando siempre una imagen cuidada de las urbes como advertimos.

Pero los conflictos sociales no fueron parte del escenario de la ciudad moderna elaborado desde las voces del poder, sino por el contrario, fueron excluidos en la mayoría de los casos. Lo mismo ocurrió con el sujeto popular. Sobre este tema trata el capítulo siguiente.

## CAPÍTULO VII

### LA CUESTIÓN SOCIAL Y LOS SUJETOS POPULARES

La cuestión social y los sujetos populares, considerando también aquellos de sectores rurales, que abordamos en este capítulo, fue otra línea temática que distinguimos en torno a la modernidad, el progreso y la nación. A ello sumamos el subtema, movimientos sociales y Golpe de Estado, que aparecen en algunas películas, aunque no se conserven completas.

El crecimiento del proletariado fue significativo en los años de la llegada del cine y sus primeros tiempos, tanto en Chile como en Brasil. En Chile, si en 1890 se estimaba que éste alcanzaba los 150.000 hombres, en 1900 entre 200.000 y 250.000, en 1920 sobrepasaba los 350.000. Ello, además de varias actividades productivas como la actividad minera, el desarrollo de los ferrocarriles, el movimiento incrementado en los puertos, la construcción de obras públicas y privadas, la modernización de las ciudades y las nuevas industrias. Esto significó un cambio en la estructura social del siglo XIX cuando predominaba la población rural. Surge entonces con fuerza la “cuestión social”, que Ortiz Letelier resume:

“La aglomeración de los trabajadores en las ciudades en el salitre, carbón y cobre, acentuarán los caracteres típicos de las crisis sociales de nuestros tiempos –o cuestión social como se le ha llamado-; el problema de los salarios, el problema de la desocupación, el alza del costo de la vida, la miseria general, el enriquecimiento de los menos, la inseguridad económica pasarán a primer plano (...)”<sup>510</sup>.

Como consecuencia de lo anterior, aparecen las luchas por las soluciones y un antagonismo entre los obreros y los dueños de los medios de producción. En la zona salitrera se produjo la incorporación de obreros peruanos y bolivianos, aunque a partir de 1907 con la matanza de la Escuela Santa María de Iquique<sup>511</sup> el número de trabajadores extranjeros disminuye y ocurre lo mismo con la inmigración desde estos países. Los salitreros

---

<sup>510</sup> *Op. cit.*: 76.

<sup>511</sup> Se estima que cerca de tres mil obreros del salitre de distintas nacionalidades, que se encontraban en huelga general por la explotación de los trabajadores, fueron asesinados durante el gobierno de Pedro Montt, mientras alojaban en la Escuela Domingo Santa María de la ciudad portuaria de Iquique.

promovieron entonces la inmigración china como mano de obra barata. Luego de la inicial agrupación de los obreros en sociedades de socorro mutuo, surgen hacia 1900 las mancomunales, que lograron articular el movimiento obrero en Chile con líderes como Luis Emilio Recabarren. La organización llevó adelante las demandas y proliferaron las huelgas, alentadas por los movimientos anarquistas.

Es necesario considerar que el periodo en que se instala el cine en Brasil, a fines del siglo XIX, correspondía a una época en que comenzaba la disolución de la sociedad agraria sustentada en la esclavitud, que luego de la abolición también debió enfrentar nuevos cambios, en una abierta dicotomía con lo urbano y el surgimiento de movimientos sociales obreros asentados en la población inmigrante. Entre 1892 y 1930, por ejemplo, el puerto de Santos recibió 1.895 millones de inmigrantes y regresaron 1.017 millones de personas. Otros registros consignan 3.964,3 millones de inmigrantes en Brasil entre 1881 y 1930<sup>512</sup>.

La industrialización y el gran número de inmigrantes, fueron dos elementos para el surgimiento de una clase obrera en Brasil que hacia fines del siglo XIX e inicios del XX comenzó a exigir demandas con una serie de huelgas apoyadas por movimientos anarquistas. Con la Primera Guerra Mundial, se elevó el número de trabajadores y de fábricas y, con ello, se comenzaron a sentar las bases de una cultura obrera que recién en el gobierno de Getúlio Vargas (1930-1945) dio lugar a la consolidación de leyes y a una política laborista, aunque lo que éste pretendía era desmovilizar a esta clase, controlando a los sindicatos y reprimiendo los movimientos obreros, como señalamos en el capítulo 5. Vargas creó el Ministerio del trabajo, industria y comercio, que tenía el poder de reconocer y fiscalizar a los sindicatos.

La cuestión social y los sujetos populares agrupó los filmes chilenos *Un paseo a Playa ancha* (*Una cueca chilena en Playa Ancha*) (1903), de A. Massonier; *Gran rodeo a la chilena en el Parque Cousiño* (1909), de la Compañía Cinematográfica del Pacífico; *Funeral de Luis Emilio Recabarren* (fragmento, 1924), de la Compañía Cinematográfica Renacimiento, dirigida por Carlos Pellegrin Celedón; y *Combate Tani Loayza/Luis Vicentini* (fragmento, 1931), de realizador no identificado, y el brasileño *Brasil Pitoresco: viagens de Cornélio Pires*

---

<sup>512</sup>Boris Fausto, *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 1995:275-276.

(1925), de la Indústria Cinematográfica Filmes Paulistas. El subtema movimientos sociales y Golpe de Estado, agrupó al filme chileno *El derrumbe de un régimen* (1931), de Page Brothers Film, y los brasileños *Distúrbios na capital paulista* (1930), de realizador no identificado, y *O triumpho da revolução brasileira* (1930), de la Medeiros Film.

Por otra parte, en el caso específico de São Paulo, se distingue un tipo social que era asociado a sectores populares:

“el *cinigrafista* paulista de las primeras décadas del siglo [XX] –marginal por definición, formado en la escuela de la bohemia y de la pillería- aunque ignorado, es un tipo tan marcado como el sambista carioca. No surge de las favelas del morro, sino de los conventillos del Brás, no es un criollo, es un *carcamano*, su compañero no es la guitarra, es una cámara de manivela”<sup>513</sup>.

Adhemar Gonzaga, productor y dueño de los estudios Cinedia, fundados en 1930, en Río de Janeiro, relata la condición de los realizadores. Sin embargo, anota el punto clave de la existencia de Escuelas de Cine desde muy temprano en la ciudad de São Paulo.

“El grupo aquí no tenía donde caerse muerto; la mayor parte qué era? Eran obreros. Cypriano y García eran gasfíteres, Antonio Medeiros era zapatero, Nacarato trabajaba en una sastrería, el Sr. Madrigano era pintor. Juntar todo lo que ellos tenían era juntar hambre con la voluntad de comer.

Claro, había otros que estaban bien de vida. Tartari por ejemplo, tenía un consultorio montado, Chico Campos tenía un laboratorio propio, que su padre [Antônio Campos] le dejó cuando fue a trabajar en la censura. Estaba el personal de la Rex, los Carraris, los Rossis, los del Picchias, que estaban muy bien de vida”<sup>514</sup>.

También destacamos el vínculo que realiza Renato Ortiz<sup>515</sup> con lo popular, desarrollando este concepto desde la idea de lo nacional articulado a lo popular en el momento de la modernidad de fines del siglo XIX y principios del XX en Brasil<sup>516</sup>.

A partir de los materiales presentados, muchos de ellos apenas fragmentos que hoy se conservan, nos preguntamos cómo son representados los sectores populares en el documental silente brasileño y chileno y, cuando es posible, de qué manera este material fílmico dialoga

---

<sup>513</sup> Maria Rita Galvão, 1975:18.

<sup>514</sup> Adhemar Gonzaga en: Maria Rita Galvão, 1975:109.

<sup>515</sup> Renato Ortiz. *Cultura brasileira e identidade nacional*, 2001, y *Mundialização e cultura*, 2003.

<sup>516</sup> En una mirada posterior, desarrollará la idea de lo internacional popular, acompañado del concepto de mundialización de la cultura. Pero es el primer concepto el que funciona en relación al periodo del cine silente.

con los discursos de la prensa escrita de la época y con la historia cultural, en un ejercicio de intertextualidad que permite configurar el marco socio-histórico en el que se desarrollan estos registros y, en algunos casos, completando muchas de las lagunas de los filmes, producidas por pérdida de material y o por simple omisión y los elementos no visibles, de acuerdo a lo señalado por Ferro (1995).

Nuestra hipótesis de trabajo es que en muy pocas ocasiones los sectores populares construyen una representación de sí mismos donde el obrero y sus líderes son protagónicos y no marginales, haciendo suyo el espacio público y poniendo en primer plano el tema de “la cuestión social”. Ello, en contrapunto con la hipótesis general donde sugerimos que la representación de las identidades nacionales asociadas a la modernidad en el periodo de consolidación de los Estados nación se construye desde la voz del poder. Se trataría, en este caso, de un contra-discurso que es visible en producciones chilenas, pero no está presente en materiales sobrevivientes brasileños que aquí analizamos.

La modernidad se vislumbraba en algunos sectores de la ciudad de Santiago y en otros parecía inexistente. Las calles principales estaban asfaltadas y las familias adineradas, muchas de cuyas fortunas provenían de la plata de Chañarcillo, la propiedad agraria, la política y el parentesco o las armas, habitaban sectores céntricos. Un indicador del progreso en esa zona era la existencia de focos eléctricos y gas hidrógeno carbonado, mientras en otros sectores, al otro lado del río Mapocho o en el Camino de Cintura, continuaba el alumbrado de petróleo, los adoquines, el barro, los malos olores y las moscas<sup>517</sup>.

Un contrapunto a la modernidad que es representada en los filmes sobrevivientes que muestran un Santiago que enfoca a los sectores privilegiados, es una de las realidades que no aparece en ninguna de las filmaciones con las que contamos: los conventillos, viviendas donde habitaban hacia 1910 unas cien mil personas fundamentalmente de la clase obrera “en un ambiente deletéreo, en medio de miasmas ponzoñosas, respirando aires impuros y sufriendo la influencia de infecciones y epidemias”, según consignaba *El Mercurio*<sup>518</sup>. La

---

<sup>517</sup> Alfonso Calderón, 2004:184.

<sup>518</sup> “El problema de las habitaciones obreras”. *El Mercurio*, s/f. Anexo al texto de Luis Emilio Recabarren *Ricos y pobres a través de un siglo de vida republicana*. Texto incluido por el autor como anexo a su conferencia original. Santiago, Lom, 2010:63(1910).

crónica añadía como antecedente la existencia de 1.251 conventillos mencionados en el Anuario Estadístico de 1909.

“Cien mil personas que viven en habitaciones, como inmundas mazmorras, estrechas, oscuras, sin ventilación, en que el organismo se atrofia y degenera. Cien mil personas que viven, en término medio, de a cuatro por pieza en veinticinco mil habitaciones contándose a veces hasta ocho individuos en cada una. Cien mil personas que viven en el hacinamiento y la promiscuidad. Cien mil personas para quienes la santa palabra hogar es una expresión vaga o sin sentido”<sup>519</sup>.

Resaltamos que se reitera la idea de anti-higiénico e insalubre de estas viviendas, aludiendo al “hacinamiento” y a la “promiscuidad”. Estos conventillos aparecían, por ejemplo, a solo seis cuadras del eje central de la ciudad, la Alameda, en dirección al Parque Cousiño, otrora Campo de Marte.

Existen imágenes documentales silentes de ambos lugares en esa época, el Parque Cousiño y el centro, incluyendo la Alameda, como vimos en capítulos anteriores, pero ninguna cámara registró, hasta donde es posible conocer, seis cuadras de distancia donde se ubicaban los conventillos.

El problema de la habitación para los obreros también se expresó con fuerza en São Paulo. Ya en 1893 una comisión que investigó los conventillos recomendó demoler las residencias que estuviesen por debajo de los cánones de las villas obreras baratas, espaciosas e higiénicas. Pero éstas fueron la excepción y el cambio de siglo no significó mejores condiciones. “Pocos son los industriales que se preocupan del problema de las habitaciones obreras. De ellos, ninguno lo hace con espíritu humanitario o altruista”<sup>520</sup>.

Cuando aún se creía que las primeras vistas eran las de Valparaíso en 1902, con el *Ejercicio Jeneral de bomberos*, Carlos Ossa Coo apuntaba que no era extraño que el interés primero de las filmaciones nacionales hayan sido los bomberos y sus audacias. Ello, en sintonía con las filmaciones que ocurrían en otros puntos del continente, que emulaban las salidas de obreros, personajes famosos, fuentes públicas y desfiles militares. No hay, sin embargo, registro de la gran huelga portuaria de 1903, hecho que tuvo gran impacto social,

---

<sup>519</sup>*Ib id.*

<sup>520</sup>*Boletim do Departamento Estadual do Trabalho, I 1-2 (1911-12), en: Richard Morse, 1970:365.*

considerando que hubo muertes y una fuerte presencia del movimiento obrero. Pero sí se consigna en un Festival de vistas, *Gran Desfile de las Sociedades Obreras: las de Comercio e Industria de Santiago*<sup>521</sup>.

A modo de ejemplo, el productor y exhibidor Alfredo Ansaldo, dueño de la sala Variedades proyectó antes de 1910 una serie de “escenas más o menos típicas, llenas de color local, pero que poco y nada agregan al conocimiento real de la vida chilena. Algunos de los títulos lo atestiguan: *El Te Deum. Paseo de huasos a caballo, Cuecas en el Parque Cousiño*. Se trataba de pequeños filmes que ejemplificaban el aire de fiesta que se vivía en los festejos de algunas efemérides (...)”<sup>522</sup>.

En oposición a la idea del festejo y el progreso de la nación, el dirigente obrero Luis Emilio Recabarren publicaba *Ricos y pobres a través de un siglo de vida republicana*, una conferencia ofrecida en la localidad de Rengo el 3 de septiembre de 1910, con ocasión del Centenario de la Independencia, aparecida como texto impreso ese mismo año en Santiago. Inicia su discurso enfatizando que la clase capitalista o burguesa ha tenido evidentes progresos desde la Guerra del Pacífico (1879), con la anexión de la región salitrera. En contraste, lo que cataloga como la “última clase como puede considerarse en la escala social, a los gañanes, jornaleros, peones de los campos, carretoneros, etc., vive hoy como vivió en 1810. Si fuera posible reproducir ahora la vida y costumbres de esta clase de aquella época, podríamos ver fácilmente que no existe ni un solo progreso social”.<sup>523</sup> Aunque consignaba que había disminuido considerablemente el número de analfabetos, ello no evidenciaba que más de un tercio de la población del país no había adquirido un progreso significativo. La pobreza y sobre todo en grado excesivo, era un impedimento para el progreso. Entre otras cosas, criticaba severamente al sistema carcelario, la miseria moral y la miseria material. Para Recabarren, cien años de vida republicana circunscribían la idea de progreso en dos vertientes paralelas: el progreso económico y de la burguesía por una parte y, por otra, el progreso de los crímenes y de los vicios en toda la sociedad.

---

<sup>521</sup> Mario Godoy, 1966:14-16.

<sup>522</sup> Carlos Ossa Coo, 1971: 9-11.

<sup>523</sup> Luis Emilio Recabarren. *Ricos y pobres*. Santiago, Lom: 2010:12.

Y es aquí donde nos interesa su perspectiva de la marginalidad urbana, que no aparece en ninguna de las producciones cinematográficas asociadas al Centenario. La vida del conventillo y los suburbios era para Recabarren “la escuela primaria obligada del vicio y del crimen (...) la antesala del prostíbulo y de la taberna”<sup>524</sup>.

La clase media, reclutada entre obreros más preparados y empleados, a decir del dirigente, también era parte de su cuestionamiento en relación a la idea de progreso. “Esta clase ha ganado un poco en su aspecto social y es la que vive más esclavizada al qué dirán, a la vanidad y con fervientes aspiraciones a las grandezas superfluas y al brillo falso”<sup>525</sup>. El progreso, apuntaba Recabarren, se expresaba en esta clase en sus comodidades y vestuario y sus hábitos sociales, lo que alcanzaba con grandes sacrificios. También se refería duramente al “progreso del comercio”, cuestionando el accionar de los comerciantes, que mediante el engaño y el fraude abusaban de la clientela de los barrios más pobres.

Sin embargo, reconocía que una parte del pueblo, considerada dentro de la clase media integrada por obreros más aptos, empleados, pequeños industriales surgidos de la clase obrera y algunos profesionales, sí habían logrado constituir algún progreso con la constitución de organismos nuevos: sociedades de socorro de ahorro, de resistencia a la explotación, de educación y de recreo, agregando la existencia del Partido Demócrata. Se refiere así a las agrupaciones del proletariado, las mancomunales, federaciones y sociedades de socorro. En ese foco sí podía instalarse la idea de progreso, aunque advertía que para estos sectores aún no era momento de celebraciones.

Irónicamente, en otro fragmento del discurso, se refería a los altos índices de mortalidad infantil “debido al progreso de la situación antihigiénica de los barrios obreros, al progreso de la miseria, al progreso de los vicios”<sup>526</sup>.

Recabarren se pregunta cómo se pretende asociar al pueblo a los regocijos del primer Centenario. En su discurso hacía un llamado a no celebrar, ya que las clases populares vivían esclavas y encadenadas al orden económico. “El pueblo debe ausentarse, debe negar su

---

<sup>524</sup>*Ib id:* 21.

<sup>525</sup>*Ib id:* 23.

<sup>526</sup>*Ib id:* 46.



concurso a las fiestas con que sus verdugos y tiranos celebran la independencia de la clase burguesa, que en ningún caso es la independencia del pueblo ni individuo ni como colectividad”.<sup>527</sup>

### **Registros cinematográficos del mundo obrero y popular**

Al igual que en Chile y el escenario mundial, en Brasil las huelgas surgieron con la motivación de los trabajadores por obtener mejores condiciones laborales y mejores salarios. Los grandes centros urbanos, principalmente São Paulo y Río de Janeiro, vieron crecer barrios obreros, habitados en su mayoría por inmigrantes y la calidad de vida era precaria, reflejando las condiciones de trabajo imperantes, sin garantías básicas como descanso semanal, jornada de trabajo regulada, jubilación, entre otras aspiraciones. También ocurría, al igual que en Chile, empleo de mano de obra infantil y no existía protección frente a los accidentes del trabajo.

Las primeras manifestaciones estuvieron influenciadas por ideas socialistas y anarquistas inspiradas por las luchas obreras internacionales. Los trabajadores se organizaron en asociaciones sindicales y surgió también la prensa obrera fortaleciendo el movimiento principalmente en ciudades como São Paulo, donde se concentraba el mayor número de industrias. El año 1907 -el mismo del movimiento huelguista en Iquique-, la ciudad se paralizó por una gran huelga donde se exigían la jornada laboral de ocho horas, derecho a vacaciones, prohibición del trabajo infantil y del empleo nocturno para mujeres, jubilación y asistencia médica hospitalaria. La huelga alcanzó ciudades cercanas como Santos y Campinas. Bajo el gobierno del Mariscal Hermes da Fonseca, tuvo lugar la *Revolta da Chibata*, (revuelta del látigo), que como señalamos anteriormente, fue un movimiento de marineros, en su mayoría negros, que culminó con un motín que duró desde el 22 al 27 de noviembre de 1910 en la bahía de Guanabara, Río de Janeiro. 2.400 hombres se rebelaron contra los castigos físicos, amenazando bombardear la ciudad. Muchos de ellos fueron presos y asesinados. Durante los días que duró la revuelta, los operadores cinematográficos entraron en acción y se exhibieron varias películas como *A revolta da Equadra*, en el cine Rio Branco; *A Revolta dos*

---

<sup>527</sup>*Ib id:* 38-39.

*Marinheiros*, de Paulino Botelho, en el cine Pathé; *Rebelião dos Marinheiros*, en el Parque Fluminense, entre otros, aunque también hay referencia a la censura por parte de la policía de la película *A Vida de João Candido* en el cine Marechal Floriano el año 1912 (ver cap. 3).

De acuerdo al relato de Joaquín Edwards Bello, la “Escuadra revoltosa” bombardeó el Palacio de Catete y los arsenales de Marina. Además del Minas Gerais, hasta entonces el más poderoso y nuevo navío de guerra brasileño, otros siete barcos participaron de los hechos protagonizados por los “marineros ciudadanos brasileiros”.<sup>528</sup>

João Candido, iniciador del movimiento y quien estuvo a cargo de la Escuadra durante la revuelta, hizo arrojar el alcohol al mar y ordenó cerrar los camarotes de oficiales muertos y cautivos para evitar excesos. Después de la rendición, él y los demás marineros fueron apresados y perseguidos durante décadas. En el caso de João Candido, hasta su muerte.

Las huelgas generales eran comunes en las primeras décadas del siglo XX. En Brasil ocurrieron algunas convocadas por la demanda de reducción de horas de trabajo, como la de los cocineros de restaurantes, los estucadores, los marmoleros y los carniceros, todas en 1912. Pero las grandes huelgas generales en São Paulo ocurrieron entre 1917 y 1918.

La Primera Guerra Mundial significó que Brasil asumió el papel de exportador de alimentos a los países de la *Triple Entente*, con la consecuente disminución para el consumo interno y fuerte alza de precios. El costo de la vida aumentaba significativamente y ello no se reflejaba en los salarios. Hacia 1917 hubo una oleada de huelgas en São Paulo, Río de Janeiro y Río Grande do Sul, donde predominó el liderazgo anarquista de los movilizados, incluyendo la participación de inmigrantes italianos. Los sindicatos se organizaron por ligas, uniones obreras, federaciones estatales y en 1906 se creó la Confederación Obrera Brasileña, que también tuvo influencia de los anarquistas.

En la información de prensa disponible, distinguimos especialmente el aniversario de la unificación de Italia, el 20 de septiembre de 1899, que consigna la venida, desde Río de Janeiro, de 125 socios del Círculo Obrero Italiano. Fueron a pie por la ciudad en una romería

---

<sup>528</sup> Joaquín Edwards Bello, 2004:41. El bombardeo no fue efectivo, solo hubo una amenaza.

para depositar flores en la tumba del socialista Polinice Mattei, asesinado dos años antes. Luego asistieron al velódromo, donde hubo un homenaje a los visitantes. Entre ellos, Afonso Segreto y su hermano Caetano, presidente de la Societá de Beneficenza en Río. Existe referencia a que “serán tomadas fotografías para el animatógrafo de París en Río”<sup>529</sup>. Este indicio de filmación es confirmado con el anuncio de que “los señores Segreto y Orestes Cibuto hicieron varias fotografías”<sup>530</sup>.

La película de Afonso Segreto, *Círculo Operario Italiano em São Paulo* (1899, desaparecida) se exhibió en septiembre del mismo año en el Salón París de Río de Janeiro y podría ser la primera película filmada en esa ciudad, pero lo que destacamos es la temática asociada al mundo obrero, tema escasamente presente en las producciones cinematográficas de la época. La figura de Afonso Segreto fue controvertida incluso en su familia. Algunas escuetas informaciones señalan que acabó sus días en Italia a causa de un pecado que la familia quiso ocultar, como señalan Viany y Noronha<sup>531</sup>. Sin embargo, se trataría de la simpatía de Afonso por los anarquistas lo que habría desagradado a la familia liderada por Pascoal Segreto. Este elemento es importante porque añade información respecto a la existencia de materiales fílmicos que aludían a la clase obrera. Entre la filmografía de los Segreto figuran además títulos como: *Largo São Francisco por ocasião de um meeting* (1899) o *Passagem do Círculo Operário Italiano no Largo de São Francisco de Paula, de volta de São Paulo* (1900).

Los inmigrantes italianos que filmaban en São Paulo mantenían contacto con los medios obreros, con las asociaciones de socorro mutuo, con grupos favorables al anarquismo, pero, por lo que se sabe, nada de eso se refleja en sus filmes. Los realizadores buscaban una ascensión social por medio de su oficio y detrás de sus películas hay una ideología pequeño burguesa que los motiva. Por eso buscan temas en la literatura y en la historia de Brasil: *O guaraní* (1916, 1926); *Inocencia* (1917), son ejemplos de películas que encarnaban valores oficiales. Una vez el movimiento obrero fue abordado en el cine mudo paulista: *Luzes que se*

---

<sup>529</sup> *O Comércio* de São Paulo, 20 de septiembre de 1899, en: Araújo, 1981:40.

<sup>530</sup> *Ib id*, 22 de septiembre de 1889, en: Araújo, 1981: 40.

<sup>531</sup> En: Jean-Claude Bernardet, *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*, 2008:34.

*apagan* (1926), de José Medina, que habría sido destruido por un incendio antes de su exhibición o nunca habría sido realizado.

Aun cuando hubiese surgido el movimiento huelguista, el partido comunista y el anarquismo, la sociedad continuaba dominada por las oligarquías rurales hasta la década de 1920, cuando comienza la abierta oposición a la República Oligárquica. Este movimiento, formado por jóvenes oficiales de ejército, encabezó varias rebeliones, incluyendo la Revuelta del Fuerte de Copacabana en 1922, la Revuelta Paulista de 1924 y la Columna Prestes de 1925, culminando con la Revolución de 1930 que llevó a Getúlio Vargas al poder. Hay películas que tratan de algunos de estos momentos, que son llamados de revolucionarios. Por ejemplo, *Revolución de 1924*, (1924), un documental minero realizado por Humberto Caetano, que aborda uno de los movimientos tenientistas.

En Brasil, citamos la actualidad *Salida de 3.000 obreros de la fábrica de yute*,<sup>532</sup> en 1918, que fue parte del N°1 del noticiero *La semana paulista*. En Chile, hay antecedentes de la exhibición de una vista llamada *Desembarco de operarios en el muelle Prat*, “vista panorámica de Valparaíso desde el ascensor del cerro Concepción”, de cinematografista no identificado<sup>533</sup>, exhibida en Valparaíso el 26 de mayo de 1902. Las anteriores pueden ser asociadas a la *Salida de los obreros de la fábrica*, de los hermanos Lumière. También consignamos *Gran Desfile de las Sociedades Obreras*, exhibida en Valparaíso el 24 de enero de 1903 en el biógrafo Lumière, de la empresa Massonier, que habría sido filmada en septiembre de 1902. Estas tres actualidades están desaparecidas.

Al igual que en Brasil, lo anterior nos entrega datos sobre filmaciones genéricas sobre el mundo obrero, escasas en ambos países.

Por otra parte, ya en el marco de nuestro corpus, las imágenes conservadas apuntan a celebraciones populares, como *Gran rodeo a la chilena en el Parque Cousiño* (Chile, 1909, fragmento, 35mm, b/n, 2min3seg), Compañía Cinematográfica del Pacífico, de lo cual existen

---

<sup>532</sup> *Jornal O Estado de S. Paulo*. En: Jean-Claude Bernardet, 1979: 1918-1.

<sup>533</sup> Inicialmente se le atribuyó el título *Festejos en el Parque Cousiño*, 1910, de realizador no identificado. De acuerdo a informaciones posteriores a la edición en DVD *Imágenes del Centenario 1903-1933*, es posible determinar que se trata de este título.

<sup>533</sup> *El Mercurio* de Valparaíso del 27 de mayo de 1902, en: Alicia Vega, 2006:46-47.

seis planos. Aparecen huasos a caballo, dos cuecas bailadas por dos parejas diferentes y huasos bebiendo en una garrafa, empinándose la chicha y haciendo circular el botellón entre los convocados. Los asistentes al festejo no son miembros de la elite, incluso observamos al fondo del plano carretas (y no carruajes) y numerosos niños que participan de la velada. También al fondo del plano advertimos la presencia de la bandera chilena, lo que junto al baile de la cueca arroja claros indicios de una fiesta popular que correspondería a un rodeo efectuado el 25 de diciembre de 1909 y que fue exhibida en dos partes, el día 28 de diciembre de 1909 en el teatro Variedades<sup>534</sup>.

Destacamos la inclusión del baile de la cueca, en imágenes que podemos hacer dialogar con *Un paseo a Playa ancha (Una cueca chilena en Playa ancha)* (Chile, 1903, 35mm, b/n, 2min17seg. Material original 100m de extensión), la más antigua película filmada en este país que hoy se conserva, copia del original encontrado en Francia, donde la cultura popular y la vida cotidiana adquieren especial relevancia. Realizada por la empresa Massonnier y Ca., y biógrafo Lumière, con el operador A. Massonnier, fue estrenada en el Teatro Nacional de Valparaíso, (hoy Teatro Municipal de Valparaíso) el 16 de enero de 1903 y cuenta con la actuación de José Antonio Rodríguez, cantoras e invitados.

La empresa A. Massonnier organizó un paseo el 8 de enero de 1903, con 150 invitados, incluyendo a representantes de la prensa porteña. El encuentro consistía en un almuerzo al aire libre que tuvo gran cobertura mediática. Entre los invitados llega el Huaso Rodríguez montado a caballo, quien inicia un pie de cueca, acompañado por las cantoras con sus harpas y guitarras. Durante el almuerzo, una cazuela a la chilena, surge una pelea.

La prensa de la época confirma que se trató de un evento producido para ser filmado, es decir, es un ejemplo de una puesta en escena cuyo objetivo es la filmación, como ocurría con muchas de las actualidades, pero que al mismo tiempo constituye un documento de un acontecimiento filmado. Pero también, se enfatiza el carácter popular del público que participó en el evento:

---

<sup>534</sup> *El Mercurio* de Santiago, 28 de diciembre de 1909 s/p.

“El pic-nic del biógrafo Lumière.-Ayer se llevó a cabo en Playa Ancha un pic-nic ofrecido por los empresarios del biógrafo que se exhibe en el Nacional, a varios de sus amigos.

El objeto principal de esta fiesta era el de tomar algunas vistas para exhibirlas en el biógrafo.

Tomó entre otras, una cueca chilena, una pelea entre dos hombres del pueblo y una comida al aire libre”<sup>535</sup>.

Apenas cinco planos dan cuenta de sectores populares o medios de ese sector de Valparaíso, incluyendo costumbres y usos como el baile de la cueca, el vestuario del huaso o campesino chileno, la cazuela como comida típica y el asado que se suma a los anteriores como indicio de festejo popular.

La película estaba dividida en cinco partes: “Llegada del Sr. Rodríguez á caballo; 2.º Zamacueca bailada por él mismo y varias otras parejas; 3.º Un vals; 4.º Un bochinche, bofetadas, pacos, etc.; 5.º Almuerzo campestre al aire libre”<sup>536</sup>.

La revista *Sucesos*, se refiere al “pick-nick cinematográfico” y da cuenta de la invitación que recibió la prensa local (representantes de *La Unión*, *El Chileno*, *La Unión Americana* y *Sucesos*): “Se advertía en la tarjeta que se trataba de una fiesta BIOGRAFICA, diremos de ‘cinematografía humorística’; que se asistiría á un espectáculo netamente criollo, a ver bailar una cueca y se agregaba que el héroe de ella sería el popular guaso Rodríguez”<sup>537</sup>. Las exhibiciones se prolongaron por varios días, hasta que Massonier puso en venta su biógrafo con un conjunto de vistas locales e importadas para regresar a Europa.

Sabido es que los camarógrafos Lumière recorrieron América Latina exhibiendo vistas europeas y produciendo vistas locales. A Chile habrían llegado los franceses Moussy y Massonier, siendo éste último quien se instaló en Valparaíso con su empresa biógrafo Lumière. Luego de haber filmado *Un paseo a Playa ancha*, Massonier partió de Chile rumbo a Uruguay, desde donde había llegado inicialmente, aunque su destino final era Europa.

---

<sup>535</sup>*El Mercurio* de Valparaíso, 9 de enero de 1903:5.

<sup>536</sup>Revista *Sucesos*, Valparaíso, Enero 16 de 1903 N.º 21 año I:17 sección Teatros y Circos.

<sup>537</sup>Revista *Sucesos*, Valparaíso, Enero 16 de 1903 N.º 21 año I:4

## Protagonismo de los obreros<sup>538</sup>

El *Funeral de Luis Emilio Recabarren* (Chile, fragmento, 1924, 16mm, original 35mm, b/n, 8min 8seg), de la Compañía Cinematográfica Renacimiento, filmado por Carlos Pellegrin junto al camarógrafo Luis Pizarro, registra las exequias del diputado y líder de los trabajadores de inicios del siglo XX y constituye una pieza fundamental en la cinematografía chilena del periodo silente que aún se conserva. Corresponde a los escasos documentales de la época en América Latina donde los sectores populares, y no las élites como era habitual, son protagonistas de la historia filmada. No hay ninguna película semejante en Brasil, lo que hace que esta producción sea especialmente relevante en el corpus, en la medida en que marca un trazo diferenciador en la representación cinematográfica silente en ambos países.

Recabarren trabajó como obrero tipográfico desde temprana edad, creó varias organizaciones e impulsó la prensa obrera. Inició sus actividades políticas en el puerto de Valparaíso, donde había nacido en 1876. Luego se radicó en Antofagasta y allí publicó el periódico *La Vanguardia*. Tuvo un papel importante en el desarrollo de las Mancomunales, primigenias organizaciones de la clase obrera chilena, y es autor de numerosos textos. Estuvo radicado en Argentina, huyendo de la justicia que lo condenaba por sus publicaciones. Se incorporó al Partido Socialista y a su regreso, fue detenido y encarcelado. Luego se instaló en la ciudad de Iquique, eje de la producción de salitre, fundando, en 1911 el Partido Obrero Socialista (el cual dio origen al Partido Comunista chileno).

Por otra parte, la prensa nacional y local otorgó gran cobertura a la muerte y al funeral de Luis Emilio Recabarren. Recogemos algunos elementos de lo que publicaron el diario *El Mercurio*, *El Diario Ilustrado* y *El Despertar de los trabajadores*, medio escrito que fuera fundado por el propio Recabarren y que funcionó entre 1912 y 1926.

---

<sup>538</sup>Una versión preliminar de este texto fue presentada bajo el título *La cuestión social en el cine documental chileno silente: el caso del Funeral de Luis Emilio Recabarren*, en el III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, Asaeca, Córdoba, Argentina, 2012. Ese texto fue publicado con el título “El funeral de Luis Emilio Recabarren: Intertextualidades desde el cine como documento histórico”. *Isla Flotante. Revista de Comunicación y Literatura de la Escuela de Periodismo de la Academia*. Santiago de Chile: Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Año 5 n° 5, invierno 2013. pp. 45-57.

Este film estuvo extraviado, pero en 1971 se encontró una copia donde un fabricante de fuegos artificiales en la ciudad de Calama. También existe referencia a una versión reducida para el noticiero, que desapareció tras el Golpe militar de 1973, de la productora estatal Chile Films. Otro relato indica que habría sido encontrado en el Museo Luis Emilio Recabarren en la ciudad de Antofagasta por los documentalistas alemanes Heynowski & Scheumann, quienes lo habrían llevado a Europa junto a otras imágenes de archivo que sobrevivieron al Golpe de Estado<sup>539</sup>. Preservado en 16mm (el original era en 35mm) no incluye la totalidad de las imágenes, faltando gran parte de lo registrado en la casa del líder del movimiento obrero, momentos después de su suicidio, a los 45 años de edad, el 19 de diciembre de 1924.

Carlos Pellegrin, cercano a Recabarren, habría escuchado los disparos, concurrió a la casa ubicada en Santa Filomena N°195 en la ciudad de Santiago y llamó al camarógrafo Luis Pizarro, con quien registró lo acontecido, de acuerdo al relato del propio cineasta, atribuyéndole a la filmación un elemento azaroso<sup>540</sup>. Esas escenas de la película, correspondientes a la primera parte, hoy están desaparecidas. La filmación continuó durante el velorio y el funeral, con lo cual es posible configurar el presente análisis.

Originalmente la cinta tuvo textos de Antonio Acevedo Hernández, Roberto Meza Fuentes, Santiago Labarca y Carlos Pellegrin, quien abandonó el cine y se dedicó a trabajar en una fábrica de calzado, continuando sus actividades sindicales. Pellegrin (1903-1994) estaba vinculado al movimiento obrero, pertenecía a la Federación de Empleados Particulares de Curicó. A los 21 años dirigió, escribió el argumento y actuó en *Los desheredados de la suerte* (1924).

La prensa publicó una nota donde se consigna que “se filmará una película”, de los funerales, cuyo rodaje estaría a cargo de la Compañía Cinematográfica Renacimiento<sup>541</sup>, lo

---

<sup>539</sup>Mónica Villarroel e Isabel Mardones, *Señales contra el olvido. Cine chileno recobrado*. Santiago: Cuarto propio, 2012. El fragmento que hoy se conserva en la Cineteca Nacional de Chile fue recuperado en el año 2001 junto con otros 273 materiales que llegaron como donación al gobierno de Chile procedentes del Archivo Federal Alemán.

<sup>540</sup>Carlos Pellegrin en: Mario Godoy, 1966:45.

<sup>541</sup>*El Mercurio*, Santiago, 21 de diciembre de 1924: 31.



que nos permite identificar la producción del film cuyos créditos son inexistentes. Esta filmación correspondería a la segunda parte de la película y es lo que hoy se conserva.

El film presenta al propio Recabarren embalsamado dentro de su ataúd, el velorio con imágenes de familiares, amigos, dirigentes obreros y planos generales de la ciudad de Santiago, trazando el recorrido del cortejo desde la calle Bascañán 542, sede de los trabajadores ferroviarios, hasta el Cementerio General. Es posible obtener esta información en la prensa de la época, estableciendo de ese modo la trayectoria del cortejo, dando cuenta de la filmación en pleno centro de la ciudad. La imagen de la multitud se complementa con discursos en el cementerio, a cargo de dirigentes políticos y obreros. También se distingue a Teresa Flores, quien es identificada en el último intertítulo existente:

“Y en medio de este desolador cuadro de todo un pueblo dolorido por el desaparecimiento de su apóstol, surge (sic) la figura de TERESA FLORES, demacrada por el inmenso dolor. Ella fué (sic) su fiel compañera en el martirio y en la gloria, y durante más de 15 años afrontó abnegadamente todas las vicisitudes porque pasó el que fué (sic) guía (sic) del proletariado chileno”.

El plano de Teresa Flores fue claramente filmado junto al material donde aparece la familia (mujeres y niños), en la primera secuencia del film existente. Observamos que de allí se extrajo un plano medio que mediante una acción de montaje se incorporó en la última parte del fragmento que hoy sobrevive. Vale mencionar que la prensa escrita alude a que Recabarren “deja una viuda, la señora Guadalupe de Canto que actualmente se encuentra en Limache y un hijo, el joven Luis Recabarren del Canto (...)”<sup>542</sup>. La imagen, por el contrario, privilegia la presencia de la compañera del líder, quien también fuera dirigente obrera, generando de este modo un elemento de tensión con la historia oficial que publica la prensa.

Un total de 16 intertítulos en el material rescatado, permiten además indagar en el discurso que allí se propone como lectura.

Podemos considerar que este film es un documento histórico o bien que es agente de la historia, como indicó Marc Ferro<sup>543</sup>. Es decir, permite reconstruir el pasado, remitiendo a la sociedad en que fue realizado. También posibilita identificar las tensiones con la ideología

---

<sup>542</sup>El *Diario Ilustrado*, 20 de diciembre de 1924:15.

<sup>543</sup>*Op. Cit.*

dominante en el ámbito de producción. Por otra parte, la película puede ser considerada como productora de discursos históricos, entendiendo por tal su capacidad de representar a los actores sociales y el devenir temporal a través de imágenes.

Como anunciamos en el capítulo 1, la imagen adquiere valor como testimonio e informa sobre las intenciones de quien la toma y del contexto de producción. El *Funeral de Luis Emilio Recabarren* es la única producción preservada donde el discurso fílmico se centra en los trabajadores como grupo social porque es construido por uno de ellos<sup>544</sup>, que manifiesta su condición de dirigente sindical apareciendo en el film. Un primer intertítulo del fragmento conservado presenta un extenso escrito donde se describe a “LUIS EMILIO RECABARREN el visionario esperanzado que con la llama purísima de su espíritu gigante encendiera el alma del Proletariado Nacional en un ímpetu vehemente de liberación (...)”. El próximo cuadro es una fotografía de Recabarren, que refuerza lo anterior.

Los enunciados permiten recoger algunos elementos: el reconocimiento del Proletariado Nacional como elemento identitario; la idea de redención y emancipación; la utopía de justicia y libertad pero asociado a un concepto de lucha. Y sobre todas las cosas, con un énfasis significativo, el reconocimiento del liderazgo, la identificación de Recabarren con la idea de “agitador y apóstol” de los trabajadores, propuesta discursiva que encontraremos en algunas publicaciones de prensa de la época.

Los principios fundamentales de la nación moderna, con la idea del progreso, la razón y la educación son el escenario propicio para los sectores trabajadores que comienzan a definir una ruptura con las elites y una incipiente conciencia de clase. El movimiento obrero, protagonista del film, está en pleno desarrollo. Pocos meses habían transcurrido desde la promulgación de las Leyes sociales, en septiembre de 1924, entre las que se estableció el contrato de trabajo de ocho horas y la protección del trabajo de mujeres y niños; seguro obrero, organización de sindicatos, derecho a huelga, accidentes de trabajo, entre otras

---

<sup>544</sup>Excluimos *El mineral El teniente*, de 1919, por tratarse de un encargo de la compañía Braden Cooper al realizador italiano Salvador Giambastiani, explotadora del reducto cuprífero cuya vida cotidiana se exhibe en ese film.

materias, con lo que recién se asumía una política clara favorable al sector obrero en lo referente a “la cuestión social”. Lo que aparece en la cinta es una organización de trabajadores consolidada, como un agente social cuyos líderes se identifican plenamente, incluyendo planos que distinguen determinados sindicatos o partido políticos por el uso de estandartes que delimitan segmentos de personas que desfilan. También se da cuenta de la masividad del movimiento obrero y su alcance nacional, de la interacción entre los trabajadores y algunos sectores de la política de la época, como los partidos socialista y comunista, cuyos estandartes aparecen claramente en varias tomas.

Una serie de intertítulos e imágenes donde se presentan personajes, refieren a la existencia de grupos organizados. Un texto que anuncia la “Mesa Directiva de la Junta Ejecutiva Federal de la Federación Obrera de Chile”, es sucedido por un paneo de izquierda a derecha a un grupo de hombres. Esta federación fue clave en la historia del movimiento obrero en Chile.

Los obreros y artesanos calificados, entre ellos los tipógrafos y el rubro de imprentas en general (cajistas), son la base del movimiento social, puesto que saben leer y escribir en un momento en el cual solo el 20% del total de la población tiene esta condición de alfabetización. Recabarren encarna este tipo social. La gran cantidad de discursos leídos en su funeral, evidencian en el film la existencia de dirigentes ilustrados en la imagen representada de los trabajadores. La cámara no escatima en captarlos.

Los intertítulos identifican uno a uno a los responsables de la oratoria, algunos con textos en las manos: “Sr. SANTIAGO LABARCA”; “Sr. CARLOS PELLEGRIN por la Federación de Empleados Particulares de Curicó”; “Sr. GREGORIO GUERRA por la Federación de Empleados Particulares de Santiago”; “Sr. CARLOS OLIVARES por los obreros de Valparaíso”; “Sr. ROBERTO MEZA FUENTES”; “Sr. MANUEL HIDALGO en nombre del Grupo Espartaco, formado por intelectuales comunistas, prestigioso e inteligente miembro de la Junta E. Federal, el que pasará a llenar el vacío (sic) que dejara el Sr. Recabarren, por ser el luchador más preparado en el campo social obrero”.

Otros intertítulos presentan enunciados descriptivos por un lado, pero por otro, enfatizan la condición de agitador en la acción y propaganda, al mismo tiempo que connotan conceptos de igualdad, solidaridad y liderazgo explicitando la condición de proletariado.

Por otra parte, la prensa enfatiza la condición de líder político: “El “leader” (sic) comunista Recabarren muere ayer trágicamente”<sup>545</sup>, pero más adelante en la crónica no escatima en usar palabras que destacan su lucha a favor de la clase obrera. Destacamos la alusión al gobierno y el desconocimiento que hasta hace poco tenía de las reivindicaciones de los trabajadores. Esto pone aún más de manifiesto la tensión entre trabajadores y gobierno<sup>546</sup>.

*El Diario Ilustrado* del mismo día utiliza el término “El Caudillo comunista y ex –parlamentario”, “El caudillo político”, “ex parlamentario comunista”, narrando en detalle el suicidio con seis balazos (cinco en el corazón y uno en el hueso frontal), agregando además el relato de Teresa Flores, quien declaraba que el fallecido hombre sufría de “debilidad cerebral” y que había manifestado antes su intención de quitarse la vida. Lo interesante aquí es que este testimonio fue recogido en su casa de la calle de Santa Filomena, donde transcurrían las escenas de la película hoy desaparecidas, lo que permite, de algún modo, llenar el vacío informativo que existe en el film. Entre otras cosas, detalla que la pistola “la trajo el señor Recabarren desde Alemania, cuando fue a Rusia enviado por cierto elemento obrero de nuestro país”<sup>547</sup>.

Estos enunciados de la prensa escrita advierten los vínculos del líder obrero con Rusia, y eluden exactamente la conexión en Chile, simplemente mencionando “cierto elemento obrero” sin identificarlo. Este diario narra extensamente la trayectoria de Recabarren, su historia familiar, política y laboral.

El periódico *El Despertar de los Trabajadores*, de Iquique, llevó en su portada del sábado 20 de diciembre de 1924 el titular “¡RECABARREN HA MUERTO!” Esto contrasta

---

<sup>545</sup>*El Mercurio*, Santiago, 20 de diciembre de 1924:17.

<sup>546</sup>Hacia 1891 la Guerra Civil con la caída del presidente Balmaceda en Chile había definido la existencia de un régimen parlamentario hasta la elección de Arturo Alessandri (1920-25 y 1932-38) e incluso hasta 1925, fecha de una nueva Constitución de la República que dio inicio a la era presidencial con Alessandri Palma.

<sup>547</sup>*El Diario Ilustrado* 20 de diciembre de 1924:15.

con las publicaciones anteriores, ya que asume en el texto que sigue una apelación al proletariado, a la masa obrera, y utilizan conceptos que no aparecen en los discursos de los otros medios. Es este periódico el que evidencia la perspectiva de una voz claramente marxista en el discurso. El lenguaje utilizado propone figuras como la explotación capitalista, revolución social, liberación de las masas obreras y ofrece una promesa de futura libertad.

Recabarren, en uno de sus primeros escritos en 1899 describía el contraste entre los conventillos y los palacios de la ciudad de Santiago, usando el seudónimo de Raúl Canebiris R.<sup>548</sup> De este modo, percibía las contradicciones de la modernidad y los distintos niveles de apropiación que hacían los ciudadanos de ella.

La ciudad que se muestra en la película, no obstante, corresponde al centro y no a la periferia. El paño de fondo son las modernas avenidas, las calles rodeadas de palacios y edificios de la modernización de fines del siglo XIX e inicios del XX, donde la clase trabajadora marcha a pie en un cortejo por los sectores que albergaban tradicionalmente a la aristocracia capitalina.

En otra perspectiva, las descripciones que aparecen en la prensa del itinerario del cortejo identifican céntricas calles e importantes avenidas de la capital.

“Los funerales del señor Recabarren se realizarán hoy a las 10 A. M., partiendo el cortejo desde la calle Bascañán 542. La columna seguirá hasta Alameda, para llegar hasta Estado, dirigiéndose al Mapocho por 21 de Mayo, para atravesar el río y tomar por Independencia hasta el Cementerio General (...)”<sup>549</sup>.

La prensa anuncia además el paro de tranvías el día del entierro, lo que permite percibir la magnitud del evento. Los intertítulos de la película también se refieren al registro del velorio y nuevamente hacen alusión a la descripción de Recabarren y al anuncio del hecho que sucede a continuación, función que habitualmente cumplían las didascalias en el periodo del cine silente: “El Cortejo se pone en Marcha” es seguido de varias panorámicas y planos generales de la multitud. “Diversos aspectos de los funerales”; “Grupo de niñitos, a los que

---

<sup>548</sup>Fernando Ortiz Letelier, 2005:106.

<sup>549</sup>*El Diario Ilustrado*, 21 de diciembre de 1924:31.

tanto amó el Sr. Recabarren, van abriendo paso al cortejo (...); “El cortejo llega al Cementerio”.

En un segundo momento, la prensa también consigna la exhibición del film realizado por Pellegrin y Pizarro, aunque muchas veces se trata de anuncios publicitarios que no refieren fecha exacta de las exhibiciones. Las presentaciones de la película fueron anunciadas en varias ocasiones. Los días 25 y 26 de diciembre, *El Mercurio* publicaba como “fuera de programa” en las salas Setiembre, Esmeralda y O’Higgins, *Los Funerales de Recabarren*. Junto con explicitar que eran “los teatros” de la empresa Valenzuela Basterrica y Cía., se anunciaba “una de las cintas de más actualidad, ya que ha conservado en el lienzo la magna apoteosis que el proletariado e intelectuales chilenos, rindieron el domingo último al malogrado leader del Comunismo en Chile, Luis Emilio Recabarren Serrano”<sup>550</sup>.

El aviso destaca que la cinta incluye “todos los detalles del sentido homenaje efectuado el domingo, admirándose la enorme concurrencia que asistió como las diversas personalidades obreras e intelectuales que concurrieron en amigable consorcio a despedir al hombre que luchó durante más de treinta años por conseguir un mejoramiento para las clases trabajadoras de este país”.

Finaliza el texto en una clara valoración del líder y de la película como “el mejor recuerdo para los que conocieron a Recabarren y para los que admiraron y amaron su obra, vendrá a mantener siempre latente el entusiasmo por la causa de redención social que fue el único guía de toda la severa y ejemplar vida del gran apóstol caído”.

Otra descripción del personaje utilizada es el “iniciador de la cruzada de redención en Chile”. La reseña del film agrega un dato numérico, calculando en 50.000 obreros la multitud que acompañó a pie, “atravesando toda la ciudad, los restos del que era considerado por ellos como su guía y su apóstol”. El concepto de apóstol estará explícito en los intertítulos del film. Si bien el *Diario Ilustrado* es más escueto en el anuncio de la proyección del film, el día 24 de diciembre avisa su estreno en la cartelera de las tres salas mencionadas.

---

<sup>550</sup>*El Mercurio*, Santiago, 26 de diciembre de 1924:40.

Otros anuncios de exhibición aparecen en la prensa del norte, en la zona salitrera, no obstante, solo adelantan una pronta exhibición sin especificar la fecha, por lo que no confirmamos que esto haya realmente ocurrido.

De acuerdo a la información que es posible agregar desde la prensa de la época, se establece además un vínculo entre el proletariado y los intelectuales, lo que, en parte, es posible identificar en la película.

La descripción que realiza de su líder, de la organización del movimiento obrero es explícita al enaltecer la figura del apóstol y guía de los trabajadores. Lo mismo ocurre en la prensa escrita, no obstante aquí el discurso es matizado dependiendo de la línea editorial. Distinguimos publicaciones de origen obrero, con evidentes alusiones al proletariado, sus luchas y reivindicaciones. También hay discursos más conciliadores que dan cuenta del estado de situación socio-histórica, cuando se habían conquistado ya muchas de las metas por las que Recabarren impulsó su acción.

Lo visible es la multitudinaria despedida al líder obrero, la gran cantidad de imágenes que representan la organización, el número, el nivel educacional, la participación política y sindical de los trabajadores. Lo invisible en el film es la oligarquía y la clase gobernante. Ninguna de ellas aparece en los metros de celuloide que aún se conservan y pensamos que tampoco estuvieron en las escenas perdidas. Las avenidas céntricas de la ciudad, que muestran signos de la modernidad como el alumbrado público, casas comerciales, edificios neoclásicos, recientes as calles iente centro cívico, son ahora el escenario donde se instalan los marginalizados, frecuentemente recludos en la periferia.

El director Carlos Pellegrin, como ya mencionamos, era cercano al protagonista de la película y pertenecía también a la clase trabajadora. Incluso, nos parece relevante mencionar la escena en el cementerio donde el realizador asume el rol de representante de los empleados particulares de Curicó, apareciendo con su discurso ante la cámara.

La validación del *Funeral de Recabarren* como documento histórico no puede ser hoy discutida, pero al mismo tiempo se convierte en agente de la historia en la medida en que

propone un discurso histórico sobre el líder obrero, por una parte y, por otra, sobre la historia social y cultural del Chile de 1924.

El film de Pellegrin que, lejos de instancias de control por parte del Estado, se instala en el espacio de contra poder, especialmente en relación a la oligarquía, otorgándole un lugar protagónico al movimiento obrero y al sujeto popular en la sociedad chilena de 1924. La cuestión social adquiere de ese modo una visibilidad que es encausada hacia la reivindicación y la valoración del movimiento obrero y no a la connotación de conflicto o marginalidad.

### **La imagen no deseada de Brasil**

En Brasil no se han conocido documentales silentes que se refieran directamente a los sectores populares u operarios con la importancia que les otorga el film de Pellegrin. Sin embargo, es posible encontrar un contrapunto en la película *Brasil Pitoresco: viagens de Cornélio Pires* (Brasil, fragmento, 1925, 35mm, b/n, 25min), teñidos e imagen virada a sepia, Indústria Cinematográfica Filmes Paulistas, dirigida por Cornélio Pires, con José Palácios como operador. Aborda en formato de un *travelogue*<sup>551</sup>, las dicotomías del progreso/atraso, lo urbano/rural, y otros contrastes de ese país, incluyendo el registro de sectores marginados y rurales como tipos humanos.

Del material original de ocho partes, se conserva una secuencia relativa a São Paulo y otras a Santos, Río de Janeiro, Vitória y una parte sustancial referida a Salvador y sus zonas productivas. Existe una copia en nitrato virada y teñida, depositada en la Cinemateca Brasileira en 1997 por el Museo folclórico y Pedagógico Cornélio Pires, de Tiete (SP), que fue duplicada en la Cinemateca el año 2004<sup>552</sup>.

---

<sup>551</sup>Sheila Schvarzman analiza en profundidad este film a partir de la perspectiva de un *travelogue*, en “*Travelogue e cavação no Brasil pitoresco de Cornélio Pires*”. En: Paiva, Samuel, Schvarzman, Sheila (Orgs), 2011: 46-64. Retomamos este tema en el capítulo 10.

<sup>552</sup>Cinemateca Brasileira. Filmografía brasileira. Disponible en <http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>. Consultada el 12 de diciembre de 2012. La copia que examinamos está en formato DVD y fue publicada en la colección *Resgate do Cinema Silencioso Brasileiro*. 27 filmes, 2007-2008. São Paulo: Cinemateca Brasileira/Sociedade Amigos da Cinemateca, 2009.



Estrenada oficialmente en el cine República de São Paulo, el 28 de enero de 1926, fue exhibido en los cines Avenida, S. Pedro, Triângulo, Olímpia, Paraíso, São Paulo, Central, Espéria, Marconi y Fénix de esa misma ciudad. También se presentó en Curitiba y Salvador.

La descripción de la prensa enfatiza la idea de filmar aspectos que no estaban vinculados a las elites ni a la imagen cuidada de Brasil que por entonces construían los filmes de propaganda o los realizados por encargo de empresarios y autoridades. Cabe destacar que cuando concluyó el rodaje, la información reforzaba la idea de promocionar el país “Se trata de hacer que Brasil sea conocido sin ningún gasto para el Gobierno”<sup>553</sup>. Otras publicaciones agregaban: “Es una película que no aparece con informes de palacios o haciendas”<sup>554</sup>.

“(…) El espectador cómodamente hará un viaje desde São Paulo a Pernambuco, conociendo las costumbres y riquezas de una parte de Brasil. Cornélio Pires no buscó filmar bellezas de plazas y jardines, riquezas de palacetes o aspectos de la alta sociedad. Quiso deliberadamente filmar solo aspectos típicos, danzas y ejercicios de capoeira, trabajos de vaqueros y hábitos de cangaceiros, en suma: cosas pintorescas de Brasil”<sup>555</sup>.

Por otra parte, las críticas de la prensa de la época apuntaban severamente a la imagen que se construía del país a partir de este “natural” que, a diferencia de los filmes realizados en estudio, genéricamente era un tipo de película que no tenía las condiciones de control sobre la imagen que podía lograrse en un estudio, permitiendo “visualizar lo indeseable”<sup>556</sup>, al enfocarse en aspectos de la naturaleza y de la vida en las haciendas y en las ciudades.

Refiriéndose a Pires como el “excursionista que se exhibía en todos los lugares”, la revista *Selecta* fue enfática al señalar que en relación al tramo de Salvador,

“(…)la decepción, pues, fue grande, y de ella no lejos la indignación educada de una platea que, si no hizo manifestaciones desagradables, no se contuvo de comentar la mala fe del Sr. Cornélio Pires, que para su filme, encontró apenas de bueno en esta ciudad la sórdida reunión de gente humilde en la feria de Água de niños, los aspectos de la rampa del embarcadero del [Mercado]Modelo(…)no quiso ver si no aberraciones de razas casi extinguidas, aspectos y

---

<sup>553</sup> *Jornal O Estado de S. Paulo*, 18 de noviembre de 1925. En: Jean-Claude Bernardet, 1979:1926-8.

<sup>554</sup> *Jornal O Estado de S. Paulo*, 24 de enero de 1926. En: Jean-Claude Bernardet, 1979:1926-8.

<sup>555</sup> *Jornal O Estado de S. Paulo*, 28 de enero de 1926: Jean-Claude Bernardet, 1979:1926-8.

<sup>556</sup> Eduardo Morettin, 2012:21.

lugares inferiores, para aludir, tan solo en los intertítulos, a que la ciudad tiene jardines, asfaltos y otras mejoras”<sup>557</sup>.

Mientras otras publicaciones se referían al film como “revelador de un alto patriotismo”<sup>558</sup>.

Cornélio Pires, escritor y folclorista, fue conocido como un gran divulgador de la cultura “caipira”, del interior de São Paulo, escribiendo en diarios y dando conferencias en salas de cine y auditorios, desde inicios de 1910. Dirigió y protagonizó este film que ilustraba sus conferencias. Fue un representante del regionalismo, desarrollado en Brasil entre 1910 y 1920, como tendencia de construcción de identidad nacional en boga. Aun cuando se vivía en São Paulo un momento de gran interés por la modernidad y el modernismo, lo urbano y lo técnico-científico, Pires, descrito como de carácter conservador, se inclina hacia la tradición, el regionalismo, el mundo rural y las costumbres agrarias.

Treinta y nueve secuencias se inician con un foco al Monumento de la Independencia en São Paulo, continúa una vista parcial desde la altura de Santos y el edificio de la Bolsa oficial del café, transeúntes por la calle de la ciudad, sus playas, donde se distinguen en un plano general automóviles transitando por la arena a la orilla del mar, planos generales del mar donde circulan dos embarcaciones que contrastan: un gran barco y una pequeña embarcación. En total son cuatro secuencias dedicadas a esta región y luego sigue otra referida a Río de Janeiro, con la Bahía de Guanabara y el Pan de Azúcar vistos desde el mar. El viaje prosigue en barco hacia Victoria.

Treinta y cinco intertítulos van anunciando las imágenes, contribuyen a enfatizar aspectos curiosos y refuerzan el discurso de la belleza del paisaje y lo pintoresco. Reiteradamente se enmarca la imagen en segmento circular u ovalado, característicos de las fotografías y postales de la época. De acuerdo a una descripción de la fecha de estreno, “el criterio de confección de la película procuraba reunir los aspectos curiosos con vistas y

---

<sup>557</sup>Revista *Selecta* (s/f) en: Cinemateca Brasileira, Ficha filmográfica *Brasil Pitoresco, viagens de Cornélio Pires*, 9-8-85. (Archivo de papel).

<sup>558</sup>*Jornal O Estado de S. Paulo*, 12 de enero de 1926. En: Jean- Claude Bernardet, 1979:1926-8.

panoramas magníficos, la secuencia lógica de los cuadros con respeto a la geografía, buscando dar la impresión de que realmente se está viajando desde São Paulo hacia el Norte”<sup>559</sup>.

Avistando Bahía, desde el barco, se advierte la presencia en primer plano de Cornélio Pires como protagonista de la imagen, seguido del texto “cuna de Ruy-Barboza! Gloria de nuestra patria!”<sup>560</sup>, fundiendo la imagen del personaje histórico con una vista de la ciudad desde el mar. La ciudad y su ajetreo ocupan varias secuencias, incluyendo calles con automóviles y tranvías eléctricos y otros aspectos como el Mercado Modelo, sus personajes y productos, como los peces; también se enfoca a vendedores y niños descalzos junto a una olla de comida. Pescadores en embarcaciones precarias, suben al muelle e interactúan con la cámara mostrando sus productos, incluyendo un tiburón. Dos mujeres negras, una de ellas semi desdentada, posan para la cámara en plano medio.

El funicular y el tranvía eléctrico son registrados y son recurrentes las panorámicas de la ciudad desde la altura. Siguen las imágenes de los alrededores de Bahía, “Un paseo a Río Vermelho”, focalizando el tranvía eléctrico, también referido en otro intertítulo, y “Una linda marina” anuncia la presencia de una mujer, dos niños y una empleada negra mirando el paisaje marino. En otro plano, el propio Cornélio también aprecia el mar.

La presencia de sujetos populares y, sobre todo, negros es evidente en Bahía, algo que incomodó en la época en que fue producido y exhibido el film. Balseros remando, enmarcado nuevamente la imagen y Cornélio Pires en una balsa, muestran actividades cotidianas de pesca con red, en las que participa el protagonista. Todavía en Bahía, una riña de gallo ocupa la última secuencia dedicada a esta zona, en el barrio la Calçada, con un negro que vigila la tienda que ocurre en el frontis de una precaria morada. Antecedidas de un intertítulo que señala la existencia de 7.878 embarcaciones a vela registradas en la Capitanía de Puerto en el “Reconcavo”, el viaje en vapor continúa hacia Cachoeira y São Félix, con una vista desde lo alto. Destaca una segmentación en diagonal. Tránsito de Canoas, Cornélio en una de ellas es registrado por la cámara. El canoero solo aparece parcialmente al fondo de la imagen. Varias secuencias en São Félix dan cuenta de trabajadores en una fábrica de puros. Un trabajador

---

<sup>559</sup> *Jornal O Estado de S. Paulo*, 12 de enero de 1926: Jean-Claude Bernardet, 1979:1926-8.

<sup>560</sup> Escritor, jurista y político, Bahía (1849-1923).

carga hojas hasta la fábrica de cigarros. Otro le muestra muchos cigarros a Cornélio Pires, que posteriormente se fuma uno en un plano medio. Descarga de tabaco el embarcadero, donde los trabajadores posan ante la cámara sobre los fardos que acarrear, mientras se advierte también el transporte en precarias carretas tiradas por mulas.

La ganadería en la zona ocupa las secuencias siguientes. La feria de Sant'Anna, y un piño de animales guiados por un vaquero completan la imagen "saludamos a uno de los famosos vaqueros del norte, vestido de cuero de la cabeza a los pies". Cornélio, montado sobre un burro, aparece en el marco de "aspectos de la feria". Del tabaco y la ganadería, las imágenes transitan hacia la zona azucarera, anunciando una escuela agrícola del puerto ciudad Santo Amaro. Una carreta guía a los viajeros por la estancia Sto Amaro. Calle de Sto Amaro con un canal con canoas y pescadores, uno de los cuales aparece en plano medio. También se observa la Plaza con mujer negra que pasa frente a la cámara como parte del paisaje en plano general. Una iglesia en ruinas, la fábrica Aliança se observa desde lejos. Un tren pequeño avanza hacia la hacienda. En ese mismo recorrido, otro intertítulo anuncia "Gitana a caballo con dos niños hijos en el regazo", seguido de la imagen de la mujer y los niños en plano medio.

Los viajeros avanzan por campos sembrados de cañas. "(...) tierras cultivadas hace más de 200 años sin un grano de fertilizante (...)", anticipan la vista de un cañaveral y su dueño. Ilhéus es el próximo destino, donde el cacao es protagónico en el film. Luego de mostrar el Paço Municipal, el trayecto continúa con la hacienda Boa esperança, del comendador Firmino Alves; imágenes de la cosecha y de los trabajadores pisando el grano. La película sigue la lógica del viaje y presenta otra escena rural protagonizada por campesinos en un naranjal de una chacra. Campesinos llevan naranjas y canastos montados en burros en un sendero entre las plantaciones. Nuevamente los campesinos, esta vez en la cosecha de cocos. Un campesino con un gran fruto posa frente a la cámara y se observa, además de Cornélio, otro hombre elegantemente vestido que suponemos es el dueño del predio.

Una panorámica de la costa bahiana, acompañada de un intertítulo que alude al concepto de la "cuna espléndida", enfatizando la belleza del paisaje natural. "Y al regresar

gozamos el último y maravilloso paisaje bahiano”, que se suma a otros anteriores de similar tónica como “Entramos en la maravillosa bahía de Guanabara (...)”.

Siempre en Bahía, un plano general de mujeres lavando ropa en la laguna del Abaeté, son acompañadas del intertítulo “lavanderas dan vida al paisaje” y el viaje continúa hacia Sergipe, advirtiéndose la enfermedad del operador cinematográfico en el intertítulo. La imagen que se elige de este último lugar es una vista del lago tomada desde una embarcación, un palacio y un niño recogiendo camarones con el intertítulo “Las poblaciones lacustres viven de la pesca de cangrejos, camarones, langostas y peces –Pescando camarones-Pescando mariscos”.

A lo largo del film observamos la presencia de campesinos, pescadores, negros, trabajadores en general, que aparecen ante la cámara como una colección de “tipos curiosos”, como los denomina Schvarzman, en contraste con grandes propiedades, empresas y hacendados, pero no en un sentido de contradicción o crítica, sino más bien en la línea del título del film, “pintoresco”. Vemos aquí una cercanía con el discurso colonialista de los exploradores europeos en el sentido de ver a los habitantes de tierras interiores como personajes de un cierto exotismo y minusvalía (ver cap.10). Sin embargo, a diferencia de otras producciones brasileñas documentales del mismo periodo, aquí no se omitía la presencia de estos sectores de la población sino que, por el contrario, se visibiliza.

Especialmente en este caso, hay interés en observar los distintos tipos humanos brasileños, siguiendo la línea de los viajeros europeos, poniendo especialmente énfasis en los negros. Relevante nos parece la relación que establece Schvarzman con las *cartes de visite* y la tarjeta postal, como objetos que se convirtieron en matrices colonialistas donde se distribuían masivamente retratos de “tipos curiosos” producidos por fotógrafos en Francia desde 1854 y que tuvieron también su expresión local en Brasil con fotógrafos como Christiano Jr. y Marc Ferrez. Si el negro aparece como “tipo curioso”, también lo es la gitana, así como el pescador o el campesino de la hacienda. El trabajador aparece relacionado a una actividad, a la cosecha del fruto, a la pesca, intercalándose la mayoría de las veces con imágenes del producto aludido, de un modo similar al discurso que construye Silvino Santos en *No paiz das*

*Amazonas*. Dicha similitud con este film podría deberse a que Pires pudo haber asistido a la Exposición del Centenario de 1922 donde esta película obtuvo Medalla de Oro, o haberlo visto en otra exhibición.

Sin embargo, en este caso, se añaden personajes que están también en otros espacios, como sujetos urbanos en las plazas o también viajeros y los propios empresarios como protagonistas de varios planos. Las actividades productivas que se muestran, muchas veces son del orden del trabajo artesanal, representando el atraso que contrasta con el progreso y la modernidad que sugieren las imágenes de las ciudades. El mundo del trabajo artesanal en oposición a la riqueza de los propietarios.

Entre los motivos que identificamos, destaca la belleza del paisaje, aludiendo a la “cuna espléndida”, el viaje como recurso narrativo, que se suma a la lógica del explorador colonialista propuesta por Mary Louise Pratt para la literatura de viajes (ver cap.10); los modernos medios de transporte (incluyendo tranvía eléctrico, tren, automóvil, vapores) en oposición con el mundo rural. Si bien este film no contiene el elemento evangelizador de indígenas ni explora tierras desconocidas, de alguna manera, por el formato *travelogue*, se vincula con *Tierras Magallánicas*, de Alberto de Agostini en la medida en que se estructura utilizando los contrastes entre lo urbano y lo rural, sin llegar al extremo de plantear la dicotomía entre civilización y barbarie.

Lo que nos interesa en este caso, es que el film brasileño denota la existencia de los habitantes rurales, de los trabajadores artesanales, personajes marginales y que asume la presencia del negro en la imagen. Pero los presenta descalzos, de un modo naturalista. El registro de la imagen es, a veces, próximo al etnográfico, considerando que Cornélio Pires era folclorista. El film de Pires no excluye al propietario de la hacienda ni al empresario que son los financistas del film, que cae en el rubro de la “*cavacão*” o film por encargo realizada para obtener dinero, constituyendo también una película de propaganda. “Lo pintoresco aquí solo existe porque la película es una *cavacão* muy exitosa”<sup>561</sup>. Es necesario mencionar también su

---

<sup>561</sup> Sheila Schvarzman , “*Travelogue* e *cavacão* no Brasil pitoresco de Cornélio Pires”. En: Paiva, Samuel, Schvarzman, Sheila (Orgs), 2011:60.

vínculo con las elites, gobernantes, autoridades locales y empresarios, que contribuyeron a financiar su película y sus viajes.

En eso se diferencia abiertamente con el film de Pellegrin sobre el funeral de Recabarren, que establece una defensa del trabajador en tanto sujeto social en el espacio urbano.

### **Movimientos sociales y Golpe de Estado**

Por otra parte, la película chilena *El derrumbe de un régimen* (1931, fragmento) y las producciones brasileñas *Distúrbios na capital paulista* (1930, fragmento, título atribuido) y *O triunfo da revolução brasileira* (1930) son breves registros, probablemente parte de un noticiero, que incorporamos en nuestro corpus a pesar de la escasa información que sobre ellos existe, dado su estado fragmentario y descontextualizado. Sin embargo, se trata de registros claves de momentos históricos que remiten a la caída de un dictador y a tentativas o Golpe de Estado.

*El derrumbe de un régimen* (Chile, fragmento, 1931, 35mm, b/n, 2min 30seg), de Page Brothers Films, fue recuperado desde el largometraje *Recordando* (1961) y se conserva en la Cinoteca Nacional de Chile. Inicialmente se le atribuyó el título *La caída del gobierno de Carlos Ibáñez del Campo*, pues las imágenes registran a la multitud en la ciudad de Santiago tras la caída del dictador, quien renunció a la presidencia y salió del país rumbo al exilio en Argentina el 26 de julio de 1931. La película fue estrenada el día 29 del mismo mes en a lo menos siete salas.

La gran depresión de 1929 había significado un movimiento migratorio de los obreros desempleados del salitre desde el norte hacia el centro del país. Junto con ello, hacia 1930 se había reorganizado la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile. Tanto los estudiantes como los militantes del Partido Comunista y los miembros de la Federación Obrera de Chile, Foch, fueron duramente reprimidos durante el gobierno de Ibáñez, como indicamos en el capítulo 5. En julio de 1931 los alumnos se tomaron la Casa Central de la Universidad de Chile y los de la Universidad Católica hicieron lo mismo. La muerte de un

estudiante de medicina y de un profesor agudizó el conflicto que contaba con amplio apoyo popular, principalmente de los gremios. A ello se sumó que Chile suspendió el pago de su deuda externa y la crisis financiera aumentó las protestas contra Ibáñez, quien convocó a un nuevo gabinete de ministros y presentó su renuncia. El presidente del Senado, Pedro Opazo Letelier, asumió interinamente la presidencia y el ex ministro de Ibáñez, Juan Esteban Montero, la vicepresidencia, y luego fue elegido presidente, aunque su mandato duró apenas hasta 1932.

Seis secuencias componen este fragmento que se inicia con una multitud de hombres en el principal eje vial de la ciudad, la Alameda, y continúa con otra muy similar. Distinguimos un espíritu celebratorio, con una marcha donde los hombres alzan sus sombreros. Visualizamos una bandera chilena entre la multitud que avanza en dirección hacia La Moneda, el palacio de gobierno. Posteriormente una secuencia muestra el modo en que un “comité cívico del tránsito” -según se lee en el sombrero de uno de los voluntarios-<sup>562</sup> dirige el paso de vehículos (tranvías y automóviles) y peatones, incluyendo una mujer y tres hombres desarrollando esta labor en distintas intersecciones de calles céntricas. Una cuarta secuencia muestra en plano medio a Ismael Valdés Alfonso, “líder del movimiento”<sup>563</sup>, seguido de otro conjunto de planos donde aparece Juan Esteban Montero ingresando al palacio de gobierno, como vicepresidente de la República. La última secuencia muestra a uniformados marchando, probablemente guardias del palacio.

La película da cuenta del movimiento social en las calles de Santiago, pero claramente en el momento de la celebración de la caída de Ibáñez y no de enfrentamientos o violencia en la ciudad. Sin embargo, publicaciones de prensa nos indican que el fragmento sobreviviente es la última parte de lo registrado, y que habría imágenes (hoy desaparecidas) de ataques a estudiantes.

---

<sup>562</sup>La locución del filme *Recordando* (1961), de Edmundo Urrutia, hace alusión a una “guardia cívica”. Los fragmentos del film incluyen intertítulos realizados el año 2012, que reproducen la locución introducida por Edmundo Urrutia, sobre textos de Victoriano Reyes Covarrubias.

<sup>563</sup> Según la locución de *Recordando* (1961).



“(…) Afrontando entre los estudiantes el peligro de las balas, los operadores lograron filmar las escenas trágicas de la lucha por la reconquista de la libertad y escapar con los negativos de los agentes que tenía instrucciones de incautarse de ellos en cualquier forma.

Así es como los teatros de la empresa “Cuatro Diablos” y “Claro y Pérez” (Carrera, Coliseo, Esmeralda, O’Higgins, Nacional, Novedades y Setiembre), pueden exhibir hoy esta película que constituirá un documento de inapreciable valor para la historia y que llevará a través de todo el país el reflejo fiel de lo que fue la jornada de la libertad.

Además de las escenas de los ataques a los estudiantes, la película tiene las del júbilo público que produjo la noticia de la renuncia del ex Presidente y la vuelta a la civilidad”<sup>564</sup>.

Pese a este aparente ambiente democrático y pacífico, el clima nacional continuó convulsionado durante el año siguiente. El camarógrafo Gustavo Bussenius, que trabajaba para la Giambastiani Film, entre otras empresas productoras, murió trágicamente el 4 de junio de 1932, cuando ocurrió un Golpe de Estado, encabezado por Marmaduke Grove, en contra de Juan Esteban Montero<sup>565</sup>. Bussenius se encontraba filmando los hechos y recibió un balazo de las fuerzas armadas. Grove, comandante en jefe de la Fuerza Aérea, encabezó el movimiento junto a Carlos Dávila, Arturo Puga y Eugenio Matte, instaurando una efímera República socialista, derribada, a su vez, por otro movimiento militar. Es preciso mencionar que tanto estudiantes como comunistas y federaciones obreras rechazaron el movimiento revolucionario por considerarlo militarista. Recién en el mes de octubre hubo elecciones presidenciales y fue electo Arturo Alessandri, representando a los partidos históricos (demócratas, liberales y radicales), como ya señalamos en el capítulo 5.

La cámara registra imágenes resaltando un momento donde los movimientos sociales son validados en su actuación (lo que vemos en el comité del tránsito y en la multitudinaria marcha por la Alameda). No aparecen aquí enunciados visuales o textuales que aludan a situaciones de caos, desorden o destrozos generados por las multitudes ni tampoco se vislumbra una presencia de las fuerzas armadas como sugerencia de elemento disuasivo o impulsor del orden, como vemos en ambos documentos brasileños.

---

<sup>564</sup> *El Mercurio* de Santiago, miércoles 29 de julio de 1931.

<sup>565</sup> *Memoria chilena. La República socialista* (1932). Disponible en <http://www.memoriachilena.cl>. Consultada en 11 de diciembre de 2012.

*Distúrbios na capital paulista* (Brasil, fragmento, 1930, 35mm, b/n, 5min 27seg), de realizador no identificado, se trata de una

“manifestación popular en las calles con destrozos de muebles quemados y papeles. Gran movimiento con humo, caballería y populares observando. En la estación ferroviaria un amplio movimiento de personas y soldados que desembarcan de un tren. Gente en escena mirando hacia los soldados que llegan. Luego del desembarque, los muebles quemados en las calles y acción de los bomberos para apagar las llamas, destaca la cortina de humo creciente. Populares caminan entre los muebles quemados. Escombros de un establecimiento”<sup>566</sup>.

Recuperado por la Cinemateca Brasileira, en el año 2007-2008 en el proyecto *Resgate do Cinema silencioso*<sup>567</sup>, la fecha de realización es estimativa, señalándose como posible referencia la Revolución de 1930. Podría tratarse de un fragmento de un noticiero cinematográfico, probablemente de la Rossi Film, según se estima en la información proveniente de este archivo.

Seis secuencias dan cuenta de disturbios ocurridos, momentos antes de la filmación, dado que lo que se observa es un panorama de destrozos, probablemente barricadas extinguiéndose y acciones tendientes a apagar el fuego y sugerencias explícitas de la llegada de las fuerzas armadas para restablecer el orden, pero no hay imágenes de la represión de los disturbios. Los planos están organizados de tal modo que en la segunda secuencia, luego de los destrozos, se ve a la caballería avanzando y, en la tercera, los soldados descienden de un tren en la estación abriéndose paso entre la multitud, seguido de tres secuencias que regresan al lugar de los disturbios, mostrando el accionar de bomberos y luego gente caminando entre los escombros. Las imágenes funcionan como un discurso que quiere resaltar el destrozo y la presencia militar posterior como contrapunto sugerente de implantación del orden. No hay certeza de si se trata de un movimiento relacionado con la llamada Revolución de 1930, pero si así fuese, se sitaría en los conflictos iniciados a partir del fin del acuerdo de la política del café con leche, es decir, la alternancia en el poder de la presidencia entre São Paulo y Minas Gerais. La llamada revolución impidió que el gobernador de São Paulo, Júlio Prestes, asumiera como Presidente de la República, luego de haber vencido en las elecciones

---

<sup>566</sup>Filmografía brasileña. Disponible en <http://www.cinemateca.gov.br/>. Consultado el 20 de septiembre de 2011.

<sup>567</sup> No está disponible en la edición DVD de este proyecto. Accedimos a este material en la Cinemateca Brasileira.

presidenciales al entonces Presidente Washington Luis (1926-1930). La llamada Revolución de 1930 impuso en el poder a Getúlio Vargas. Desde entonces, en São Paulo se organizó una oposición frontal al gobierno de Getúlio instalado en Río de Janeiro. En el segundo caso, se trató de un movimiento cuyo objetivo fue derrocar al gobierno provisorio de Vargas y promulgar una nueva Constitución para el país<sup>568</sup>. “Constitución, autonomía y legalidad” fueron las palabras que adquirieron fuerza en un Estado que desconfiaba del gobierno federal considerando que éste “conspiraba contra el progreso y la hegemonía de su Estado”<sup>569</sup>. Los paulistas se referían a São Paulo como “una locomotora que tiraba a los otros veinte Estados como vagones de carga vacíos”<sup>570</sup>. Este principio llevó a los partidos a formar un Frente único, donde participaban obreros, comunistas, industriales, médicos, abogados, hacendados, estudiantes y profesores formaban parte del movimiento. Pero el gobierno de Vargas envió tropas para contener la revolución que fue finalmente depuesta. La relación que vemos con las imágenes propuestas, sea cual sea el caso, indican que no necesariamente se trata de un movimiento de origen popular ni de manifestaciones de la clase obrera. Se trata más bien de una revolución política de un Estado contra el poder central y lo que se enfatiza es el efecto del caos provocado y el poderío militar como elemento de control, lo que denota que las imágenes están al servicio de un discurso oficial, propuesto por los detentores del poder. En las imágenes disponibles, no observamos la presencia de grandes líderes, por lo que pensamos que no se trataría de un momento cúlmine de la Revolución de 1930, sino disturbios preliminares, si se tratase de ese momento.

Como contrapunto, encontramos el film brasileño *O triumpho da revolução brasileira* (Brasil, 1930, 35mm, b/n, 14min), de la Medeiros Film. De acuerdo a la sinopsis que publica la Cinemateca Brasileira, es

---

<sup>568</sup>La constitución de 1891, promulgada por el Congreso Constituyente, institucionalizó el Estado brasileño como República Federal e instituyó el presidencialismo por cuatro años. También establecía el sufragio universal masculino no secreto, excluyendo a los menores de 21 años, analfabetos, soldados, religiosos y a las mujeres. Esta Constitución estuvo vigente hasta 1934, cuando la Asamblea Constituyente, en el primer gobierno de Getúlio Vargas, dictó una nueva carta, ampliando el derecho a voto a las mujeres y a los ciudadanos mayores de 18 años e instituyendo el voto obligatorio y secreto.

<sup>569</sup> Richard M. Morse, 1970: 225.

<sup>570</sup>*Ib id.*

“la Victoria de la Revolución de 1930 en São Paulo. Populares en las calles y avenidas de la ciudad: escenas en la avenida São João. En la estación Sorocabana, la llegada del general Miguel Costa. El coronel Joviniano Brandão en la recepción. La masa popular levanta al general Miguel Costa<sup>571</sup>. Escenas de Palacio con Getúlio Vargas, Simoes Lopes y el hijo de Flores da Cunha. Misa de acción de gracias en la Plaza da Sé con la presencia del general Isidoro Lopes, del teniente Cabanas y del general Joao Francisco. El desfile de las tropas por la ciudad. La policía militar de Paraná en el Parque del Agua Blanca”<sup>572</sup>.

Veintiún intertítulos se intercalan en siete secuencias del registro de los acontecimientos en la ciudad de São Paulo, donde la multitud es protagónica en la mayoría de los planos generales (la mayor cantidad de planos de la película lo son). Sin embargo, los sujetos que aparecen identificados, inclusive anunciando sus nombres en los intertítulos, son militares. La cámara, no solo individualiza a algunos altos oficiales, sino que los sigue como héroes enaltecidos por la multitud. Tal es el caso del general Miguel Costa, que a su llegada a la estación es levantado en andas y luego la cámara acompaña su desplazamiento antecedido por enunciados como “nadie consiguió hablarle al general. El pueblo lo arrebató cargándolo en triunfo”. Se reitera en esta película la idea de los personajes posando en grupo para la cámara como si fuese una fotografía. En este caso, quienes posan, son militares de alto rango cuyos rostros pueden ser identificados claramente, como es el caso de Isidoro Lopes, otro militar próximo a los tenientes. Por el contrario, la multitud es anónima y en la mayoría de las ocasiones se presenta, como hemos dicho, en planos generales, a veces, con ángulo de cámara en picado. La excepción es el foco a un sujeto que irrumpe entre la multitud diciendo una arenga, frente al periódico *O povo*. El texto que precede lo identifica diciendo “Frente a la redacción del diario *O povo*, manifestantes deliraban”. También son significativos dos planos donde se presentan, en el mismo estilo de la fotografía posada de los uniformados, “un grupo de revolucionarios”.

La idea del triunfo de la revolución se refuerza desde el principio, advirtiéndose en un intertítulo que dimensiona el alcance nacional. Los intertítulos nombran a la multitud de distintos modos, “los manifestantes”, “la gran masa humana”, “el pueblo”, “una ola humana”, “la ola popular”. Pero se trata de una revolución donde visualmente se presenta a la jerarquía

---

<sup>571</sup> Muchos de estos oficiales estaban ligados al tenientismo. Costa fue uno de los que se rebeló en 1924, adhiriendo a la columna Prestes. Que también era conocida como la columna Prestes y Miguel Costa.

<sup>572</sup> Filmografía del cine brasileño, disponible en <http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>, Consultada el 5 de septiembre de 2011.

militar como salvadora de la nación y del orden público, como se explicita en las imágenes de la llegada de la caballería, precedidas del texto “la llegada de la caballería para mantener el orden”, seguido luego de otra tropa avanzando a pie. Si se connota la implantación del orden por una parte, por otra, se instala un discurso de un pueblo que levanta héroes nacionales uniformados. Este registro tiene autoría identificada y claramente se trata de un *Cinejornal* que termina con el cartel “continuará”.

La filmografía levantada por Bernardet en *O Estado de S. Paulo*, reseña siete filmes sobre la Revolución de 1930, lanzados en São Paulo entre fines de octubre y principios de noviembre de 1930. Sin embargo, el autor señala que esta relación no necesariamente podría corresponder a la realidad, dado que las informaciones son precarias y es probable que no fuesen nombrados productores o distribuidores, además del cambio de títulos. Los mencionados incluyen: *A chegada do General Miguel Costa*; *Chegada do Invicto General Miguel Costa*; *Chegada dos heróis da Revolução*; *A epopéia da Revolução*; *A posse do Doutor Getúlio Vargas*; *A Revolução Brasileira*; *Revolução vitoriosa no Brasil*; *O triunfo da Revolução Brasileira*; *Vitória da Revolução Brasileira*; *A vitória da Revolução Brasileira e a chegada de Miguel Costa*; *A vitoriosa Revolução Brasileira*. Los productores que consigna Bernardet son los Laboratórios Capitol, Medeiros Filmes y Santa Terezinha Filme. Todos ellos aparecen anunciados en varios cines paulistas. No en vano, en esta relación no aparece citada la Rossi Film, que tenía un contrato con el gobierno del Estado de São Paulo para la filmación de noticiarios. Solamente por la relación de títulos, vemos aquí que todas las producciones tenían el sesgo que celebraba a Getúlio como triunfador de la Revolución. Para 1932, el periódico estudiado no registra filmes relativos a la Revolución.

Sin embargo, la Cinemateca Brasileira consigna algunos títulos con escueta información, entre los que se cuentan *Cinejornal N° 92* (1932) “sobre la revolución constitucionalista de 1932”<sup>573</sup>, producido en Curitiba; *Revolução de 1932* (fragmentos, 1932), también producido en Curitiba; *Revolução de 32 em São Paulo* (1932), Independencia Filmes, São Paulo; *Revolução em São Paulo* (1932), producido en Río de Janeiro.

---

<sup>573</sup>Filmografía del cine brasileño, disponible en <http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>, Consultada el 5 de septiembre de 2011.

## La multitud como sujeto

En el ámbito de lo popular, aparecen filmadas, tanto en Chile como en Brasil, las salidas de misa, donde distinguimos la presencia de sectores populares al menos en un fragmento disponible de películas chilenas con fecha aproximada de 1910 y los partidos de fútbol, de acuerdo a los registros de prensa brasileños, aunque en Chile más que éstos, se filmaron eventos deportivos asociados al box, donde la presencia multitudinaria es privilegiada por la cámara, como en el caso de *Combate Tani Loayza/ Luis Vicentini* (Chile, fragmento, 1931, 35mm, b/n, 5min), título atribuido, de realizador no identificado. Este material, fragmentario, recuperado a partir del film *Recordando* (1961) por la Cineteca Nacional de Chile, presenta una de las peleas del boxeador nacido en la ciudad de Iquique que llegó a disputar el título mundial en Estados Unidos con Jimmy Goodrich en 1925 en Nueva York. En esta ocasión, se registra un match con otro boxeador chileno, Luis Vicentini – protagonista de una de las películas de largometraje sobre box que han sobrevivido *Campeonato sudamericano de box Vicentini v/s Fernández* (1923), de Artuffo y Cariola-. Más allá del interés que representaba para los camarógrafos registrar peleas de box de destacados deportistas con formato de actualidades o registros de carácter documental de más larga duración como el recién mencionado, destacamos en este film la presencia de la multitud. En un total de seis secuencias, el film de 1931 se inicia con una multitud en las calles de Santiago, alrededor de lo que identificamos como los Campos de Sports de Ñuñoa, actualmente el Estadio Nacional. Luego de una secuencia donde se muestra al “Tani” entrenando en un ascenso al cerro San Cristóbal, llegando a la virgen que se encuentra en la cumbre, la cámara filma el combate al aire libre. Si una secuencia está dedicada a la pelea, incluyendo planos generales, medios y primeros planos a los boxeadores, también hay movimientos de cámara como paneos hacia la concurrencia desde la llegada de los boxeadores hasta el fin del match. El ganador se pierde entre la multitud que celebra el triunfo y la figura del deportista se diluye cuando la masa pasa a ser el foco de la cámara. Finalmente, la policía exhibe sillas destrozadas, mostrando desmanes que no se advierten de gran magnitud. La multitud que observamos es homogénea, masculina y no distingue clases sociales.

Para el caso brasileño, hay referencias a filmes sobre eventos deportivos como *Fluminense Futebol Clube Fla x Flu* (1919), que convocaron multitudes<sup>574</sup>.

Vale la pena reflexionar aquí sobre el sentido de la multitud, como lo hiciera Benjamin en *Sobre algunos motivos en Baudelaire*. La multitud, la masa y el individuo, desde textos de Hugo, Hegel, Poe y Baudelaire, abren la cuestión para el campo de la literatura. Pero podemos extrapolar este sentido hacia el cine de las primeras décadas del siglo XX, hecho que también fue analizado profusamente por el autor, en relación al valor del arte en una nueva era de reproductibilidad técnica.

La multitud es el tema que se impondrá con más autoridad a los literatos del siglo XIX, de acuerdo con Benjamin, quien cita a Víctor Hugo como el primer autor que habla de la multitud desde los títulos, *Los miserables*, *Los trabajadores del mar*. Si bien la masa será uno de los grandes temas marxistas, Engels se refiere en su obra temprana *La situación de la clase obrera en Inglaterra* a la ciudad de Londres y al aislamiento de cada individuo en sus intereses privados cuando aparecen comprimidos en espacios reducidos. Para Engels, la multitud posee algo de conturbador, “produciendo en él una automática reacción moral, a la que agrega luego otra estética, desagradándole el tempo con que los transeúntes van pasando a gran velocidad, simplemente unos junto a otros”<sup>575</sup>.

Esta visión difiere del *flâneur* de los escritores franceses y de Baudelaire, personaje que se mueve con habilidad y desenvoltura en la multitud, de un modo natural. Si bien en la imagen cinematográfica que analizamos podríamos percibir como una multitud que pudiera entenderse en un sentido marxista, como la masa, en el caso del *Funeral de Recabarren* adquiere personificación.

Desde otro ángulo, un elemento importante es la apropiación del espacio por parte de la ciudadanía o la producción social del espacio. Si en Brasil esto ocurre con fenómenos como el Carnaval y funerales de personajes de la oligarquía, en Chile, ello es observable particularmente en el film sobre Recabarren, de Carlos Pellegrin, con la ciudad de Santiago en

---

<sup>574</sup>No tuvimos acceso a este material referenciado en la Filmografía del cine brasileño, disponible en <http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>

<sup>575</sup>Walter Benjamin, *Obras. Libro I vol2*, 2008: 222.

su principal eje: la Alameda, y también en *El derrumbe de un régimen*. Durante el siglo XIX e inicios del XX, la Alameda era un lugar aristocrático, aunque también se convirtió en un sitio de interacción social ligado al comercio (la existencia de cafés, por ejemplo) y posteriormente, de circulación para la burguesía. Hacia 1920 el barrio Dieciocho era conocido como la calle donde habitaba la alta sociedad santiaguina, como hemos señalado. Había solo momentos, como la Navidad, donde podía apreciarse a sectores populares, cuando se instalaban fondas o en la Pérgola de las Flores, frente a la Iglesia de San Francisco, desaparecida hacia 1940.

El espacio público se configuró también como un espacio de conflicto. El 1 de mayo de 1908, día del trabajador, el movimiento obrero santiaguino se convocó a los pies del monumento a San Martín, en la calle Nataniel, frente a La Moneda, con la presencia de muchos niños. La Alameda se convirtió así en un lugar practicado socialmente donde convergen marchas, como la de los cobradores de tranvías eléctricos en 1907 y una marcha de mujeres anarquistas.

La primera movilización ciudadana por el mal funcionamiento del transporte público fue en 1880, en la Alameda. También cabe mencionar la huelga de la carne en 1905, el principal hito de la cuestión social. Los manifestantes llegaron a la puerta de La Moneda, destruyeron monumentos al no ser atendidos por el presidente de la República. La Alameda tuvo gran importancia para el movimiento popular. Este hecho es claramente visible en la apropiación que realizan los asistentes al sepelio del principal líder obrero en Chile y en quienes celebran el fin del régimen dictatorial de Ibáñez.

En este capítulo analizamos algunas producciones que nos permitieron un acercamiento a la cuestión social y a los sujetos populares en las producciones silentes documentales. Aunque son escasos, algunos fragmentos de registros sobrevivientes posibilitan observar el modo en que este sector participaba en la sociedad de la época, en algunos casos estableciendo resistencia, cuando era posible visibilizarlos en las imágenes. En otros casos, simplemente la presencia es considerada como un elemento pintoresco dentro de la sociedad y es enfocado como un objeto de interés turístico.



En muchos de los filmes analizados aparece la multitud, distinguiéndose presencia civil y militar, siendo protagónica en escasos planos, sobresaliendo más la presencia militar en ejercicio de sus funciones como escolta de mandatarios y de autoridades civiles o diplomáticos en el caso del canciller. En la mayoría de los casos es una multitud anónima, como observamos en *O triumpho da revolução brasileira* (1930), pero en algunas ocasiones surge como sujeto, transformándose en foco de interés para el camarógrafo.

En *El derrumbe de un régimen* (1931), aunque no se identifique su vinculación a algún noticiosario, vemos el interés por registrar a la multitud durante un triunfo de los movimientos sociales anti-dictatoriales. Pensamos que la voz detrás del enunciado corresponde a un realizador afín al movimiento. La multitud, si bien anónima durante la marcha, adquiere rostros en escenas posteriores, incluyendo a ciudadanos que dirigen el tránsito y líderes del movimiento. No ocurre lo mismo con *Distúrbios na capital paulista* (1930), donde la multitud aparece asociada a desórdenes, restos de una manifestación u ocupando el lugar del andén de la estación de tren donde desciende la tropa armada, siendo ésta el sujeto principal de la imagen.

Más allá de los discursos contenidos en intertítulos y en imágenes, varios planos generales a la multitud en el *Funeral de Recabarren* permiten tener una dimensión de la concurrencia por una parte y por otra, reforzar el sentido de lo colectivo. La multitud deja de ser anónima cuando es precedida por intertítulos que identifican a determinados grupos.

Más adelante, en el capítulo nueve abordaremos la visión del trabajador idealizado, aunque la imagen elaborada deja traslucir las condiciones laborales de explotación. A continuación, desarrollamos otras aristas de la modernidad: la educación, la ciencia y la salud.

## CAPÍTULO VIII

### OTRAS CARAS DE LA MODERNIDAD: LA EDUCACIÓN, LA CIENCIA Y LA SALUD

Una de las primeras funciones que se distinguen en el cine es su potencialidad educativa. En sintonía con las ideas de progreso y modernidad de la época, es posible advertir esta variante en los discursos de las numerosas crónicas que dan cuenta de ello. Por otra parte, su potencialidad como instrumento para el avance científico tampoco se hizo esperar, considerando este elemento tanto a nivel de difusión como de producción científica propiamente tal, como lo atestiguan documentos fílmicos en América Latina como las *Operaciones del Dr. Posadas* (1899-1900), de Eugenio Py, en Argentina, o la película *Operação das Mariás Xifópagas pelo Dr. Chapot Prevost* (1907), que registra una operación quirúrgica de separación de siamesas realizada en la Casa de salud de San Sebastián, Brasil, cuya filmación estuvo a cargo de Antonio Leal<sup>576</sup>, probablemente ambas inspiradas en el Dr. Doyen<sup>577</sup>.

En este capítulo desarrollamos la línea temática educación, ciencia y salud. Presentamos la cinta chilena *Actividades del Liceo Valentín Letelier* (1930), de la Eca Films, para referirnos a la educación pública, y dos documentos brasileños *O Instituto Butantan* (1926), de la Rossi Film, y *Assistência municipal e Hospital de Prompto Socorro* (1927), de Botelho e Netto, que aluden al quehacer científico y temas de salud desde el sector público.

Nos preguntamos de qué modo estos filmes representan las identidades nacionales en una idea de construcción de la nación moderna. Nuestra hipótesis sobre la representación de las identidades nacionales construida desde la voz del poder se verifica tanto en las películas chilenas como en las brasileñas que incorporan, con distintos énfasis, elementos asociados al

---

<sup>576</sup>Vicente de Paula Araújo, 1976: 198.

<sup>577</sup>Cirujano parisiense que en 1902 realizó una operación de separación de siamesas, filmada por el operador Clement Maurice.

rol del Estado en materia de educación, ciencia y salud, constituyendo además filmes institucionales de propaganda.

Lo que acerca a estos materiales es que los tres están asociados al desarrollo, al progreso de la educación y la ciencia, es decir a la idea de positivismo y la racionalidad en el marco de la modernidad. Sin embargo, es necesario también revisar la institucionalidad del Estado en materia de cine y educación en ambos países, aunque excedamos el período abordado en este estudio.

### **El ICE y el INCE**

Como ya señalamos, aunque el Estado-nación no haya participado directamente de la iniciativa cinematográfica en los comienzos, hay algunos antecedentes. En Brasil, en los años veinte, en el marco de la Exposición Internacional del Centenario de 1922, bajo la presidencia de Epi­tácio Pessoa, en Río de Janeiro ya se hablaba de iniciativas que favoreciesen la producción nacional y el gobierno vislumbraba que el cine podía ser un medio para construir una imagen país delante de la comunidad internacional. Fueron realizados documentales especiales para esa ocasión, con un deseo de perpetuación de una determinada memoria histórica a través de la imagen cinematográfica y “su difusión en las salas de exhibición en el espacio de la Exposición constituía un esfuerzo imagético de conferir una identidad moderna a Brasil por intermedio del cine”<sup>578</sup>. Si bien el Ministerio de Agricultura, Industria y Comercio fue el organismo gubernamental encargado de preparar los filmes para la Exposición de 1922, no sería sino hasta 1936 con el Instituto Nacional de Cinema Educativo, creado en el gobierno de Getúlio Vargas, cuando el Estado tendrá condiciones de involucrarse en la producción de filmes. Por ahora, lo que se nota es una preocupación por un control de la calidad técnica de los documentales y noticieros (*cinejornais*) o a veces llamados “*naturais*”, realizados para el evento. La intención de vigilar tenía que ver con que los “naturales” hechos hasta entonces transmitían una imagen del país distinta a la que querían instalar las elites<sup>579</sup>. Por otra parte, no

---

<sup>578</sup>Eduardo Morettin, “Cinema e Estado no Brasil: a Exposição Internacional do Centenário da Independência em 1922 e 1923”. *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, n. 89, pp. 137 – 148, março 2011.

<sup>579</sup>Eduardo Morettin, “O cinema e a Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil”. *Revista ArtCultura*, Uberlândia, Vol.8 Nº13:189-201, jul-dez 2006.

fue sino hasta 1932 que una medida legislativa aseguraba la presencia de producción nacional en el mercado, cuando Getúlio Vargas firmó un decreto que garantiza la exhibición de un cortometraje nacional con cada largo.

Edgar Roquette Pinto<sup>580</sup>, quien fuera integrante de la Comisión Rondon -que tendió el telégrafo en la Amazonía- (ver capítulo 10), precedió a Luiz Thomaz Reis en la filmación de los indios nhambiquaras en 1912. Pero su importancia radica en que creó el Instituto Nacional do Cinema Educativo INCE (1936-1966). Inició su tarea siendo antropólogo del Museo Nacional, que dirigió desde 1915, donde creó una filmoteca que posteriormente dio origen al INCE. Este organismo fue la entidad que tuvo el Estado brasileño como institucionalidad oficial para el cine y la educación, tarea que desarrolló con la producción de documentales, bajo la dirección de Humberto Mauro. El modelo del INCE estaba inspirado en el Instituto Luce de Italia, fundado en 1924. El énfasis estaba en la utilización pedagógica del cine en las clases y foros académicos y surge como alternativa a la producción industrial. Asimismo, Humberto Mauro se convirtió en un defensor de la producción documental, como alternativa para el desarrollo del cine brasileño<sup>581</sup>.

El escenario internacional favorecía la existencia de este tipo de organismos. La creación de una “Asociación Internacional para la distribución de películas sobre la educación nueva”, iniciativa impulsada en 1927 en un Congreso de Locarno, cuya sede se instaló en Londres, tenía como objetivo dar a conocer y desarrollar los principios y los métodos de la educación nueva, por medio de películas y otros dispositivos.<sup>582</sup>

Otro referente fue el Instituto Internacional del Cinematógrafo educativo de Roma, creado por el gobierno italiano en 1928, con el patrocinio de la Sociedad de las Naciones, que publicaba la *Revista Internacional de Cine Educativo* en cinco idiomas. Una de sus propuestas era la organización de bibliotecas cinematográficas que se encargarían de la compra y

---

<sup>580</sup>Su biografía está disponible en <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=196&sid=198>

<sup>581</sup>No ahondamos más en el INCE ya que su creación escapa a la delimitación temporal de esta investigación. La referencia actual está en función de señalar su existencia y su equivalencia con el ICE en Chile.

<sup>582</sup>*Revista de Educación*, Ministerio de Educación Pública de Chile, Año 1 N°10. Santiago, Octubre de 1929:708.

distribución de películas educativas. Pese a la amplia difusión que el tema alcanzó en Europa y las repercusiones que tuvo en América Latina, una de las carencias de la institución fue el escaso número de pedagogos entre sus responsables. Sin embargo, destaca la figura de la poetisa y maestra chilena Gabriela Mistral como miembro de este organismo.

Entre los logros de ese Instituto figuraron un convenio internacional para la libre circulación de películas educativas, la colaboración con la Sociedad de las Naciones para la producción de filmes sobre esta entidad y la realización del I Congreso Internacional del cine educativo e instructivo, en 1934, donde destacó la valoración de cine silente por sobre el sonoro como instrumento didáctico, considerando al “cine mudo, acompañado de la palabra del profesor, como procedimiento instructivo ideal”<sup>583</sup>.

El gobierno chileno invertiría \$15.000.000 para introducir el uso del cinematógrafo en la educación<sup>584</sup>. Ello, en consonancia con las ideas de la época, se combina la documentación del crecimiento del país, de los logros orientados a la modernización y un interés del uso del cine como instrumento educativo. Cabe mencionar que desde 1915 hubo películas asociadas a la función pedagógica, como *Santiago antiguo* (1915), de Manuel Domínguez Cerda, en una cinta que recrea con recursos teatrales cuadros del pasado colonial y desafíos del nuevo siglo (ver capítulo 5).

El Estado se involucró directamente en la producción cinematográfica a partir del Instituto de Cinematografía Educativa, ICE, creado mediante el Decreto Ley 5.471 del 28 de noviembre de 1929, del Ministerio de Educación<sup>585</sup>, que establecía en su primer artículo que “la actual Sección de Decorado y Proyecciones Escolares, con todos sus elementos y personal pasará a depender de la Universidad de Chile con el nombre de Instituto de Cinematografía

---

<sup>583</sup>María del Mar del Pozo explora el tema del cine y la educación en los primeros tiempos en relación a la experiencia española. “El cine como medio de alfabetización y educación popular. Primeras experiencias”. En: Anuario Galego de Historia da Educación. 1/1997: 59-75. Disponible en:[http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/2183/7708/1/SAR\\_1\\_1997\\_art-3.pdf](http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/2183/7708/1/SAR_1_1997_art-3.pdf). Consultado en 3 de diciembre de 2012.

<sup>584</sup>*Revista de Educación*, Ministerio de Educación Pública de Chile Año2 N°14 Santiago, Febrero de 1930:93

<sup>585</sup>Boletín de Leyes y Decretos, 1929, tomo 4: 3151, 3152 y 3153. Organiza el Instituto de Cinematografía Educativa.

Educativa”. El mandato gubernamental se concreta en el decreto que firma el entonces presidente de la República Carlos Ibáñez del Campo y el ministro de Educación Mariano Navarrete C.

Cabe notar que la entidad antecesora databa de 1913 y pertenecía al Ministerio de Educación. La dependencia del ICE fue modificada en 1942 mediante el Decreto 6-4.817 promulgado el 26 de agosto de ese año, donde el Ministerio del Interior establece una nueva estructuración de los servicios de la administración pública. En su artículo 17 señala que el Instituto de Cinematografía Educativa, entonces dependiente de la Universidad de Chile, pasaría a depender de la Dirección General de Educación Primaria, del Ministerio de Educación Pública<sup>586</sup>. Pero el nacimiento de la productora de cine estatal Chilefilms, en 1942, significó que el ICE cambiase nuevamente su dependencia trasladándose a ese organismo<sup>587</sup>. En ese periodo, el “Noticiero ICE” cumplió un rol de difusión del país en el extranjero. Si bien no tenemos antecedentes del inicio de este noticiero, pensamos que dado su alcance, como mínimo a los países del Pacífico, probablemente date de antes del periodo del ICE en Chilefilms.

“(…) son el ojo alerta de Chile, y ha captado en forma gráfica todos los grandes acontecimientos que han conmovido a la opinión pública. Merece especial mención el jefe de los cameramen del “ICE”, Carlos Carocca, a quien se debe que este noticiero cinematográfico sea uno de los mejores del continente.

Todas las semanas sale una copia de este noticiero a los países del Pacífico, los que nos están conociendo a través de la pantalla”<sup>588</sup>.

El ámbito de acción del ICE abordaba la producción, adquisición, exhibición, distribución y también conservación de material cinematográfico asociado a la educación. Las funciones estaban claramente definidas:

“implantar en todos los establecimientos educacionales del país, el uso del cinematógrafo y demás sistemas de proyección; realizar todas las investigaciones científicas que tiendan a

---

<sup>586</sup>D.F.L. N° 6-4.817, Interior, 1942. Publicado en el Diario Oficial N° 19.355, el 9 de septiembre de 1942. Versión disponible en <http://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=7337&idVersion=1942-09-09>. Consultada el 11 de diciembre de 2012.

<sup>587</sup> Agregamos esta información aunque escapa del periodo estudiado, pero consideramos que contribuye a llenar vacíos en la historiografía acerca de este organismo.

<sup>588</sup>Revista *Vea* N°194 30-XII-1942:16.

hacer de este servicio un verdadero y eficiente auxiliar del profesor; confeccionar el material de cinematografía y proyecciones que por su índole nacional no pueda ser adquirido en el extranjero y que sea necesario a todos los establecimientos educacionales del país; mantener relaciones con Institutos similares de otros países, para establecer un servicio de canje a base del material anterior; adquirir, de acuerdo con los programas vigentes, el material de proyecciones que no sea posible fabricar en el país o que sea más conveniente traer del extranjero; y organizar un servicio que permita la mejor distribución y aprovechamiento y la buena conservación de todo el material de enseñanza mencionado, por medio de cursos y clases prácticas<sup>589</sup>.

No encontramos, a diferencia de experiencias europeas como la española, el objetivo de utilización del cine como herramienta de alfabetización de niños y adultos, es decir, como método de instrucción del pueblo o de las masas. En Brasil el cine tampoco fue pensado de este modo.

Armando Rojas Castro, su recién nombrado director, destacaba que Chile era el primer país de Sudamérica que había comenzado a implantar la cinematografía en sus establecimientos educacionales. La idea fue crear un organismo modelo en su género, que no solo produjera cintas educacionales, hecho que se concretó posteriormente con la edición del noticiero ICE<sup>590</sup>.

El instituto se instaló en el edificio de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Consideraba oficinas de administración, sala de proyección, laboratorio de microcinematografía, montaje, control de aparatos diapositivos, laboratorio fotográfico y estudio cinematográfico. En el piso bajo contaba con laboratorios de copadoras, tituladoras, imprenta, salas de revelado para positivos y negativos y otros equipamientos.

Tres películas se exhibieron el 20 de diciembre de 1929, día de la inauguración de las dependencias del ICE: *Del mundo que vemos*, un estudio microcinematográfico desarrollado por el doctor Roberto Contreras Stark, jefe del Laboratorio de Microcinematografía; *Cultura del cuerpo*, cinta de educación física, y una tercera película, *El cerro Santa Lucía*, “cinta

---

<sup>589</sup>*Ib id.*

<sup>590</sup>Armando Rojas Castro. Instituto de Cinematografía Educativa. *Revista de Educación*, Ministerio de Educación Pública de Chile Año2 N°14 Santiago, febrero de 1930:136.

geográfica descriptiva”. Todas ellas “merecieron la más franca aprobación de los asistentes, y dejaron de manifiesto la importancia que tiene el cine como elemento educacional”<sup>591</sup>.

Un documento fechado en marzo de 1932<sup>592</sup>, inventariaba 79 producciones del ICE, siendo las tres primeras *Teoría del aeroplano* y *La mosca doméstica* y *Necesidad de la vacuna*. También se incluían películas de ciudades extranjeras como Londres, París y Berlín, mientras que los asuntos de zoología, química, geografía e historia aparecían junto a otras producciones de temas relacionados con el progreso en los medios de transporte, las ciudades, los sistemas de alcantarillado, etc. También funcionaban 14 archivos provinciales a lo largo el país.

Los principios del cine en la educación le otorgaban la misma importancia que la enseñanza de otras disciplinas, exigiendo a una cinta educativa la condición de que “cada lección cinematográfica tenga lugar sólo ante un único curso de la escuela, como cualquiera de las otras lecciones”.<sup>593</sup> Una de sus características técnicas que favoreció la práctica del uso de películas en las aulas fue la invención del formato 16mm, y el cambio de material de nitrato altamente inflamable al acetato, lo que reducía los costos, los riesgos de incendio y permitía la masificación en las escuelas.

Las referencias de Estados Unidos, Alemania, Canadá, Francia, Inglaterra e Italia, especialmente los dos primeros, fueron considerados como modelos para Chile en el uso del cine con fines educativos. Laura Quijada, profesora comisionada por el gobierno para perfeccionar sus estudios en Estados Unidos, exploró las ofertas de los laboratorios de experimentación educacional, de la Eastman Kodak Company, en Rochester, Nueva York, y la De Vry School Inc. en Chicago, Illinois. Ambas empresas se disputaban el campo del equipamiento y producción de material cinematográfico para su uso en la educación.

---

<sup>591</sup>*La Nación*, 21 de diciembre de 1929:15.

<sup>592</sup>Universidad de Chile. Instituto de Cinematografía Educativa. *Películas*. Santiago, marzo de 1932.

<sup>593</sup>*Revista de Educación*, Ministerio de Educación Pública de Chile, Año 2, N°14, Santiago, febrero de 1930:136.



El plan de trabajo inicial del ICE comprendió todas las escuelas de la República, exceptuando aquellas rurales muy distantes. Se advertía, no obstante, una dificultad en la distribución y conservación del material.

Junto con la exhibición de películas en las escuelas con proyectores de 16mm, también existió, al igual que en Europa, la modalidad de funciones exclusivas en salas de cine comerciales. Un ejemplo de ello es la presentación del film *Internado de señoritas*, en el Teatro Central, en una función especial para profesores y periodistas organizada por el ICE.<sup>594</sup>

Sin embargo, la imagen de la nación que se construye en las películas documentales del ICE, a partir de las informaciones que disponemos y de las copias que se conservan, enfatizan la idea de progreso, avance científico, modernización de la ciudad, deportes, orden e higiene. Es, sin embargo, una imagen construida desde sectores oficiales, con voces que construyen un relato idealizado y excluyente.

Es relevante mencionar que entre sus obligaciones, el Instituto de Cinematografía Educativa, debería “coadyuvar a la labor de los diversos Ministerios, confeccionando el material de esta clase que ellos soliciten, en especial el que sea destinado a la propaganda que haga en el extranjero, el Ministerio de Relaciones Exteriores. Dicho material deberá ser adquirido por la repartición pública que lo solicite, de acuerdo con la tarifa que oportunamente se fijará”<sup>595</sup>.

Esto establecía una explícita referencia a la imagen de país construida desde una voz oficial, con una clara orientación de propaganda.

---

<sup>594</sup> *La Nación*, 12 de setiembre de 1934:10.

<sup>595</sup> *Revista de Educación*, Ministerio de Educación Pública de Chile, Año 2, N°18, Santiago, junio de 1930:422.

## La moderna educación en Chile

*Actividades del Liceo Valentín Letelier* (Chile, 1930, 16mm, b/n, 13min55seg)<sup>596</sup>, realizado por ECA Films, es un documental institucional que presenta las múltiples actividades educativas del Liceo de hombres Valentín Letelier, en su antiguo edificio del barrio Recoleta en la ciudad de Santiago.

Originalmente este establecimiento tenía el nombre de “Liceo Santiago” y fue fundado por Decreto Supremo del Ministerio de Educación Pública N° 3545 del día 6 de diciembre de 1888, como un liceo público, durante la presidencia de José Manuel Balmaceda. Hacia los años 30, por iniciativa del Ministerio de Educación, durante el gobierno de Carlos Ibáñez del Campo, tomó el nombre de Valentín Letelier para poner en práctica un nuevo sistema educacional diseñado por este educador; modelo pedagógico desarrollado durante su estadía en Alemania, mientras se desempeñaba como secretario de la embajada de Chile en ese país. Por su data, es posible que este documental haya sido encargado por el Ministerio de Educación para dar cuenta del modelo educativo que allí se estaba desarrollando<sup>597</sup>.

En un total de 33 secuencias, interiores y exteriores, la película describe las diversas actividades educativas y de esparcimiento de los estudiantes, enfatizando las disciplinas científicas y deportivas. Se inicia con organigrama con las fotografías de las autoridades dispuestas como un árbol genealógico, datado en 1929, lo que nos indica la fecha de rodaje. El segundo intertítulo informa que la casa en que funciona data del siglo pasado y correspondía a una quinta de Diego Portales, quien fuera primer ministro en los albores de la República, antecediendo planos de la fachada de la casa colonial con movimiento de entrada y salida de alumnos y un recorrido por el interior de la casona en sus distintos patios y secciones. También se anuncia el lugar de un antiguo basural con algunos planos del jardín, donde trabajan alumnos en una huerta. Tres intertítulos seguidos entregan otro tipo de información

---

<sup>596</sup>El documental fue adquirido a un coleccionista a comienzos de los 90, por la División de Cultura del Ministerio de Educación y fue restaurado por Daniel Sandoval y Carmen Brito en 1995, con musicalización de Jorge Carrasco, actualmente se conserva en la Cineteca Nacional de Chile.

<sup>597</sup>Sinopsis a partir de la ficha elaborada por Eliana Jara en “Una breve mirada al cine mudo chileno”. En: Cineteca Nacional de Chile, *Imágenes del centenario 1903-1933. Documentos históricos II*, 2011.

“El supremo gobierno tiene proyectado un moderno edificio”, frase que contrasta con los planos antes exhibidos de la antigua casona de arquitectura colonial, con la alusión directa a la modernización desde el Estado. En este caso, el intertítulo no anuncia la imagen, como es habitual, sino que contrasta con lo antes exhibido. Inmediatamente sigue otro cartel a modo de comentario informativo: “En el viejo caserón 50 profesores atienden a 1.100 alumnos”, seguido de otros dos que anuncian las imágenes “Personal administrativo”, “Otros servidores”, con planos americanos que asemejan fotografías posadas de los maestros y funcionarios.

Después de breves imágenes de recreo, niños leyendo en tiempo libre y clases de dibujo en el jardín, tres secuencias, con casi dos minutos de duración, están dedicadas al interés científico. Clases de zoología, disección de un conejo, experimentos fisiológicos en una rana, exhibición del corazón del animal, se muestran en forma consecutiva. Planos medios y primeros planos del profesor realizando las disecciones, se intercalan con paneos a los atentos alumnos.

Gimnasia, taller de carpintería, clases de tiro y niños scouts, continúan el panorama. Un foco especial merecen las imágenes de un maestro que se dirige a un gran número de alumnos en el patio, precedido del intertítulo que explica el discurso verbal: “El profesor Carlos Grez habla al alumnado sobre las obligaciones ciudadanas para responder el Censo de la república que se levantará en Noviembre de 1930”. Esta referencia es importante al notarse el interés republicano y el tinte gubernamental de la producción, que aparentemente fue encargada por el Ministerio de Educación a la ECA Films. En este caso, el texto escrito es explicativo del discurso verbal no escuchado. La masividad es notoria en esta secuencia, incluyendo el aplauso de los menores ante el discurso.

La educación pública era laica y el liceo tenía un “decálogo”, que se exhibe detalladamente, donde se describe un conjunto de valores que deben reunir sus estudiantes: “Los alumnos deben ser: Leales, Cultos, Caballeros, Correctos, Escrupulosos, limpios, ordenados, exactos y generosos”. También se muestra a los “chicos de la escuela anexa”, leyendo el decálogo, lo que nos advierte de la existencia de una escuela contigua de educación primaria.

Otras cinco secuencias están dedicadas a deportes y juegos: ajedrez, box, basketball, pin-pon y el tradicional juego de la rayuela. A ello se suman secuencias de prácticas de tiro, alumnos aventajados enseñando a sus compañeros y presentación de centros de alumnos, ex alumnos. Por otra parte, se anuncia mediante intertítulo, un Programa mínimo de acción, la escuela vespertina, la insignia del liceo, orfeón y orquesta y reunión del centro de matemática. Las imágenes ilustran inmediatamente lo anunciado, utilizándose para ello reiterados paneos descriptivos.

En un marco diferente, se lee: “Un domingo recreando a los obreros del barrio con Victrola”, seguido de “La muchacha de un circo”. Vemos que se trata de representaciones hechas por los propios alumnos y no exactamente la presencia de sectores populares.

Ya concluyendo la cinta, se observa la salida de los estudiantes del colegio, como si fuese una salida de misa o una salida de una fábrica, concluyendo con exteriores similares a los del inicio de la cinta. Imágenes de la calle dan cuenta de la presencia de automóviles y tranvías eléctricos. La película concluye con una bandera chilena y el escudo del colegio, ambos aludiendo a la idea de patria, antecedidos del intertítulo “La bandera de mi patria, el escudo de mi liceo”.

Identificamos aquí la retórica de la visita guiada, con un énfasis descriptivo y abundante uso de planos generales y panorámicas. Aunque se trata de un documental institucional, el límite con la propaganda gubernamental es difuso. Observamos aquí alusiones a las políticas públicas en materia educacional y a iniciativas a nivel nacional como el Censo de 1930. También, sobre todo en el cierre del documento fílmico, se asocia la idea del nacionalismo a la educación y a la construcción de una noción de patria a partir de la iconografía tradicionalista. Ello, intercalado con el interés científico y el afán de modernidad. En este caso, el documental se inscribe en una lógica propagandista de las ideas de una educación nueva en un país que instala un discurso nacionalista. El registro cinematográfico está al servicio de un proyecto país en pleno proceso de construcción bajo la dictadura de Ibáñez. El nacionalismo es un discurso instalado en este film y funciona asociado a los principios de modernidad y progreso en el campo de la educación desde el sector público.

## La ciencia y la salud: dos casos en Brasil

El afán positivista y la tendencia mundial a filmar operaciones, avances de la ciencia y también actualidades asociadas al concepto de higiene, distingue una línea de actualidades y documentales. Aunque en Chile no sobreviven materiales de este tipo, en Brasil seleccionamos dos producciones ya mencionadas: *O Instituto Butantan* (1926), y *Assistência municipal e Hospital de Prompto Socorro* (1927).

*Assistência municipal e Hospital de Prompto Socorro* (Brasil, 1927, 35mm,b/n, 25min28seg, 464m), realizada por Botelho e Netto, registra la visita del presidente de la República, Washington Luís Pereira de Sousa (1926-1930), y del alcalde Antonio da Silva Prado Junior al Hospital y a la Asistencia pública (Prompto Socorro) municipales en Río de Janeiro. Se exhiben la dirección general, salas, escenas de operaciones, ambulancia, lavandería, cocina y enfermería.<sup>598</sup>

Dividido en dos partes, la existencia de 38 intertítulos detalla y anuncia la presencia de autoridades y de cada lugar que es presentado, así como las acciones que se desarrollan. En la primera parte destacamos la presencia del alcalde, director general, jefe del Puesto Central, inspector de las Asistencia Pública, director del Hospital de la Asistencia Pública, secretaria de la inspectoría, sala de los médicos en servicio en el Puesto Central y farmacia. Asimismo, se anuncia en los intertítulos “intervención torácica para sutura de pericardio y pulmón”, “transporte de un recién operado”, “intervención en fractura de cráneo”, “sala de curaciones”, “fisioterapia”.

La segunda parte incluye la “Visita del señor Presidente de la República acompañado del señor alcalde”, “interior de un auto-ambulancia”, entre otros.

En este caso, observemos la asociación directa al tema de la higienización implementada en Río de Janeiro iniciada bajo el gobierno de Rodrigues Alves a comienzo del siglo XX, cuyos efectos se hacían visibles dos décadas después. También se realiza la

---

<sup>598</sup> Actualmente se encuentra depositado en la Cinemateca Brasileira. Sinopsis a partir de la filmografía del cine brasileño, disponible en <http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>. Consultada el 5 de septiembre de 2011.

presencia gubernamental, estableciendo una vinculación de la salud pública con la modernidad y el avance de la ciencia. La presencia del Estado como agente de desarrollo en temas de salud e higiene también es relevante. Al igual que ocurre con otras actualidades y documentales asociados a la empresa privada o a la producción industrial, distinguimos la retórica de la visita guiada en la estructura del film y en la presentación de los distintos aspectos de la institución que motiva el registro. Aunque no se trate exactamente de una ceremonia si no de una visita, la presencia de autoridades como foco de interés para la filmación nos permite instalar esta producción en la catalogación que establece Salles Gomes, con su concepto “ritual del poder” y de la asociación de la idea de progreso y desarrollo en políticas de salud pública.

Por otra parte, *O Instituto Butantan* (Brasil, fragmento, 1926, 35mm, b/n, título atribuido, 12min, 220m), de la Rossi Film, presenta las fases de preparación del suero “antiofídico” en el Instituto Butantan, de la ciudad de São Paulo<sup>599</sup>. Las secuencias exhiben una cobra en un serpentario, extracción del veneno, el veneno cristalizado y mezclado con una solución e inoculado en un caballo; extracción de la sangre del caballo inoculado con el veneno; separación del suero de la sangre coagulada por medio de un cifón en el laboratorio; llenado y rotulado de ampollas con el suero hecho por funcionarios; aplicación de inyección con el suero en el omóplato de un hombre y en pichones.

El material conservado es probablemente un fragmento del film *Combatendo o Ofidismo* (1926), de la Rossi Film<sup>600</sup>. También figura en el año 1908 un film titulado *Tudo pela higiene*.

En las producciones analizadas en este capítulo está presente la construcción de la nación, con el rol que asumen los gobiernos tanto en aspectos de salud, higiene y avance

---

<sup>599</sup>Sobre las producciones cinematográficas del Instituto Butantan ver: Priscila de Almeida Xavier, ‘Representação cinematográfica e história institucional: uma análise de filmes sobre o Instituto Butantan (1928 – 1953)’, Dissertação de Mestrado, ECA/USP, 2010. Disponible en: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-19112010-121931/pt-br.php>

<sup>600</sup> Sinopsis a partir de Filmografia Brasileira. Cinemateca Brasileira. <http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=036957&format=detailed.pft#1>. Consultada el 5 de septiembre de 2011.

científico, así como en el campo de la educación. Se trata de ejes del relato elaborados por los realizadores que están al servicio del poder y de la oligarquía. Son, en la mayoría de los casos, documentos históricos contruidos desde la óptica del poder porque corresponden a filmes institucionales de propaganda. Es clave el desarrollo de la cinematografía educativa como tendencia, que logró instalarse formalmente en Chile antes que en Brasil, aunque en ese país existieron muchos filmes con esa marcada línea antes de la creación del organismo público que los produjo formalmente.

A continuación analizaremos las películas correspondientes a otra tendencia del documental de la época: aquellos referidos a la producción de riqueza que también correspondían a filmes institucionales, pero esta vez, elaborados desde el sector privado.

## CAPÍTULO IX

### LA PRODUCCIÓN DE RIQUEZA: EL COBRE Y EL CAUCHO

Este capítulo aborda la producción de riqueza representada en los documentales silentes de ambos países, como la sexta línea temática que distinguimos en esta investigación. En el caso chileno privilegiamos el cobre y en el brasileño, el caucho y otros productos extraídos en la Amazonía. Si bien el café, la caña de azúcar y la industria son relevantes en determinados momentos de la historia económica de Brasil y existen documentales alusivos a cada uno de estos productos o sectores de la economía, escogemos la producción de caucho para fines de nuestro análisis en función de la importancia del film de Silvino Santos, *No país das amazonas* (1922), por tratarse de un largometraje de un autor relevante del periodo que además fue exhibido en la Exposición de 1922 obteniendo el reconocimiento de Medalla de Oro. No existe un equivalente cinematográfico para los otros productos, si bien el caucho fue importante durante un corto periodo en la historia económica de Brasil y tuvo consecuencia directa sobre la región norte, con menor impacto en las grandes ciudades. Aun cuando Silvino Santos retrata un momento de declinación y no de apogeo del caucho, registra lo que significó esa riqueza.

Aunque en el capítulo 7, “La cuestión social y los sujetos populares”, abordamos el mundo obrero, en esta ocasión volvemos sobre el tema desde otro punto de vista. Ante la cámara, los trabajadores aparecen en las películas aquí presentadas de un modo idealizado, desde la voz de quienes contratan a los realizadores, aunque también en ocasiones la espontaneidad muestra otros rostros.

Durante la época silente en América Latina se realizaron una serie de documentales por encargo de empresas o gobiernos, con el fin de promover la imagen de la nación en el escenario de la modernidad y el progreso. Algunos de ellos fueron hechos para ser presentados en exposiciones internacionales, donde se difundía la idea de naciones industrializadas y las bellezas naturales, y como promoción de las propias empresas que contrataban a cineastas.



Fueron los filmes institucionales de propaganda o directamente de publicidad de las empresas que los produjeron. Pero en ellos también es posible detectar la presencia de sectores obreros generalmente ausentes en los documentos fílmicos de la época, siendo la otra cara de la producción de riqueza.

Proponemos aquí una reflexión sobre *El mineral El Teniente* (fragmento, 1919), de Salvador Giambastiani, y *No paíz das amazonas* (1922), de Silvino Santos y Agesilau de Araújo.

Como en los capítulos anteriores, identificamos las voces de la enunciación, enfatizando, particularmente en este caso, la perspectiva del realizador como articulador del discurso cinematográfico.

Nos preguntamos de qué manera estos filmes son un documento histórico sobre los obreros, en un momento previo a las leyes sociales y constituciones que consagraron los derechos de los trabajadores y cuál es la imagen representada de ellos. También buscamos puntos en común en cuestiones estéticas, viendo de qué modo los realizadores asumían la tarea de filmar con el financiamiento de empresas que promovían el desarrollo industrial. Nuestra hipótesis de trabajo considera que en estas películas se construye un discurso idealizado de los trabajadores y del trabajo, desde la perspectiva del poder de los empresarios, en la lógica de los filmes institucionales de propaganda, en consonancia con la hipótesis inicial del discurso cinematográfico construido desde la voz del poder.

Numerosos filmes silentes se realizaron en torno a la actividad agrícola, particularmente el cultivo del café. En octubre de 1910, por ejemplo, el teatro São Pedro de Río de Janeiro ofreció una función de películas agrícolas que incluían aspectos de la plantación, cosecha, envasado del café, a lo que se sumaban diversos aspectos de la vida en las haciendas y de los colonos en los cafetales paulistas. En los años veinte, las haciendas fueron motivo de varias filmaciones y fuente de ingreso para las productoras cinematográficas, considerando que se trataba del principal producto de exportación del país. En el Estado de São Paulo, reconocidas empresas del rubro como Rossi Film, Guarany Films o Independencia-Omnia, ofrecían sus servicios a los empresarios. Dos producciones, *Fazenda Santa Catharina-*

*Pederneiras* (1927, compañía productora no identificada) y *A broca do café* (1925, Independencia-Omnia Film), son claro ejemplo de un tipo de documental que se enmarcaba en la propaganda de las empresas, presentando los distintos momentos del proceso productivo del café, desde el fruto a la cosecha, pasando por la fumigación y secado del grano, a lo que se suman aspectos culturales como la presencia de colonos asociados al trabajo de la cosecha y la riqueza de sus propietarios, así como la vastedad de las tierras dedicadas al cultivo<sup>601</sup>. En lo referente a la caña de azúcar, *A Uzina estrelliana* (1930), de la Lux Film, puede ser citado como un ejemplo de los documentales dedicados a este producto. Si bien se instala en un latifundio en la zona nordestina, sigue el modelo de las películas sobre las haciendas de café. La familia del propietario, los obreros y escenas cotidianas que, en este caso incluyen la presencia de un sacerdote, dan cuenta del proceso productivo en sus distintas fases.

Otro tanto ocurría en Brasil con los filmes dedicados a la industria y empresas, que no fueron realizados para ser exhibidos en circuitos comerciales y que muestran las actividades productivas industrializadas, como es el caso de *Sociedade Anonyma Fabrica Votorantim* (1922), de la Independencia Filme<sup>602</sup>, que fue parte del conjunto de películas paulistas realizadas con el fin de ser exhibidas en la Exposición del Centenario de 1922 en Río de Janeiro -eran industrias dedicadas a la fabricación de telas, energía eléctrica, líneas férreas, entre otras actividades-, o *Companhia docas Santos* (1926-1926, compañía productora no identificada). Mientras el primero evidencia el nexo entre la industrialización y la urbanización enfatizando las imágenes descriptivas, el segundo, se centra en la actividad portuaria en Santos. Ambos presentan con plenitud el proceso de producción y la actividad industrial, pero también exhiben la vida cotidiana de los obreros, aunque en función de los intereses de la empresa.

---

<sup>601</sup>Carlos Roberto de Souza, Catálogo *Resgate do Cinema Silencioso Brasileiro. 27 filmes, 2007-2008*. São Paulo: Cinemateca Brasileira/Sociedade Amigos da Cinemateca, 2009. Ambas películas están disponibles en esta colección.

<sup>602</sup>Ismail Xavier analiza este documental en “Progresso, disciplina fabril e descontração operária: retóricas do documentário brasileiro silencioso”. En: Morettin, Napolitano y Monica Almeida Kornis (orgs), 2012: 45-66.

## Inmigrantes como realizadores

Por otra parte, en los filmes escogidos *El mineral El Teniente* y *No paíz das amazonas*, sus realizadores fueron inmigrantes que habían llegado a Latinoamérica en los albores del cine. Silvino Santos (1886-1970), oriundo de Portugal, se estableció inicialmente en Belém do Pará, donde se inició en la fotografía instalándose luego con un estudio fotográfico en Manaus. Patrocinado por el empresario del caucho peruano Julio César Arana, pasó una temporada en los estudios de la Pathé y los laboratorios Lumière en Francia y a su regreso filmó durante tres años *Amazonas, o maior rio do mundo*, pero los negativos de esta película se perdieron. Por encargo del comendador Joaquim Gonçalves de Araújo, poderoso comerciante amazónico de origen portugués, realizó *No paíz das Amazonas* para J de Araújo & Cia.<sup>603</sup>.

Salvador Giambastiani (1889-1921)<sup>604</sup> llegó como inmigrante italiano a Argentina, donde habría adquirido o perfeccionado sus conocimientos sobre cine junto al realizador Mario Gallo, también italiano. Arribó a Santiago de Chile a mediados de 1915 e instaló la empresa, Chile Film Co, también conocida como S. Giambastiani y Ca. o Salvador Film. En 1915 fue contratado como camarógrafo para filmar *Santiago antiguo*. Posteriormente, se dedicó a la filmación de actualidades, películas por encargo y también actuó como productor de filmes de ficción.

Los dos representan la figura del inmigrante como realizador cinematográfico especializado que se instala para ofrecer sus servicios a particulares y grandes empresas. Se trataba de directores que fueron destacados en relación a sus pares de la época en la realización de películas de no ficción, pues claramente ambos conocían la técnica cinematográfica, Santos aprendida en París y Giambastiani en Argentina. Sus filmaciones, más que un simple registro, manejan movimientos de cámara, recursos de montaje, ritmo,

---

<sup>603</sup>También realizó *Terra encantada* (1923) y *No rastro de Eldorado* (1925). En los años siguientes, Santos permaneció en Portugal filmando viajes de la familia de Araújo, exhibidas en el largometraje sonORIZADO *Terra portuguesa, o Minho*, lanzado en 1934. (Cinemateca Brasileira, Catálogo, III Jornada de Cinema Silencioso. São Paulo, 7 al 16 de agosto de 2009:27).

<sup>604</sup>Su filmografía conocida incluye: 1916: cortometrajes: *Actualidades santiaguinas*; *Carreras de automóviles de Santiago a Peñaflor*; *Las fiestas patrias en Santiago*; *La gran parada militar del 19 en el Parque*; *Fiesta estudiantil*. 1917: *Actualidades serenenses*. 1918: *Coronación de los vencedores de las Olimpiadas de Buenos Aires*. 1919: *El mineral El Teniente*. 1915: camarógrafo del mediometraje *Santiago Antiguo*; 1916: *La baraja de la muerte* (dirección no identificada); 1917 producción de *La Agonía de Arauco*, de Gabriela von Bussenius.

alternancia de planos, efectos como fundidos o iris y una narración que los distingue de otras producciones de igual periodo, si bien comparten características del cine de los primeros tiempos como la utilización de grandes planos generales, panorámicas, planos fijos donde los protagonistas posan ante la cámara como símil de una fotografía. Giambastiani y Santos contribuyeron en ambos países respectivamente, al impulso de una cinematografía nacional aún en ciernes.

*No país das amazonas* cumplió la función de complementar la exhibición de productos presentados por el empresario J.G. Araújo en la Exposición Internacional del Centenario de Brasil en 1922, donde obtuvo Medalla de Oro, mostrando distintas actividades productivas de la Amazonía. Fue exhibido en distintas ciudades de Brasil, también en Lisboa en 1927, París, Estados Unidos y Londres. Como establece Morettin<sup>605</sup>, en los documentales de Santos aparecen algunos de los temas centrales de la política y de la cultura brasileña a partir de 1920, como las relaciones entre litoral/interior y campo/ciudad, que son abordados por el cineasta utilizando los desplazamientos de barcos, aviones y automóviles. Este ideario se expresa en la imagen de Brasil construida como nación que buscaba también proyectarse a nivel mundial, en el caso del film que nos atañe, particularmente en la Exposición Internacional del Centenario de 1922. Pero la Medalla de Oro que obtuvo no fue precisamente concedida al realizador sino al empresario J. G. Araújo, cuyos múltiples negocios estaban representados en esa muestra, por lo que este también es un indicio sobre la poca importancia que se otorgaba a los realizadores por el contrario del trato a las élites locales. La película habría sido concebida como una especie de “catálogo visual” que dialogaba imagéticamente con los productos de las empresas de Araújo expuestos en las vitrinas<sup>606</sup>.

*El mineral El Teniente*, financiado por la Braden Copper Co., compañía minera estadounidense que controlaba la extracción de cobre en ese lugar, registraba la vida cotidiana del mineral, los habitantes de Sewell, las condiciones de trabajo y festividades. En ambos casos, si bien tratan de la generación de riqueza y son filmes institucionales, el trabajo surge

---

<sup>605</sup>Eduardo Morettin, “Tradição e modernidade nos documentários de Silvino Santos”. En: Samuel Paiva y Sheila Schvarzman, 2011:152-173.

<sup>606</sup>*Ib id.*

en un marco de idealización. No obstante, el proceso socio-histórico es otro. Huelgas y demandas de los obreros de distintos sectores, especialmente el industrial en el caso brasileño y el minero en el caso chileno, tenían en primera línea “la cuestión social”, como vimos en el capítulo 7.

La industria chilena participó en numerosas exposiciones internacionales y también organizó eventos en el país. Destacaron la muestra de “Productos industriales de 1894”, en la que participaron 34 establecimientos, la Exposición del Centenario con 400 exponentes y la de Industrias Nacionales de 1916 que permaneció dos meses y medio en la Quinta Normal. Sin embargo, el progreso solo es válido en la industria liviana y no prosperó la industria pesada. El país continuó exportando materias primas e importando maquinarias y herramientas.

La agricultura estuvo representada por el trigo, el maíz, la cebada y la avena como las gramíneas más cultivadas, pero la producción agrícola era insuficiente para abastecer al país hacia 1907, predominando el latifundio, al igual que en Brasil.

El desarrollo económico de Chile estuvo marcado por la minería como principal actividad productiva en el periodo que nos ocupa. Entre 1891 y 1919 el salitre y el cobre tuvieron gran auge en la zona norte, el carbón y el cobre en la zona central y el carbón y pequeños yacimientos auríferos en el sur y la explotación de estos minerales generó grandes cambios en la vida nacional. Las principales riquezas fueron explotadas por capitales extranjeros, siendo primero el salitre, por los ingleses, y el cobre por los norteamericanos. Hasta la guerra de 1914 se impuso el capital británico y desde esa fecha en adelante, al igual que ocurrió con la industria cinematográfica, el capital norteamericano ocupó un lugar hegemónico.

El cobre quedó en manos de la Chilean Exploration –en Chuquicamata- de la cual es subsidiaria la Braden Cooper. La Chilean Exploration pertenece a la Guggenheim Bros. de Nueva York, poseedora además de la Electric Bond Co., también de Nueva York, del cual dependen la South American Power Co. y la Cía Chilena de Electricidad<sup>607</sup>. Mencionamos

---

<sup>607</sup>Estos y otros antecedentes son ampliados por Fernando Ortiz Letelier en *El Movimiento obrero en Chile (1891-1919)*, 2005, para explicar la presencia del imperialismo inglés y norteamericano en Chile en los primeros años

este punto porque la llegada del cine en Chile está también asociada a la instalación de la electricidad y el proceso de modernización de las ciudades, con el transporte público y el tranvía eléctrico, como vimos en el capítulo 6.

Si bien esta presencia extranjera fue apoyada por las clases gobernantes, será denunciada por la clase obrera, las organizaciones sindicales y posteriormente sus partidos políticos, que manifiestan su rechazo a lo foráneo y comienzan a construir un discurso nacionalista a partir de la producción de riqueza natural.

Durante el siglo XIX predominó la pequeña empresa y la minería del cobre tuvo un perfil artesanal, como una actividad que se transmitía de padres a hijos y no tarda en aparecer un grupo de empresarios asociados al negocio de la minería, surgiendo empresas con asociación de capitales. La competencia del salitre fue tal, que la industria del cobre tuvo que dejar de ser artesanal para convertirse en una empresa moderna, con alta tecnología de explotación. Aparece entonces, a partir de 1900, el interés de los capitales extranjeros por la industria cuprífera y las principales inversiones provinieron de Estados Unidos, como fue el caso de la Braden Copper Co, que se instaló sin mayores dificultades y con apoyos políticos desde la Cámara de Diputados que autorizó la internación de maquinaria y madera sin gravamen de aduana para la instalación de la compañía norteamericana.

El volumen de producción anual del país alcanzaba en 1900 entre 20 y 30 mil toneladas, métricas, lo que se mantuvo hasta 1911 cuando entró a participar en la producción el mineral El Teniente, cuando la cifra alcanzó a 36. 419 toneladas, con un nuevo ascenso en 1915 por la incorporación del mineral Chuquicamata, llegando a 78.580 toneladas en 1919<sup>608</sup>.

Aun cuando la primera crisis del salitre ocurrió hacia 1895 y 1896, coincidiendo con la llegada del cine, es en 1914 cuando 10.000 obreros pierden su trabajo y se agudiza la cesantía. A ello se suman los bajos salarios de los que conservaban sus empleos.

Por otro lado, en un análisis crítico de la historia brasileña, Caio Prado Júnior arroja luces sobre las realidades de producción y de las condiciones de trabajo en un Brasil de

---

del siglo XX.  
<sup>608</sup>*Ib id:* 46-47.

herencia colonial a principios del siglo XX<sup>609</sup>. Otro aporte es el de Sérgio Buarque de Holanda<sup>610</sup>, que permite entender desde la historia social, por medio de una tipología de los contrarios, la inserción de los sujetos en el proceso histórico brasileño. Con una visión más contemporánea, recogemos el aporte de Boris Fausto<sup>611</sup>.

Una de las claves que entrega Buarque es una tipología que distingue la dicotomía de “trabajo & aventura” y, por ende, el trabajador y el aventurero como tipos sociales con éticas distintas; el primero, buscando seguridad y esfuerzo, el segundo, nuevas experiencias, es un sujeto que prefiere descubrir, no consolidar. El ideal del aventurero “será coger el fruto sin plantar el árbol”. Y aquí pareciera surgir mucho de lo que se manifiesta en el film de Silvino Santos, *No país das Amazonas*. “En el mundo todo se le presenta con generosa amplitud y, donde quiera que se erija un obstáculo a sus propósitos ambiciosos, sabe transformar ese obstáculo en trampolín. Vive de los espacios ilimitados, de los proyectos vastos, de los horizontes distantes”<sup>612</sup>. El trabajador, por el contrario, se caracteriza por el esfuerzo, la persistencia y por su radio de acción limitado, concentrándose en las dificultades por vencer más que por el triunfo a alcanzar. Entre ambos no hay una oposición absoluta, pero sí una incompreensión radical y los dos tipos tampoco se dan en estado puro fuera del ámbito de las ideas, como subraya el autor.

Lo que primó de los colonizadores portugueses fue el espíritu de aventura “lo que el portugués venía a buscar era, sin duda, la riqueza, pero riqueza que cuesta osadía, no riqueza que cuesta trabajo” y el trabajo en la caña de azúcar mantuvo una ocupación aventurera del espacio, sin corresponder a “una civilización típicamente agrícola”<sup>613</sup>. El trabajador en el sentido de Buarque, tuvo un papel casi nulo en la conquista y en la colonia.

Otra gran marca en la formación de la sociedad brasileña es la herencia rural, sustentada en un sistema esclavista, abolido solo en 1888, que se contrapone a la mentalidad urbana, siendo lo rural-urbano la segunda dicotomía que es posible distinguir. Predomina la

---

<sup>609</sup> Caio Prado Júnior, *Formação do Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense, 2000 (1942).

<sup>610</sup> Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das letras, 2008 (1936).

<sup>611</sup> *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 1995.

<sup>612</sup> *Ib id*: 44.

<sup>613</sup> *Ib id*: 46.

hacienda como paisaje natural y social frente a la ciudad, lo que concuerda con la propuesta de Paulo Emílio Salles Gomes al referirse a la “cuna espléndida” como uno de los ejes claves de los documentales silentes brasileños<sup>614</sup>.

Los portugueses sentaron las bases de la explotación latifundista y monocultora y el nordeste se tornó el escenario del lucrativo cultivo de la caña de azúcar con un tipo de organización agraria que fue replicada en otras colonias europeas, aunque hubo un período de explotación del oro en el siglo XVII, principalmente en el actual estado de Minas Gerais. La gran propiedad rural era la verdadera unidad de producción.

Las primeras tentativas de emplear a los indígenas no funcionaron en los cañaverales, por lo que la manera más fácil de explotación fue la introducción de esclavos africanos. Los indígenas, eventualmente colaboraron en la industria extractiva, caza, pesca, determinados oficios mecánicos y crianza de ganado, como es posible observar en el caso del Amazonas. La zona era parte del Grão Pará y Maranhão, literalmente un estado aparte. Dadas sus características, el hecho de que el meridiano de Tordesillas no contemplaba esa región al inicio de la colonización, se estructuró un sistema productivo distinto al resto de Brasil, pues no había productos económicos de gran interés en el periodo colonial.

A diferencia de lo que ocurrió en las colonias de habla castellana donde los gremios que reunían a los trabajadores de ciertos oficios marcaron una clara presencia (talabarteros, plateros, etc.) en las ciudades, en Brasil, la organización de los oficios se vio alterada por la preponderancia del trabajo esclavo, la industria casera, el comercio y la falta de artífices en las ciudades.

La predominancia del cultivo de la caña, cuya decadencia se inició en el siglo XVIII, fue sustituida por el café, pero la herencia colonial aún se hacía visible en el sistema agrario, aunque la expansión del café ocurre precisamente cuando se extingue el tráfico de negros. Surgió también una llamada “burguesía del café” particularmente en el estado de São Paulo.

---

<sup>614</sup>Paulo Emílio Salles Gomes, “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*, 1986:324.



El dominio agrario se aproxima de los centros de explotación industrial y el hacendado se convierte en un tipo urbano, que vive en la ciudad, lo mismo que muchos de los trabajadores. La cultura del café preparó el terreno para el paso del esclavismo al trabajo remunerado.

La industrialización, que abarcó varias regiones, aunque nos refiramos aquí principalmente a las ciudades de Río de Janeiro y São Paulo, estuvo asociada a los inmigrantes. Capitales provenientes de la empresa agrícola y de las exportaciones posibilitaron financiar otras actividades industriales que utilizaban mano de obra de los inmigrantes extranjeros o internos. La energía a vapor favoreció el desarrollo industrial en la capital hacia fines del siglo XIX, antes de la energía eléctrica, mientras que el crecimiento industrial paulista tuvo su origen en el sector cafetero y en los inmigrantes que fueron por una parte dueños de las industrias y por otra, obreros. Los miembros de la burguesía del café se convirtieron en inversionistas en diversas actividades. Los principales ramos fueron la industria textil, la alimentación y el vestuario.

En 1907 el mayor volumen de producción se concentraba en el Distrito Federal (Río de Janeiro), con 33,3% de la producción, seguido por el Estado de São Paulo con un 16,6% y Rio Grande do Sul con 14,9%. En 1920, el Estado de São Paulo ocupaba el primer lugar con un 31,5% de la producción, mientras que el Distrito Federal alcanzaba un 20,8% en el segundo lugar y manteniéndose en el tercero, Río Grande do Sul con un 11%<sup>615</sup>.

En Chile, la industria fabril está concentrada en Santiago, Valparaíso y Concepción, principalmente. Hacia 1920 predomina la industria de alimentación, el gas, la electricidad, el cuero y las pieles, seguidas de las de confección, vestuario y metalurgia. Sin embargo, los avances en materia industrial se manifiestan en la industria liviana, dado que el país no desarrolla la industria pesada y continúa exportando materias primas, como sustenta Ortiz Letelier<sup>616</sup>.

---

<sup>615</sup> Boris Fausto. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 1995: 288.

<sup>616</sup> *Op. cit* :53-58.

## Dos visitas guiadas

*El mineral El Teniente* (Chile, fragmento, 1919, 35mm, b/n, 13 min20 seg, 12 rollos), de Salvador Giambastiani, ha sobrevivido hoy solo a partir de una versión corta restaurada por Patricio Kaulen y Andrés Martorell en 1957, *Recuerdos del mineral El Teniente* (sonora, con narración sobre texto de Raúl Aicardi), a la cual le fueron retirados los intertítulos originales. Al igual que el film sobre Recabarren, después del Golpe militar de 1973 esta versión había desaparecido, pero el Archivo Federal Alemán la devolvió a Chile el año 2001 junto con otros 273 materiales que habrían sido llevados a ese país por los documentalistas de la RDA Heynowski & Scheumann antes del Golpe. Allí fueron salvaguardados y hoy se conserva en 35mm en la Cineteca Nacional de Chile<sup>617</sup>.

Poco se registró en la prensa de esta cinta de Giambastiani. *La Semana Cinematográfica* publicó una nota titulada “LA ‘GIAMBASTIANI FILM’” “Esta empresa filmadora, antes <<Chile Film>>, acaba de impresionar una cinta en el mineral de El Teniente. Es una valiosa cinta descriptiva, que da a conocer aquel centro minero, con todas sus instalaciones. Esperamos dar más adelante mayores datos sobre ella”.<sup>618</sup> Pero no hay registro posterior, salvo la que se refiere a la restauración de Kaulen y Martorell del año 1957, realizada a partir de una copia encontrada en las bodegas antiguas de la Braden Copper en Rancagua el año de 1955<sup>619</sup>. La copia se encontraba en muy malas condiciones, razón por la cual se eliminaron los intertítulos originales<sup>620</sup>.

Del material rescatado, distinguimos 15 secuencias, todas exterior día, que configuran una visión del mineral utilizando la técnica cinematográfica con conocimiento de los distintos planos, movimientos de cámara y sentido del ritmo que le otorgó su realizador, independientemente que no se trate del montaje original.

---

<sup>617</sup>Mónica Villarroel e Isabel Mardones, 2012.

<sup>618</sup>*La Semana Cinematográfica*, Año I, N° 48, 3 de abril de 1919:7.

<sup>619</sup>Alicia Vega, *Itinerario del cine documental chileno 1900-1990*, 2006:65.

<sup>620</sup>Relato de Andrés Martorell hijo, en Eliana Jara. “Una breve mirada al cine mudo chileno”. En: Cineteca Nacional de Chile. *Imágenes del centenario 1903-1933. Documentos históricos II*, 2011.

Al igual que en el film de Santos, están presentes los modernos medios de transporte y la idea de un recorrido o travesía, en este caso, con la exhibición reiterada del tren. Vemos aquí confirmarse la retórica de la visita guiada. El uso de panorámicas es abundante, al igual que los travelling. La película se inicia con grandes planos generales insertos en el paisaje, que muestran la llegada de un tren al poblado de Sewell, donde se encuentra la mina, evidenciando la inmensidad de la montaña y el imponente enclave. Una segunda secuencia presenta a trabajadores frente a la casa de bienestar y vistas de viviendas que no detalla si son de los trabajadores chilenos o extranjeros, pero luego observamos que se trata de las viviendas de los empleados norteamericanos, pues la vivienda obrera se ve solo en planos generales a la distancia.

La ubicación de las viviendas en el mineral de cobre marcaba la discriminación existente en relación a los empleados norteamericanos que realizaban labores administrativas y profesionales, como denunciaban los trabajadores. Las casas o habitaciones de los chilenos se ubicaban en las laderas de mayor pendiente en el caso de El Teniente, sin suficiente ventilación ni luz solar y expuestas a derrumbes, tema que no muestra la película. “En ‘Chuquicamata’ y en ‘El Teniente’ rejas separan a los extranjeros de los ‘nativos’”<sup>621</sup>. La prensa obrera denunciaba que “En El Teniente las habitaciones de los obreros eran más expuestas a los rodados de la nieve y cuando un accidente de esta naturaleza ocurre, siempre serán los trabajadores chilenos los afectados y nunca los extranjeros, cuyas casas han sido construidas en lugares más seguros”<sup>622</sup>.

Los accidentes de trabajo eran comunes. Las enfermedades profesionales, los rodados de nieve, los derrumbes de túneles, fueron causa de muchísimas muertes y los obreros, en sus periódicos y a través de la voz de sus dirigentes como Luis Emilio Recabarren, reclamaban por falta de protección. Nada de esto se advierte tampoco en la película.

Tres secuencias están dedicadas a mostrar a los ejecutivos y al sector de las oficinas, con una cámara que sigue sus movimientos y se detiene en algunos personajes que percibimos

---

<sup>621</sup>Fernando Ortiz Letelier, 2005: 92.

<sup>622</sup>*La Voz del Obrero*, Taltal, 24 de julio de 1913. En: Fernando Ortiz Letelier, 2005:92.

como importantes. Sin embargo y en una suerte de contrapunto, aparecen en un mismo plano elegantes ejecutivos y niños cargando leña en sus espaldas, connotando claramente una imagen de tensión entre los sujetos dentro del cuadro, pero que podría pasar inadvertida.

Si bien el tren y el automóvil son merecedores de varios planos y dan cuenta de una imagen de modernidad en la faena, contrasta con otras secuencias donde se muestra el trabajo en la mina realizado por niños que van saliendo de un túnel cargando troncos en sus espaldas. El trabajo infantil aparece en varias escenas de *El mineral El Teniente*. Ello, porque era más barato contratar esa mano de obra y no existía una legislación que lo impidiera. Lo mismo que ocurría con el trabajo femenino en otro tipo de actividades productivas, aunque no fueron consideradas en la minería.

### **La idealización del trabajador y la voz del empresario**

Sin embargo, y al igual que en el film de Santos, el discurso cinematográfico presenta una imagen idealizada del trabajador y del trabajo, incluyendo el infantil, con niños que sonrían y posan, como también era común en el cine de la época que muchas veces “fotografiaba” a los personajes, frente a la cámara que registra de un modo autorizado y consensuado las actividades de la mina. La cámara siempre está presente para el trabajador, lo que contribuiría a la idea de “posar”, que advertimos en reiteradas ocasiones.

Este *tour* minero incluye pesadas faenas en las que los trabajadores parecen sacrificarse ni tener dificultades, intercalando la labor manual con modernas maquinarias. Sin embargo, no vemos en el trabajo de Giambastiani un montaje donde se muestren contradicciones del mundo laboral ni una apología a las máquinas. En ese sentido, no parece haber una intencionalidad como la que tuvo un Vertov para presentar el mundo del trabajo en la ciudad en *El hombre con la cámara* (1929). En este caso, el discurso sobre el mundo de la minería del cobre que presenta la película sugiere que es construido desde la voz del poder, es decir, del empresario que contrata a un realizador con experiencia que construye una narrativa enmarcada en el ideario del progreso, pero no es un discurso dialéctico ni en tensión.

Dadas las condiciones climáticas, especialmente en invierno, en plena montaña en la zona de la entonces comuna de Machalí, la empresa ofreció un singular beneficio a los trabajadores, ya en 1905, para la instalación del campamento de El Teniente, práctica que habría continuado con el fin de asegurar la permanencia de los obreros “(...) se estableció que cada hombre que trabajara desde el mes de marzo hasta septiembre, recibiría gratis un número de una lotería que se inició en el ‘campamento’ con premios de \$100.00 y \$500.00 más algunos premios para los perdedores”.<sup>623</sup>

La vida en los enclaves mineros tenía algunas condiciones dadas por convención. Las empresas instalaban las pulperías o almacenes que abastecían a los obreros que debían comprar con un sistema de fichas, siendo prohibida la libertad de comercio, al igual que ocurría en las regiones amazónicas. También fue una práctica común cuando se instaló el trabajo libre en las haciendas de café y en las industrias más alejadas de los centros urbanos. Se construyeron villas obreras para habitación de los trabajadores que muchas veces no podían comprar sus productos en otros comercios. La película de Giambastiani tampoco alude a los conflictos que se desarrollaban al interior del mineral. Muy por el contrario, la última secuencia que se conserva muestra a trabajadores junto a sus familias en una festividad (que según algunos indicios podría ser la celebración patria del 18 de septiembre), bailes y juegos costumbristas y una armónica relación con la clase ejecutiva de la mina.

Pero la historia social indica otra situación. En el caso específico del cobre, en 1911 los obreros de El Teniente inician un movimiento de gran envergadura, exigiendo aumento de salario, abaratamiento de las mercaderías que se vendían en el recinto y mejor trato de los superiores. Los trabajadores consiguieron algunas de sus demandas. En 1918, justo un año antes de la filmación de la película, una nueva huelga surgió en el mineral luego que la empresa despidiera a 28 trabajadores que formaban parte de la Federación Obrera de Chile (FOCH). Junto con la demanda por mejores salarios, se pedía la disminución de horas de trabajo y separación de los jefes arbitrarios. El gobierno interviene para amedrentar a los huelguistas movilizand o tropas y desalojando casas. Hombres, mujeres y niños marcharon en

---

<sup>623</sup> Alejandro Fuenzalida, *El trabajo y la vida en el mineral El Teniente*. En: Fernando Ortiz, 2005: 48. Valores expresados en pesos chilenos.

la ciudad de Rancagua consiguiendo la jornada laboral de ocho horas y el reconocimiento de la Federación Obrera de Chile<sup>624</sup>.

Aunque en relación a los obreros del salitre y del carbón, los del cobre eran mejor remunerados, éstos denunciaban discriminaciones y carencias de los trabajadores chilenos en relación a los empleados norteamericanos. El salario medio de los obreros en El Teniente el año de 1912 alcanzaba a los \$7,27. Disminuyó a \$6,30 el año 1916, cuando la alimentación diaria se estimaba en \$3,00 y en 1921 la estadística oficial indica que los trabajadores de la minería y la metalurgia del cobre ganan en promedio un jornal de \$8,96<sup>625</sup>.

Por otra parte, *No paíz das amazonas (En el país de las amazonas)*, (Brasil, 1922, 35mm, b/n, 126min), de Silvino Santos y Agesilau de Araújo, aborda las distintas actividades productivas de la zona amazónica vinculadas a la empresa de J. G. Araújo. La cinta muestra aspectos de la ciudad de Manaus, capital del estado de Amazonas, con pleno funcionamiento de su puerto, los almacenes de la *Manaus Harbour*, los principales establecimientos comerciales e industriales. La película se desarrolla como un viaje a través del río y sus afluentes, presentando las actividades de pesca, extracción de la castaña, tabaco, caucho, guaraná y balata, un grupo de indios e indias Parintintins y otros en la región del río Madeira, los campos del río Branco y actividades ganaderas en grandes haciendas. A lo largo de la travesía, se muestran las riquezas forestales, aves, orquídeas, animales de la selva.

La película original tenía diez partes, según memorias de Silvino Santos y ocho partes, según la exhibición comercial en Río de Janeiro y en São Paulo<sup>626</sup>. Esta versión habría tenido 72 minutos. La que aquí examinamos, tiene 126 minutos. Hay informaciones posteriores, que señalan que después de 1962, la empresa J. G. Araújo presentó el film

“compuesto de 11 bobinas de 16mm, con más o menos 1.200 metros, focalizando: Manaus - 3 bobinas; pesca del pez-buey y del pirarucu - 1; cosecha e industrialización de la castaña - 2; cosecha del látex y preparación del caucho - 1; Río Madeira con Porto Velho y Cascada Salto Teotônio y cosecha y preparación del guaraná, en Maués - 1; cosecha del látex de balata y preparación del mismo - 1; Bajo Río Branco (Roraima), mostrando las dificultades de

---

<sup>624</sup>Fernando Ortiz Letelier, 2005: 176.

<sup>625</sup>*Ib id*: 92. Valores expresados en pesos chilenos.

<sup>626</sup>Filmografía brasileña. En: sitio web de la Cinemateca Brasileña: <http://www.cinemateca.gov.br>. Consultado el 10 de octubre de 2011.

navegación, debido a las cascadas - 1; Alto Río Branco, zona de crianza de ganado. Esta copia de 1962 fue encontrada en Manaus, en 1984, faltando algunas secuencias de las 3 primeras partes sobre Manaus”<sup>627</sup>.

En el film de Santos (no sabemos si sucedía lo mismo en el de Giambastiani), ocurre lo que era usual en el cine silente: usar los intertítulos como un discurso que tiene un peso casi similar al de las imágenes. En general, en los filmes brasileños es posible determinar dada la mayor cantidad de materiales sobrevivientes, los intertítulos también se usaban para complementar lo que la imagen no conseguía mostrar o mostraba de manera ambigua. Contabilizamos 159 intertítulos en total y todos ellos explican las imágenes que prosiguen a cada uno, manteniéndose la lógica de que la palabra escrita afirma y las imágenes ilustran. Ello establece un orden del discurso para el espectador<sup>628</sup>.

Pero más allá de ellos, estos inmigrantes dejaron un registro de la clase trabajadora, aun cuando el discurso plasmado en sus obras se acerque hacia una idealización del trabajo y del obrero desde la voz del poder. Ambos son también la voz del empresario que los contrata, especialmente el caso de Santos, que trabajó con Agesilau de Araújo, hijo del financista, quien figura en los créditos en la dirección y en los intertítulos del film. Es un discurso que entra en conflicto con la historiografía social, por lo que podría tratarse de un contradiscurso o una contra historia<sup>629</sup>. En el caso brasileño, aun cuando sea verificada claramente la voz del poder en la película de Santos, un dato importante es el hecho que el cinegrafista/director, es próximo a su objeto, desde el punto de vista social. Inmigrante, pertenece a las clases populares y aspira participar o acercarse a esa voz del poder, pero acaba construyendo una imagen de lo popular que no siempre corresponde a la idealización de las elites porque no pertenece a ellas. Ello genera una cierta espontaneidad a la hora del registro, como observa Ismail Xavier.<sup>630</sup>

Vemos que también hubo un vínculo con las elites en el film de Santos. Las notas de prensa mencionan su exhibición en el Palacio de Catete en dos oportunidades, en funciones

---

<sup>627</sup> *Ib id.*

<sup>628</sup> Ismail Xavier (2012:50) observa esta operación en la película *Sociedade Anonyma Fabrica Votorantim* (1922).

<sup>629</sup> Marc Ferro, 1980.

<sup>630</sup> *Op. Cit.*

especiales para el Presidente [Epitácio Pessoa] y sus ministros<sup>631</sup>, otra función especial para autoridades del 22 de marzo de 1923 en el cine Odeón de Río de Janeiro y una función especial en São Paulo para el Presidente del estado, en el cine Avenida, el 4 de agosto de 1923.

Si bien los filmes se sustentan en la idea de producción de riqueza de ambos países en el periodo de modernización y pleno auge de los proyectos nacionalistas, el film brasileño tuvo amplia repercusión en la prensa, mientras que del chileno solo hay un registro hasta ahora conocido. Esta dificultad permite obtener antecedentes de la recepción de la película de Santos, de la cual por ejemplo, existen referencias de público como las citadas por Bernardet en los dos primeros días de exhibición en São Paulo, donde fue visto por 22.836 espectadores en los cines Avenida y Royal<sup>632</sup>. “El Avenida debió cerrar sus puertas, tal fue el éxito”<sup>633</sup>.

La crónica en el periódico *Estado do Pará*, describe el film enfatizando las imágenes en forma lineal desde el inicio de la película, centrado en varios aspectos de la ciudad de Manaus y la actividad portuaria, incluyendo “los almacenes de la Manaus Harbour en carga y descarga, los principales establecimientos comerciales e industriales”. Luego hay una alusión al proceso de recepción, al señalar que “De allí el espectador se transporta a los grandes lagos del Amazonas,... pesca del pez-buey y del piracuru y el aprovechamiento de la carne de estos habitantes de aguas amazónicas,...”. El texto continúa de modo descriptivo, enfatizando la actividad productiva y la presencia de indias semidesnudas “(...) extracción de la balata<sup>634</sup> del río Branco y preparación del látex. Termina esa parte con la exhibición de un grupo de indios e indias peruanas, terriblemente... escotadas, según la leyenda [el intertítulo] del filme... Esa primera serie finaliza mostrando lo que son los excelentes campos de crianza [de ganado] del río Branco”<sup>635</sup>.

---

<sup>631</sup> Pessoa gobernó entre el 28 de julio de 1919 y el 15 de noviembre de 1922, por lo que la función privada fue para este presidente y el estreno a público, en diciembre de ese año, se realizó bajo el mandato de Artur Bernardes, ambos del Partido Republicano Mineiro.

<sup>632</sup> Jean-Claude Bernardet, 1979, 1923-48. De acuerdo con Morettin (2011:152-173) esta cifra es excepcional para un film brasileño, especialmente documental.

<sup>633</sup> *O Estado de S Paulo* (7/8/1923). En: Jean-Claude Bernardet, 1979, 1923-48.

<sup>634</sup> [una especie de resina de un árbol llamado balateira].

<sup>635</sup> *Estado do Pará*, Belém 28/12/1922. En: Cinemateca Brasileira. *Filmografia brasileira*. Disponible en:



Otra publicación de la época, *A Imprensa*, en Manaus, también enfatiza la descripción de la actividad productiva, pero esta vez alude directamente a los trabajadores: “(...) se ven los pescadores del piracuru y del pez-buey, los trabajos de los castañares, los seringueros, la vida rústica del sertanejo del extremo norte (...)” y el relato continúa entorno a la riqueza natural y a la descripción del paisaje: “nuestras riquezas forestales, los ríos, las fieras fluviales y las aves pulcras y elegantísimas, el coloso castaño con sus sabrosas almendras colgantes y coronado de orquídeas (...)”.

El discurso escrito prosigue con la idea de hacer partícipe al espectador de una especie de *tour* por el Amazonas, reiterando la idea propuesta por Xavier en relación a la retórica de la visita guiada<sup>636</sup>, en la lógica de un recorrido inclusivo

“(...) después vamos hasta Porto Velho, en Madeira, hasta la frontera con Bolivia, y vemos entonces la famosa línea férrea de rieles de oro Madeira-Mamoré... Ofrece la cinta aspectos de Maués... la preparación del guaraná... desde su recolección hasta el modelaje de figuras que tan apreciadas se tornaron en los grandes centros civilizados... vamos a subir el río Blanco (...) Nos depara la Piedra Pintada, mole de granito que tiene una altura de 150 metros... El espectáculo más impresionante está para el final. El regreso de la expedición a Manaus en una frágil embarcación a vapor, por sobre cascadas peligrosísimas, constituye la parte épica del film”<sup>637</sup>.

El título del film del portugués alude a uno de los mitos más poderosos de la región, las amazonas, presente en el inicio de la gran narración amazónica de fray Gaspar de Carvajal. “Estas mujeres son muy blancas y altas y tienen muy largo el cabello y entrelazado y revuelto a la cabeza, y son muy membrudas y andan desnudas en cueros tapadas sus vergüenzas, con sus arcos y flechas en las manos, haciendo la guerra como diez indios”<sup>638</sup>. Otros relatos ahondan incluso en la localización exacta donde habitan las amazonas.

Sin duda que la mitología influyó la obra de Santos, lo que podemos confirmar si consideramos que otra de sus obras se llama *No rastro de Eldorado* (1925), otro de los mitos creados por los aventureros expedicionarios que recorrieron el río Amazonas, que registra la

---

<http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/> Consultada el 11 de octubre de 2011.

<sup>636</sup> *Op. cit*

<sup>637</sup> *A Imprensa, Manaus, 16/12/1922*, en: Cinemateca Brasileira, 1987:31. En una función especial en Manaus fueron exhibidas tres partes del film.

<sup>638</sup> Carvajal en: Ana Pizarro, *Amazonía. El río tiene voces*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2009: 64.

expedición científica del geógrafo norteamericano Alexander Hamilton Rice. Este mito tenía que ver con el deseo de enriquecimiento del europeo en América y tal vez se refería a los hombres de Sebastián Benalcázar y a los inmensos tesoros que se encontraban en las tierras de los chibcha<sup>639</sup>. Sin embargo, es necesario apuntar que los intertítulos de la película son de autoría de Agesilau de Araújo, hijo del financista, por lo que el título también podría ser de su mano.

El motivo edénico, América como una tierra paradisíaca vista por el otro europeo, predomina en las imágenes de Silvino Santos. Hay implícito un discurso sobre la alteridad construido por el otro europeo en esta película. Es un discurso que adquiere también la lógica del expedicionario que descubre nuevas tierras interiores desde la perspectiva de la conquista portuguesa, diferenciada de la española por su afabilidad y laxitud, abierta al mestizaje y sin reticencia al contacto. El recorrido por el río es el modo en que Santos/explorador avanza por tierras desconocidas. El realizador encarna al mismo tiempo el imaginario paradisiaco sobre las Indias que construyeron los conquistadores<sup>640</sup>, asumiendo el motivo edénico por un lado y, por otro, el discurso positivista de los naturalistas.

A partir del siglo XVIII los discursos sobre la Amazonía se distancian de los imaginarios anteriores, centrados en las Amazonas, El Dorado y el Maligno, para adquirir un carácter racional a partir de los naturalistas como Charles-Marie La Condamine y Alexander von Humboldt<sup>641</sup>.

El afán naturalista es explícito en el film de Santos. Vemos como cada especie vegetal y animal representada en la imagen es precedida por un intertítulo que describe la especie y la cita primeramente con su nombre conocido y a renglón seguido aparece la denominación científica, aludiendo a las taxonomías de la época.

---

<sup>639</sup>Sérgio Buarque de Holanda en: Ana Pizarro, 2009:71.

<sup>640</sup>Sérgio Buarque de Holanda en: Ana Pizarro, 2009:34.

<sup>641</sup>Ana Pizarro, 2009:36. Marie Louise Pratt aborda el tema de la literatura de viajes y la mirada de los exploradores en *Ojos imperiales*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1997.

En la literatura, el río se convierte en sujeto de la enunciación, con un sentido de humanización de la naturaleza, de acuerdo a la observación de Pizarro<sup>642</sup>, cosa que advertimos en algunas secuencias del film de Santos. El río y sus afluentes aparecen como fértiles y ricos, con abundancia de especies animales y vegetales a su alrededor, es el protagonista del relato cinematográfico.

Por momentos, Santos parece estar imbuido de la fascinación de la literatura de viajes. Su discurso, al igual que el de los viajeros europeos, es el de la experiencia personal y el testimonio en un recorrido donde muchas veces también se apela al espectador.

El film constituye un discurso sobre la Amazonía desde el punto de vista del paisaje y desde la economía, como una zona altamente productiva en riquezas naturales. Pero también observamos la categoría dual civilización/barbarie, donde los centros de procesamiento industrial o los enclaves portuarios contrastan con la extracción de los frutos y resinas a la usanza tradicional indígena, lo mismo que ciertas prácticas culturales de los indios, desde su ritualidad hasta la desnudez, observadas por el lente de Santos como evidencia de una condición de salvaje o incivilizado, pero en un afán del explorador naturalista y positivista, contribuyendo de ese modo a construir un imaginario sobre la Amazonía en pleno momento de modernización de Brasil.

Más allá de la idealización de la región amazónica, también se expone la explotación de materias primas, frutos y otras actividades productivas como la ganadería o la pesca. Nos centraremos aquí en la explotación del caucho, ya que presenta un modo de exhibir el trabajo del *seringueiro*.

Las poblaciones amazónicas construyeron su vida alrededor del río y no solamente fueron indígenas, sino también caboclos y afrodescendientes, en menor número. Si bien la película de Santos solo profundiza en los indígenas de la región, es posible observar en los trabajadores del caucho una diversidad que es anunciada en un intertítulo que señala que de lugares lejanos “vinieron brazos y capitales” para explotarla. Lo que no se dice en la película es que esa mano de obra provenía del nordeste asolado por la sequía. “La realidad con que se

---

<sup>642</sup>*Ib id.*

encontraban estaba lejos de la que habían imaginado: una situación de semiesclavitud en donde la posibilidad de volver no se veía en el horizonte”, como sostiene Pizarro<sup>643</sup>.

La secuencia 22 (de un total de 46) se inicia con un gran título “El Caucho” y luego describe el árbol:

“La Seringueira Hévea Brasiliensis. Euforbiácea de la selva de la Amazonía es la planta extraordinaria que volcó en ella las atenciones del universo. Cuando todavía crecía y florecía solo en este rincón de la tierra, concurrieron de los parajes más lejanos los brazos y los capitales para explotar su riqueza sin par. Se fundaron ciudades, se abrieron caminos penetrando la mata virgen, se formó un nuevo mundo. Se desenvolvían día a día las aplicaciones de su producto inigualable. El caucho se valorizó a tal punto que no tardaron en envidiarle su suerte y de sus propios frutos en breve brotó la mayor amenaza. Pero en la calidad no lograron quitarle la supremacía y solo por eso ella consigue, aunque sacrificada en su esplendor de ayer, enfrentar la competencia de las plantaciones extranjera. Deben considerarla todavía la mayor fortuna de esta privilegiada zona de Brasil”<sup>644</sup>.

La explotación de este recurso aparece sin tensiones y se inserta en el momento en que la actividad adquiere un carácter industrial en la modernidad. El caucho, la siringa, el látex, eran utilizados en telas y zapatos impermeables de los ciudadanos de los grandes centros metropolitanos, además de múltiples usos industriales para las modernas maquinarias.

La Condamine informó sobre este material y el trabajo de los indios sobre esta resina en la Amazonía. Santos, con su cámara, describe los distintos modos de extracción, siempre antecediendo la imagen con un intertítulo que anuncia la actividad y luego presenta al trabajador. Pero uno de los métodos que no aparece en el film es el del cauchero, que extrae la resina cortando el árbol y es considerado un depredador. Santos, opta por el *seringueiro*, trabajador sedentario que extrae en una zona determinada el caucho en dos períodos al año, dedicándose a la pesca y a los cultivos de subsistencia el resto del año.

Una secuencia lo muestra en un entorno familiar, dejando su choza y luego en el proceso de extracción, incluyendo el uso de primeros planos, como observamos en el film, cortes paralelos en el árbol son realizados por el *seringueiro* que recibe en pequeños recipientes la resina y luego las traslada a un balde. El trabajador es presentado del siguiente

---

<sup>643</sup>*Ib id:* 105.

<sup>644</sup>*No país, das Amazonas*, min. 60.

modo: “El *seringueiro* fue y es el campeón del Amazonas. Resoluto, afronta los mayores peligros, temerario, duerme en los tapirís, atraviesa rápidos, selva virgen. Venció y dominó la Amazonía sin de ello darse cuenta”<sup>645</sup>. Y es ilustrado con imágenes que reafirman lo escrito.

Varios intertítulos describen en detalle la actividad que aparece de un modo plácido, sin mayor esfuerzo para el trabajador y tampoco aludiendo a las condiciones de trata con el propietario de la industria o aviador. “En tres horas el *seringueiro* recorre la carretera en el servicio del corte y regresa después al punto de partida para recoger el látex en el balde”<sup>646</sup>. Después de presentar la extracción del caucho, otras secuencias dan cuenta del procesamiento en paquetes, marca y clasificación antes de ser exportado. Cada una de las etapas es presentada mostrando trabajadores afables y sin ninguna tensión en la imagen y aparentemente solo con un afán descriptivo de la actividad.

Pero la realidad del proceso era otra. El área de extracción se organizaba en estradas, sendas abiertas en la selva donde hay entre 80 y 150 árboles de caucho. El producto de la cosecha, las bolachas, debía ser entregado a un capataz en un tiempo, quien lo va contabilizando a un 50% del precio del mercado; el otro 50% es para el dueño del seringal o *aviador*. Al igual que ocurría en los enclaves mineros, el empresario le vendía a los trabajadores las mercaderías que necesitaban para subsistir, generando un endeudamiento del *seringueiro* y su esclavización. Si el trabajador buscaba otro patrón, la deuda era transferida con un 20% adicional de “derecho de transferencia”<sup>647</sup>.

Fue a comienzos del siglo XX con la industria automovilística, cuando el caucho comenzó a ser clave en la modernización de las ciudades. El aviador llegó entonces a situaciones extremas de explotación en Perú y Brasil. En el primer país, fue conocida la existencia de uno que contrató a Silvino Santos para fotografiar su industria en la Amazonía peruana, donde se explotó a los indígenas huitotos y boras. Se trataba de Julio César Arana, que se convirtió en un personaje de leyenda como también lo fue Isaías Fermín Fitzcarrald. Otro personaje clásico de la Amazonía fue el *regatón*, comerciante ambulante que viajaba en solitario por el río ofreciendo mercaderías a los poblados caucheros, cambiando sus

---

<sup>645</sup>*No país das Amazonas*, min. 61.

<sup>646</sup>*No país das Amazonas*, min. 67.

<sup>647</sup>Pennano en: Ana Pizarro, 2009: 104.

provisiones por caucho. Muchos de ellos se convirtieron en aviadores. No existe referencia a éste en el film de Santos.

A partir de 1911 se produjo una baja en el precio, debido a que los ingleses, habiéndose apoderado de la planta, comenzaron a explotarlo en plantaciones asiáticas. Eso significó que Brasil dejó de tener el monopolio y los trabajadores tuvieron un destino distinto. Muchos se convirtieron en pescadores de subsistencia ribereños, lo que es representado en el film de Santos de manera idílica, pues los pescadores aparecen con gran cantidad de especímenes y de gran tamaño, lo que pareciera una actividad lucrativa para ellos.

Otros trabajadores se transformaron en buscadores de oro o *garimpeiros*, mientras que también hubo quienes creyeron en la explotación de las “colonias” -tierras amazónicas en torno a las carreteras pero alejadas de ellas que eran desmalezadas y desforestadas con la finalidad de hacerlas productivas-, hecho que no prosperó la mayoría de las veces debido a la falta de capital y de apoyo estatal.

El discurso sobre las caucheras, el trato de los trabajadores del caucho y de los indígenas es construido por tres voces, de acuerdo con Pizarro<sup>648</sup>, dos de ellas desde el poder, que entra en tensión con el discurso menos conocido de quienes fueron víctimas de la explotación: los *seringueiros*.

Las voces del poder se concentran en las de los *coroneles da borracha* o “barones del caucho”, que correspondería a J.C. Araújo y su hijo Agesislau, que figura como co-director del film, y la voz de quienes percibieron el trabajo de las caucheras como intelectuales y realizaron diversos registros: documentalismo, ensayo y ficción novelesca. Si bien Santos no corresponde a la figura de un intelectual, dado que su film fue realizado por encargo del propio J. G. Araújo, podríamos considerar que su discurso se sitúa en el primer registro, al tratarse de una película abiertamente de propaganda empresarial al servicio de su financista.

Por otra parte, el trabajador indígena no se adaptaba al sedentarismo ni a la vigilancia o fiscalización de extraños. Es por ello que vemos que las imágenes de la película de Santos

---

<sup>648</sup>Ana Pizarro, 2009:111.

exhibe indios realizando actividades extractivas muchas veces sin supervisión alguna, donde el paisaje selvático es entorno natural, sugiriendo incluso tratarse de una economía de subsistencia, independiente, hasta que el contrapunto con la entrega de los frutos a la empresa representada por tareas o espacios industrializados advierten que se trata de una producción a gran escala donde el indio es apenas un engranaje de ésta.

Da la impresión que J.G. Araújo producía con la lógica de la colonización portuguesa, es decir, la creación de riqueza basada en la producción agraria, extrayendo del suelo los beneficios sin mucho sacrificio, logrando armonizar las características propias de los indios y su trabajo en el medio natural, con la actividad industrial.

En este capítulo nos propusimos analizar la producción de riqueza en dos documentales. Podemos decir que los discursos que proponen ambas películas están insertos en el film institucional de propaganda de la empresa, apoyado en la visita guiada y en la exhibición de la competencia institucional. Constituyen también un documento histórico y al mismo tiempo una contra historia a la inversa, dado que se insertan en un escenario de grandes conflictos sociales, aunque en el caso brasileño éstos se dieron fundamentalmente en el ámbito de la fábrica y en las urbes como São Paulo, donde se concentraba un gran número de obreros inmigrantes. Ello significó que los industriales, en el caso de Brasil, como apunta Ismail Xavier<sup>649</sup>, pero a partir del ejemplo que analizamos también extrapolable a Chile, vieron en el cine la posibilidad de mostrar el valor del progreso y la modernización, rebatiendo con imágenes la crítica a la explotación laboral. No es extraño, en el caso de Chile, que el documental estudiado corresponda a un periodo donde los trabajadores habían obtenido avances importantes en sus luchas.

En ambas películas vemos cómo el discurso considera relaciones de poder a partir del lugar de la enunciación, desde donde se construyó esa idea sobre el “otro” trabajador, idealizado, lo que implica la presentación al público de obreros bien tratados. Los trabajadores del puerto se bañan al final de la jornada laboral, las mujeres que laboran en el tabaco son

---

<sup>649</sup> *Op cit:* 55.

atendidas con una taza de café, la salida de la fábrica es armónica, sin conflictos, evocando imágenes idealizadas de los Lumière; los del cobre tienen animadas fiestas con sus familias y conviven con los ejecutivos.

En el siguiente y último capítulo nos enfocamos en la imagen construida desde el otro europeo y el otro al interior del país que construye una imagen sobre la alteridad.



## CAPÍTULO X

### LOS TRAVELOGUES: LA MIRADA DESDE EL OTRO

América Latina fue fuente inspiradora para los *travelogues* o cine de exploradores, formato que revisaremos en una aproximación a dos piezas claves del patrimonio audiovisual silente del continente que nos permiten un acercamiento al discurso construido desde el otro sobre Chile y Brasil o más ampliamente, sobre regiones y culturas específicas como los indígenas de la Patagonia y los de la Amazonía en Brasil. Desarrollamos en este capítulo la línea temática civilización-barbarie e indigenismo, la imagen desde el otro, como última categoría para analizar el corpus escogido.

El continente no solo fue centro de interés para las exhibiciones de filmes de origen europeo desde 1896, sino que rápidamente se convirtió en un lugar atractivo para las filmaciones de europeos y norteamericanos que registraban, en soportes de nitrato, las “vistas” de un mundo nuevo y exótico. Junto a ello, observamos también la construcción de un discurso sobre la alteridad al interior del propio país. El registro de vistas se amplió a la realización de filmes de más larga duración y con perspectivas que iban más allá de lo informativo.

Este capítulo revisa dos experiencias cinematográficas: *Tierras Magallánicas* (1933), del sacerdote salesiano italiano Alberto María de Agostini, filmada entre 1910 y 1930 en la Patagonia argentina y chilena, estrenada en Italia en 1933, en un contrapunto con *Ao redor do Brasil: Aspectos do interior e das fronteiras brasileiras* (1932), de Luiz Thomaz Reis, filmado en la Amazonía, procurando conexiones en ambas producciones y realizadores<sup>650</sup>.

Ambos constituyen un discurso sobre Chile y Brasil desde una lógica eurocéntrica, con una clara posición de superioridad, remitiendo a una dimensión histórica y social del enunciado, aunque en el caso de Reis se trate de una producción realizada por un director brasileño que funciona como “el otro” extranjero frente a culturas del interior de Brasil.

---

<sup>650</sup> Una primera versión de este capítulo se centró en el film de De Agostini, que esta vez abordamos en comparación con la obra de Reis, buscando las aproximaciones entre ambos. Mónica Villarroel, “Por la ruta del discurso eurocéntrico en el cine de exploradores”. Revista *Aisthesis* N° 48, dic. 2010. Santiago: Instituto de estética de la Universidad Católica. Otro trabajo exploratorio de la autora, “El cine de exploradores: experiencias en la Amazonía y la Patagonia”, fue presentado en el XV Encontro Socine, Río de Janeiro, 2011.

Utilizaremos la perspectiva teórica de Mary Louise Pratt propuesta para la literatura de viajes y exploraciones<sup>651</sup> y la noción de cuna espléndida, como culto de las bellezas naturales del país, como ocurre con las filmaciones de Reis en la Amazonía, donde “por lo menos la Cuna espléndida consideraba indios todavía en una relativa tranquilidad”<sup>652</sup>, como señalamos al inicio de este trabajo. Esta discursividad eurocentrista iba más allá de la mera información, construyendo una imagen sobre el otro, particularmente el indígena.

En este marco, nos preguntamos cómo se construye el discurso sobre Chile y Brasil y más específicamente sobre la Patagonia y la Amazonía en las dos producciones consideradas *travelogues* a principios del siglo XX. Retomando nuestra hipótesis inicial, sugerimos que la construcción de la representación de los indígenas en ambas películas examinadas es similar, aunque se trate de dos producciones de distinto origen, pero que pueden considerarse dentro de un mismo formato. Asimismo, en ambas se reitera la dicotomía civilización-barbarie.

Al igual que en los casos anteriores de los filmes que hemos analizado indagamos en el discurso construido a partir de las imágenes y de los enunciados que se explicitan en los intertítulos<sup>653</sup>. Latinoamérica remite a un objeto que ha sido construido desde diferentes lugares: “América” como invención<sup>654</sup>, objeto que solo se constituyó cuando se pensó desde la diferencia.

Nos preguntamos si la identidad chilena y brasileña es también narrada desde un discurso colonial cuando visionamos las películas aquí seleccionadas. Es crucial pensar que el cine surge a fines del siglo XIX, coincidiendo con el apogeo imperialista europeo y norteamericano<sup>655</sup>. Durante el periodo del cine silente, los países líderes imperialistas –Gran Bretaña, Francia, Estados Unidos y Alemania- eran los mayores productores de filmes y tenían un especial interés en difundir y alabar el emprendimiento colonial. El cine se convertía en un

---

<sup>651</sup> *Op. cit.*

<sup>652</sup> Paulo Emílio Salles Gomes, “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*, 1986: 324.

<sup>653</sup> Los intertítulos se usaban en el cine silente para presentar la acción o reproducir diálogos, como hemos dicho. En el caso de De Agostini, su uso es reiterado (ciento tres cartones) para explicar una acción ya ocurrida o anticipar otra. Lo mismo ocurre en el film de Reis, donde contabilizamos ciento trece intertítulos.

<sup>654</sup> Edmundo O’Gorman, “Primera parte: Historia y crítica de la idea del descubrimiento de América”. En: *La invención de América*, 2003:13-54.

<sup>655</sup> Ella Shohat y Robert Stam desarrollan este tema en *Crítica da imagen eurocéntrica*, 2006:142.

“re-transmisor” de las narrativas de los imperios y de las naciones, a través de las proyecciones. Agregamos a ello también la idea de “re-transmisor” de los procesos de evangelización y avances de la ciencia, entre otras cosas, potenciadas por eventos como las exposiciones universales o por la necesidad de dar cuenta del “éxito” de misiones evangelizadoras entrado el siglo XX.

Pero esta reproducción también significaba la construcción de una imagen de la alteridad, incluso de un “otro”, desde el interior de los propios países, como mencionamos, donde entraba en juego la dicotomía “civilización-barbarie”, los modelos civilizatorios occidentales y la configuración de imaginarios asociados al exotismo de una América indómita, salvaje y maravillosa.

Cuando llegó el cine a América Latina, tanto Brasil como Chile se encontraban imbuidos del pensamiento positivista, con claras influencias de Comte y del darwinismo social y el evolucionismo de Spencer, que ya había anidado en los intelectuales del continente. En la segunda mitad del siglo XIX, los Estados naciones en América Latina aplicaban la fórmula positivista de “orden y progreso”, sintetizando las preocupaciones de la época en que comenzaban a difundirse las relaciones de producción capitalista. Por otro lado, como ya reseñamos en capítulos anteriores, es necesario puntualizar que las primeras vistas cinematográficas exhibidas en América Latina provenían de un “otro” europeo y luego norteamericano. Y también se vivió paralelamente un proceso de construcción de una imagen de América Latina desde ese otro que filmó en el continente. No solo se trataba de la construcción de una imagen de la alteridad, sino de la construcción del imaginario imperialista, de un discurso sobre el “nuevo mundo” y de una nueva forma de colonialidad. Esto nos lleva a poner en vigencia el vínculo entre el cine y las relaciones de poder, el cine y el imperialismo, el cine y la colonialidad, desde las primeras imágenes filmadas en América Latina.

Una aproximación a este tema es la reflexión sobre la colonización del lenguaje y la memoria planteada desde los estudios poscoloniales. La primera modernidad<sup>656</sup> implicó un

---

<sup>656</sup>SXV-XVII, de acuerdo a Düssel, “El eurocentrismo”. En: *1492 El encubrimiento del otro: hacia el origen del "mito de la Modernidad"*, 1994.

proceso de colonización del lenguaje que elaboró no solo saberes sobre América sino desde América, con una perspectiva colonial y un discurso cristiano teleológico, unitario e inclusivo. Y ello significó un proceso de colonización de la memoria, aunque éste es mucho más complejo, ya que involucra procesos de apropiación, borradura y resemantización. Lo que está en juego aquí es cómo operó también la “textualización de la memoria”<sup>657</sup>, los relatos que construyeron los españoles sobre los indígenas en una lógica de temporalidad occidental, una narrativa lineal. Podemos hacer extensivo este planteamiento a los discursos cinematográficos realizados por otros europeos (italianos, alemanes, finlandeses) sobre América, ya entrado el siglo XX.

El discurso sobre Latinoamérica considera relaciones de poder a partir del lugar de la enunciación, desde donde se construyó esa idea sobre el “otro”. Cuando Said<sup>658</sup> entiende el Orientalismo como discurso, como una construcción ideológica y narrativa que implica una superioridad del otro europeo, pensamos que América también fue un “Otro” a partir del cual Europa se constituyó como tal, cuando identificó la diferencia y elaboró, ya en la segunda modernidad (SXVIII y SXIX), un discurso eurocéntrico sobre América que traslada la ya definida minusvalía y subordinación, a un relato de inmadurez y desde la naturaleza inferior<sup>659</sup>, y a un discurso de América como proyecto aún no logrado<sup>660</sup>.

A ello agregamos el afán cientificista de la fotografía y el cine en su primer momento, que facilitaba la construcción de un relato sobre tierras no europeas, propiciando contactos visuales con “civilizaciones extrañas”. Según Shohat y Stam, “La fotografía y el cine representaban topografías extrañas y culturas igualmente extravagantes en relación a Europa. Prolongación de la zoología, la antropología, de la botánica, de la entomología, de la biología y de la medicina, la cámara, a ejemplo de microscopio, disecaba al ‘otro’”<sup>661</sup>. Esta reflexión

---

<sup>657</sup>Frank Salomon, “La Textualización de la memoria en la América andina: Una perspectiva etnográfica comparada”. En *Acta Final X Congreso Indigenista Interamericano*. Managua: Instituto Indigenista Interamericano, 1993: 229 260.

<sup>658</sup>Edward Said, *Orientalismo*. Madrid: Libertarias, 1990.

<sup>659</sup>Buffon, en: Gerbi, “Prólogo”, “I. Buffon: la inferioridad de las especies animales en América”. En: *La disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica 1750-1900*, 1993.

<sup>660</sup>Hegel en: Gerbi, “Prólogo”, “I. Buffon: la inferioridad de las especies animales en América”. En: *La disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica 1750-1900*, 1993.

<sup>661</sup>Ella Shohat y Robert Stam, *Crítica da imagen eurocéntrica*, 2006:153.

nos permite abordar el análisis de las dos producciones que incluimos como *travelogues*,<sup>662</sup> como se conocen internacionalmente los filmes de viajes en el cine silente, según anunciamos en el capítulo 1.

La existencia de la “guerra de las imágenes” data del siglo XVI, en el descubrimiento, conquista y colonización del Nuevo Mundo, cuando la imagen fue uno de los principales instrumentos de la cultura europea que sirvió de referencia, aculturación y dominio, especialmente vinculado al proceso de evangelización que emprendió la Iglesia Católica. Las imágenes o los sistemas de imágenes, lograron que las Indias occidentales entraran en la mira de Occidente, desde los imaginarios de los conquistadores. Esta mirada nos parece relevante para pensar cómo opera la imagen cinematográfica en tanto construcción discursiva. En este sentido, Gruzinski sugiere no realizar un análisis dual (significante/significado, forma/contenido) y compartimentado (lo económico, lo social, lo religioso, lo político, lo estético) para revisar las imágenes, opinión que compartimos al interrogarnos hasta qué punto las categorías y clasificaciones aplicadas a las imágenes son adecuadas. El Occidente cristiano convirtió a los indígenas en objetos de sus debates y los redujo a sus propios esquemas, hasta que se cansó y se volcó hacia otros “exotismos”<sup>663</sup>. Esta afirmación es pertinente para reflexionar sobre cómo un sacerdote salesiano italiano, a comienzos del siglo XX, piensa a los indígenas de la Patagonia como cristianos por una parte y, por otra, en términos de “lo exótico”, al mismo tiempo que construye su propio imaginario sobre los indígenas fueguinos que luego es difundido y se constituye en un espacio de poder, de quien tiene la cámara en sus manos, entrando en la lógica de la lucha por el control de la memoria, construida desde el otro europeo que no solo controla el lenguaje, en este caso visual, sino también controla el proceso de construcción de la memoria.

Lo mismo podemos sugerir en relación a un mayor de ejército, que construye con su cámara un relato sobre el “otro” indígena brasileño, desde una perspectiva occidentalizada.

---

<sup>662</sup>Entre los *travelogues* que se filmaron en América Latina, destacamos *Vuelo de imágenes hacia mundos desconocidos* -también traducido como *El Cóndor de Plata en Tierra del Fuego (Silberkondor über Feuerland)*- (1928, silente, b/n, 127 min.), realizado por el alemán Gunther Plüschow, que contiene imágenes de distintos puntos de América Latina, incluida la Patagonia argentina y chilena. Ver Mónica Villarroel, “Por la ruta del discurso eurocéntrico en el cine de exploradores”. Revista *Aisthesis* N° 48, dic. 2010.

<sup>663</sup>Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner* (1492-2019), 2006:12.

### **Primera expedición: De Agostini y Reis**

Un punto común a ambos realizadores es su formación europea en los últimos avances del cine y la fotografía como herramienta de registro, por tanto comparten un lugar desde donde surge el discurso. Si bien el mayor de ejército Luiz Thomaz Reis (1878-1940) es de origen brasileño, fue capacitado en la empresa Pathé, en París, en 1912. El sacerdote salesiano italiano (1883-1960), montañista, geógrafo de profesión, ejerció el oficio de fotógrafo y cineasta desde su llegada como misionero a tierras magallánicas con técnicas aprendidas en Europa.

Desde 1735, la construcción de un conocimiento a partir de clasificaciones botánicas, una taxonomía con parámetros visuales instalados por Linneo también es un referente para la literatura de viajes. Lo que nos interesa es que en la segunda mitad del siglo XVIII, todas las expediciones, científicas o no, y todos los viajeros, científicos o no, tuvieron algo que ver con la historia natural y que la naturaleza se tornó narrable. Surge una narrativa “anticonquista”, que tuvo una gran fuerza ideológica durante el siglo XIX y sigue vigente hasta hoy, consistente en que el naturalista naturaliza la presencia y la autoridad de la Europa burguesa. Aparece en Europa entonces el interés por preservar, transportar, exhibir y documentar los especímenes, desarrollándose especializaciones del dibujo artístico, botánico y zoológico. El naturalista puede ser definido como un tipo social, con una imagen utópica de un sujeto burgués europeo “simultáneamente inocente e imperial, imponiendo una visión hegemónica inofensiva, que no instala aparato alguno de dominación”<sup>664</sup>. La idea de la “anticonquista” refiere a las estrategias de representación por medio de las cuales “los sujetos burgueses europeos trataban de declarar su inocencia en el mismo momento en que afirman la hegemonía europea”<sup>665</sup>. El protagonista de la anticonquista es el “veedor”, sujeto europeo del discurso del paisaje europeo “aquel cuyos ojos imperiales pasivamente observan y poseen”<sup>666</sup>.

Ambos realizadores tienen, como dijimos, un reconocido afán científico en sus filmaciones y coinciden, hasta cierto punto, con este afán naturalista. Luiz Thomaz Reis se incorporó como encargado del registro cinematográfico y fotográfico a la Comisión

---

<sup>664</sup> Mary Louise Pratt, 1997:68.

<sup>665</sup> *Ib id*:27.

<sup>666</sup> *Ib id*.

Constructora de Líneas Telegráficas de Mato Grosso, comandada por Cândido Mariano da Silva Rondon entre 1900 y 1930, conocida como la Comisión Rondon, responsable de implantar las líneas telegráficas en el Mato Grosso y la Amazonía, iniciativa asociada al ejército de Brasil. Durante ese periodo, dos grandes expediciones militares, y otras menores, tuvieron como objetivo expandir la red telegráfica nacional. La Comisión realizó una cantidad importante de registros fotográficos, fílmicos y documentos escritos de los cuales sobreviven cerca de 1.800 fotografías producidas a partir de 1890, nueve películas documentales producidas entre 1912 y 1938, diarios de campaña, informes internos, correspondencia oficial y particular, entre otras cosas<sup>667</sup>.

Entre otras funciones, la Comisión Rondon debía realizar un levantamiento topográfico y geográfico, de la flora, fauna, mineralogía, etnografía, pacificación de los indios, observación de sus costumbres, lenguas, la “conquista” y demarcación de las fronteras naturales con las Guyanas, etc. También mapea grandes regiones desconocidas del país y realizó los primeros contactos con numerosas tribus indígenas que ignoraban la existencia del hombre blanco<sup>668</sup>. En este caso, al igual que ocurría en Chile, la influencia positivista en los primeros años de la República en Brasil permeaba a profesionales y técnicos que participaban en un proyecto estatal de construcción de la nación moderna, en la búsqueda de una identidad nacional.

De Agostini, geógrafo, proveniente de una familia de cartógrafos, realizó levantamientos topográficos y elaboró mapas que publicó en libros ilustrados con fotografías tomadas por él mismo, además de realizar descripciones de flora y fauna nativa, así como de los modos de vida de los indígenas fueguinos, llegando a publicar cerca de una docena de textos, considerando algunas guías turísticas de la Patagonia, destacando los libros *Mis viajes a Tierra del Fuego* (1929) y *Andes Patagónicos. Viajes de exploración a la cordillera patagónica austral* (1941).

---

<sup>667</sup>Los filmes sobrevivientes, algunos de ellos solo fragmentos, se encuentran en la Cinemateca Brasileira y totalizan em conjunto alrededor de ocho horas. Las fotografías originales están en el Archivo Nacional. Laura Antunes Maciel, *A nação por um fio. Caminhos, práticas e imagens da “Comissão Rondon”*, 1998:25.

<sup>668</sup>Cinemateca Brasileira, catálogo *III Jornada de Cinema Silencioso*. São Paulo, 7 al 16 de agosto de 2009:27.

Originario de Pollone, en la zona pre alpina del Piamonte, se había ordenado sacerdote de la orden de Don Bosco en 1909, tras lo cual fue destinado a Sudamérica, en la austral Punta Arenas, para apoyar la misión evangelizadora y educacional, incorporándose al colegio San José. Al principio, realizaba sus exploraciones durante las vacaciones escolares, siendo una de sus obsesiones conquistar el monte Sarmiento, coloso de los Andes Patagónicos. La orden religiosa también mantenía desde 1888 el Observatorio Meteorológico Salesiano y, desde 1893, el Museo Territorial Salesiano de Punta Arenas, por lo que apoyó también el afán científico de De Agostini, quien pudo luego dedicarse a su labor exploratoria geográfica casi con exclusividad. Luego de sus múltiples exploraciones y trabajos, De Agostini realizó una significativa contribución al estudio de la geografía de América Latina en su región más austral, dando a conocer las estructura orográfica y glaciológica de los Andes Patagónicos y Fueguinos que, hasta mediados del siglo XX, eran completamente desconocidos para la ciencia mundial<sup>669</sup>.

Realizó sus primeras exploraciones en Tierra del Fuego, entre 1912 y 1918, con el objetivo de estudiar las montañas entre el fiordo del Almirantazgo y los canales adyacentes, y el canal Beagle. En su recorrido descubrió fiordos y glaciares, ampliando sus estudios oro y glaciográficos entre 1923 y 1924 y 1928 y 1929, hasta 1932. Hacia 1916 inició las exploraciones en las cordilleras de Última Esperanza, en los macizos del Paine y Balmaceda. Entre 1917 y 1929, recorrió el valle del río Serrano, las cuencas de los lagos Toro o Maravilla y Nordenskjöl y, en especial, el macizo del Paine, alternando con exploraciones a Tierra del Fuego<sup>670</sup>. Citamos particularmente estas expediciones porque están contenidas (al menos hasta 1928) en la película que analizamos, explicando también la gran cantidad de imágenes descriptivas de montañas y canales, accidentes geográficos, y otros elementos naturales que tienen gran presencia en el film.

La ciencia creó imaginarios globales por encima del comercio, a nivel de ideología, y De Agostini no estuvo ajeno a ese interés científico, al igual que el mayor brasileño. Pero la sistematización de la naturaleza, más allá de un discurso europeo sobre mundos no europeos,

---

<sup>669</sup>Mateo Martinic B., Alberto M. de Agostini. “Centenario de su llegada a Magallanes”. Prólogo de la edición facsimilar de Alberto M. de Agostini, *Andes patagónicos. Viajes de exploración a la cordillera patagónica austral*, 2010: xv.

<sup>670</sup>*Ib id.*



implicaba un discurso urbano sobre mundos no urbanos, un discurso burgués y culto acerca de mundos campesinos e incultos y las sociedades de subsistencia empezaron a aparecer atrasadas respecto a modelos orientados hacia el excedente y se pensó que era necesario mejorarlas<sup>671</sup>.

El discurso del film de De Agostini se construye a partir del sujeto expedicionario, sacerdote, concordante con el tipo social de naturalista, es decir, es simultáneamente inocente e imperial, pero sí nos parece que construye un discurso hegemónico desde la religión, proponiendo que la “salvación” de los indígenas estaba en las misiones. El perfil del sacerdote coincide en varios aspectos con el de Reis, es decir el científico (uno geólogo y sacerdote, el otro militar e ingeniero), naturalista y explorador, que se ajusta a la narrativa de anticonquista.

Ingeniero, diseñador, fotógrafo y realizador cinematográfico, Reis se transformó en un perito del registro visual y desempeñó diversas tareas, incluyendo registro antropológico y mediciones antropométricas. Fue conocido como el “*cinematógrafo* de Rondon”. Ya en 1907 la Comisión quiso incorporar el registro cinematográfico contratando a particulares con no muy buenos resultados. Fue cuando el entonces teniente Luiz Thomaz Reis le propuso al coronel Rondon

“adquirir el material necesario para la creación de nuestro servicio, que me comprometí a ejecutar. Con diez *contos do réis* (fue el máximo que el coronel pudo separar del presupuesto ‘material’), embarqué para Europa, donde compré, en Londres y París, el material indispensable, en aquel tiempo lo más perfecto, y seguí para el Sertão, con siete mil metros de films de la marca Lumière Tropical”<sup>672</sup>.

Reis habría aprendido a filmar con la cámara en los Estudios Pathé, desde donde trajo equipamiento para montar, en 1912, la Sección de Fotografía y Cine de la Comisión de Líneas Telegráficas, de la cual estuvo a cargo, realizando filmaciones exitosas. Mientras la fotografía fue utilizada en la Comisión Rondon para documentar el avance del conocimiento científico sobre la región y como instrumento para conocer/investigar, el cine fue reservado para documentar costumbres y temáticas, incluyendo aquí a los indígenas<sup>673</sup>. En sus informes, Reis relata haber “estudiado la emulsión y los tiempos de eficiencia en las zonas cálidas y húmedas, preparando aparatos de madera especiales para revelar los filmes en el lugar, fue entonces

---

<sup>671</sup> Mary Louise Pratt, 1997:70

<sup>672</sup> Informe del teniente Reis en: Magalhães, 1941:313. En: Laura Antunes Maciel, 1998:253.

<sup>673</sup> Laura Antunes Maciel, 1998:255.

obtenido con ventaja el film conocido como *Sertões de Matto Grosso*<sup>674</sup> (1912-1913) -del cual restan solo algunos fragmentos- lo que indica su conocimiento técnico del cine. También se cuentan en su filmografía *De Santa Cruz*, el tercer film producido en 1917 también editado como *Rituaes e festas Bororo* (1917); *Ronuro, selvas do Xingú* (1924), *Operações de Guerra*, también conocido como *Mato Grosso e Paraná* (1925); *Parima, fronteiras do Brasil* (1927); *Viagem ao Roraima* (1927), todos con la Comisión Rondon. Además de este trabajo, realizó un único film de propaganda, *Ouro branco*, por encargo de la empresa Asensi & Cia, propietaria de caucheras en los ríos Ji-Paraná, en el límite entre Mato Grosso y Amazonas, en 1917<sup>675</sup>.

A Reis también le fue encomendada la tarea de difundir y comercializar las producciones de la Comisión. En 1918, fue enviado a Nueva York en una tentativa de lanzar los filmes en el mercado estadounidense, pero no tuvo resultados exitosos<sup>676</sup>. Sin embargo, logró que *Rituaes e festas Bororo* (1917) fuese presentado junto a un importante número de fotografías y antecedida de una conferencia de Theodore Roosevelt sobre su participación en la expedición Rondon entre 1913 y 1914, relatando su viaje “rumbo a un mundo exótico y desconocido”<sup>677</sup>. Esto nos permite proyectar la idea del discurso eurocéntrico hacia Estados Unidos, donde la visión sobre el mundo indígena latinoamericano, particularmente en el caso amazónico, no distaba en muchos aspectos de la perspectiva europea.

Reis escribió numerosos informes sobre sus viajes y sobre su trabajo como operador cinegramatográfico de la Comisión Rondon. Al igual que en el caso del padre De Agostini, estos relatos de viaje constituyen una fuente directa para descubrir las motivaciones, la experiencia cinematográfica en sí y el perfil de estos realizadores-expedicionarios. Escogemos un trozo de un informe de Reis sobre a una expedición realizada en julio de 1924 al río Ronuro, pues da cuenta del sujeto expedicionario que utiliza al cine como un instrumento de registro de la naturaleza. El equipamiento con que viajaba era

---

<sup>674</sup> *Op, cit:* 257.

<sup>675</sup> Esta filmografía es la comentada por Laura Antunes Maciel, *Op. cit:* 261.

<sup>676</sup> Luiz Thomaz Reis. Relatório apresentado pelo Sr. 1º Tenente Luiz Thomaz Reis da sua excursão aos Estados Unidos da América do Norte-1918. En: Samuel Paiva y Sheila Schvarzman (org), 2011: 252-287.

<sup>677</sup> Durante ese viaje fue filmada la película *Expedição Roosevelt*, exhibida en 1915 en conferencias del coronel Rondon.

“(…) un aparato Williamson de 30 metros. Mi material operatorio se componía de esta máquina y de una Debrrie Studio de 120 metros, que iba reservando para los estudios más importantes. Por prudencia, mi canoa seguía al frente, teniendo yo el aparato siempre apuntando para cualquier toma más rápida. Pero sucedía que a veces los ramajes y los palos, que se repetían por los márgenes del río, eran una amenaza para la cámara (…)”<sup>678</sup>.

Asimismo, vemos aparecer nítidamente el motivo reiterado de la cuna espléndida, constante que se identifica en el discurso cinematográfico y en el relato de viaje de Reis, la descripción del foco de su atención es elocuente “(…) Mi fin era sorprender animales en su modo natural de vivir, en las horas cálidas del día, en las cuales generalmente vienen a la orilla del río para beber. Pero no siempre se obtiene lo que se desea: mi tiempo durante todo el viaje fue empleado en esta expectativa (…)”<sup>679</sup>.

De este informe se desprende la auto-imagen del explorador-cineasta, que se veía a sí mismo como un artista, pero al mismo tiempo veía en el cine un instrumento para registrar y documentar viajes y exploraciones y captar imágenes de la naturaleza, como los naturalistas y científicos positivistas.

(…) Lidar con un aparato cinematográfico de 20 kilos de peso, tomar posición y cuidar de los muchos dispositivos técnicos para obtener un film en condiciones, no es poco para un expedicionario. El expedicionario-artista hace dos expediciones, mientras que el que relata un viaje apenas hace una. Ciertos viajes, las marchas forzadas, en que no se pierde tiempo en un “*toca-toca*” hacia adelante, son un verdadero martirio para el artista, que no tiene oportunidad de reposar el sentimiento, a fin de poder coordinar mejor los elementos de su trabajo. No soy amigo de los viajes de urgencia cuando hay un objetivo de arte que obtener”<sup>680</sup>.

### **Segunda expedición: cuna espléndida de la Patagonia y la Amazonía**

*Tierras Magallánicas* (Chile, 1933, 35mm, b/n, 62min), del sacerdote salesiano italiano Alberto María de Agostini, fue una de las pocas producciones de las décadas de 1920 y 1930 realizadas en Chile que hoy se conservan, existiendo una copia en formato de 35 mm. en el Museo de la Montaña en Turín, Italia, y otra en 16 mm. en el Museo Salesiano en Punta Arenas, Chile, y que aborda la temática indígena fueguina. Ambas tienen distinta duración. La

---

<sup>678</sup>Cinemateca Brasileira, “Em busca do Brasil. Amazonía silenciosa”. Catálogo *III Jornada de Cinema Silencioso*. São Paulo, 7 al 16 de agosto de 2009: 27.

<sup>679</sup>*Ib id*: 27.

<sup>680</sup>Cinemateca Brasileira, “Em busca do Brasil. Amazonía silenciosa”. Catálogo *III Jornada de Cinema Silencioso*. São Paulo, 7 al 16 de agosto de 2009: 29.

que se encuentra en Italia, fue restaurada en el año 2011, y es la versión más completa que existe. No obstante, debemos mencionar que para este trabajo obtuvimos una versión de 62 minutos que hasta antes de esa fecha estaba disponible en formato video y que circuló con el nombre de *Patagonia*. Esta copia correspondería a un *transfer* de la cinta que se encuentra en el Museo Salesiano de Punta Arenas. De acuerdo con Chevalley y Granero<sup>681</sup>, esta versión es *Tierra del fuego* (1928), largometraje en blanco y negro proyectado por primera vez en Punta Arenas en 1928. Todo indicaría que, salvo la denominación en castellano para *Tierra del Fuego* y en italiano, *Terre Magellaniche* (1933), se diferencian apenas por el título y por los afiches de difusión, uno en castellano y el otro en italiano, aunque la versión en italiano tiene intertítulos en ese idioma y está coloreada. El Museo de la Montaña en Turín conserva la versión original del afiche de *Tierra del Fuego* donde se lee como subtítulo “El film más artístico, pintoresco e instructivo de nuestro lejano sur. Realización de A.M. De Agostini S.S.”. Este cartel fue utilizado para las exhibiciones en Chile y Argentina, siendo la primera de ellas en Punta Arenas, entre el 17 y 28 de noviembre de 1928, y la segunda en Buenos Aires, el 19 de septiembre y 17 de octubre de 1929, en la sala de los Amigos del Arte. En diciembre de ese año, fue presentado durante dos días en Punta Arenas.

La versión de 1933 fue concebida para su exhibición en Europa, hecho que se confirma con su estreno el 26 de mayo de 1933 en el cine teatro Politeama Chiarella de Turín; el afiche y los intertítulos están en italiano. Este es un caso de lo que se conoce como las multiversiones, situación común en la cinematografía del período silente, hecho que complejiza la tarea de análisis. Como hasta la fecha de esta investigación la película a la que accedimos tenía como título *Tierras magallánicas* (excluyendo *Patagonia*, que le fue atribuido solo para fines de comercialización en DVD), nos quedamos con esa denominación traducida del italiano y trabajamos sobre la versión de 62 minutos.

A partir de esa copia, contabilizamos veinte secuencias en las cuales se articula el material cinematográfico que analizamos. La película construye una idea sobre el otro no europeo, desde el europeo, considerando aquí un discurso sobre los indígenas de la zona de tierras magallánicas y de los habitantes de zonas urbanas; un discurso sobre la geografía, el

---

<sup>681</sup>Denis Chevallay y Cinzia Granero, *Scritti D'America Australe. Bibliografia di Alberto Maria De Agostini*, 2013:141-143.

paisaje, la flora y fauna; un discurso sobre la Patagonia. Cinco secuencias corresponden a paisajes, geografía, flora y fauna. Muchas de estas imágenes responden a la idea de exploración del interior, incluyendo la secuencia de “ovejeros en la montaña”, imágenes de estancias y de indígenas filmados en territorios interiores.

Una primera observación es que la película de De Agostini formaría parte de la idea de “el resto del mundo” para los europeos en determinados puntos de la trayectoria expansionista de Europa, en este caso, predominantemente en lo referido a la expansión del catolicismo (la congregación salesiana particularmente) y de lo que De Agostini atribuye a un proceso de colonización (no identificada específicamente en el film) en la zona de Magallanes. Ya desde el siglo XVI, la historiografía relata la explícita presencia de la Iglesia Católica, incluyendo no solo las instituciones, prácticas, si no el traslado de misioneros que instalaron parroquias y diócesis, difundiendo el cristianismo, además de la imposición de la lengua, la legislación, la arquitectura y la construcción de las ciudades. Aunque no ahondaremos aquí sobre el proceso de evangelización, nos parece importante señalar que éste continuó desarrollándose en el siglo XX, en la zona Patagónica. El imaginario imperial que Pratt<sup>682</sup> identifica en la literatura de viajes, en el film no solo se referiría a la expansión del catolicismo, sino a la idea de modernidad de fines del siglo XIX y primeras décadas del XX, asociada a la incorporación de nuevas tecnologías (incluido el cine), al desarrollo industrial y a la idea de progreso vinculada a la importación en América de tecnologías venidas principalmente de Europa (Inglaterra o Francia en el caso del cine).

Por otra parte, *Ao redor do Brasil: Aspectos do interior e das fronteiras brasileiras* (Brasil, 1932, 35mm, b/n, 67min), de Luiz Thomaz Reis, actualmente se conserva en la Cinemateca Brasileira. Filmado entre 1924 y 1930, está estructurado en un total de cincuenta y una secuencias; también alude a la idea de “el resto del mundo”, dado que si bien fue desarrollado como un proyecto del propio Estado brasileño, no estuvo lejos de una perspectiva que pensaba a la Amazonía como “otro” dentro del propio territorio, con fines de exhibición internacional.

En *Ao redor do Brasil* contabilizamos 23 secuencias de paisajes, flora y fauna. Notoria es la presencia del sujeto que narra, desde su aparición en un primer plano al comienzo del

---

<sup>682</sup>*Op. cit.*

film explicitando su condición de realizador uniformado con la cámara como protagonista. La cámara surge aquí como otra máquina o tecnología moderna. La serie, de acuerdo a lo que indica el subtítulo, pretendía mostrar “aspectos del interior y de las fronteras brasileñas”. En un relato de sus filmaciones, Luiz Thomaz Reis explica que hay escenas “de prácticas inocentes y otras verdaderamente horribles”, que justifica por el gusto del público a quien pensaba presentar las filmaciones pues “mientras más bárbara es una escena, tanto mejor para tonificar los nervios gastados de nuestras plateas, ávidas de sensacionalismo”<sup>683</sup>. La cinta recoge la temática del progreso y el interés civilizatorio de los integrantes de la Comisión.

Nos interesa distinguir aquellos motivos reiterados en ambos filmes, como parte de la construcción de un relato sobre la Patagonia y la Amazonía como regiones que corresponden al discurso sobre “lo exótico” por una parte, y por otra, un discurso sobre la majestuosidad y belleza del paisaje natural, a la que se refiere Salles Gomes.

Otro de los temas que extrapolamos es la relación entre la literatura de viajes y la historia natural y cómo ambas se potenciaron para producir una “conciencia eurocentrada global o planetaria”, caracterizada por “una orientación hacia la exploración interior y la construcción de significado en escala global, a través de los aparatos descriptivos de la historia natural”<sup>684</sup>. Entre otras expediciones, destaca la de La Condamine (1735) como un triunfo para la comunidad científica europea, al mismo tiempo que el relato de este viaje también fue un referente para la “literatura de supervivencia”<sup>685</sup>, consignando la narración de peligros y dificultades atravesadas y las maravillas y curiosidades vistas. Esta experiencia marca el inicio de una era de viajes científicos y de exploración interior, lo que indica un cambio en la concepción de Europa de sí misma y de sus relaciones globales.

Ambos filmes, el de Reis y el de De Agostini, muestran esta tendencia de recorrer tierras interiores, con los protagonistas y otros miembros de las expediciones adentrándose en la cordillera magallánica con la cámara y a caballo o río arriba en canoa por los afluentes del Amazonas. El film de Reis, de acuerdo a lo que indica el subtítulo, pretendía mostrar “*aspectos do interior e das fronteiras brasileiras*”.

---

<sup>683</sup>Luiz Tomaz Reis en: Fernando de Tacca, *A imagética da Comissão Rondon*, 2001: 7-8.

<sup>684</sup>Mary Louise Pratt, 1997:38.

<sup>685</sup>*Ib id.*

Las dos películas narran las dificultades atravesadas y las curiosidades vistas en territorio descrito al mismo tiempo hostil y maravilloso y su exploración con los pesados equipos de filmación a principios del siglo XX eran verdaderas hazañas.

Por otra parte, identificamos la existencia de mapas animados similares en su factura, con una flecha que va dando cuenta del recorrido de los expedicionarios, marcando la ruta para el espectador. En el caso del film brasileiro encontramos trece mapas, mientras que en el film sobre la Patagonia distinguimos once usando la misma técnica de animación.

Si bien en el film de De Agostini predomina el paisaje de montaña y de canales marítimos patagónicos y también se observan ríos, y en el de Reis el paisaje fluvial adquiere la mayor relevancia, como elemento dado de la geografía local, los dos constantemente aluden a la espectacularidad del paisaje tanto desde lo visual, con abundantes planos generales y paneos descriptivos, como desde lo escrito en los intertítulos. Otra idea asociada a lo anterior es la presencia del explorador que descubre nuevos referentes naturales. Algunos de los enunciados explícitos en el film de Reis son:

“Cascadas y rápidos forman obstáculos para la navegación regular”; “RONURO, uno de los grandes ríos formadores del Xingú, desconocido, hasta 1923, cuando fue explorado por los Capitanes Vasconcellos y Thomaz Reis”; “Después de veinte días de marcha desde Cuyabá - Os sertões por donde el Coronel Fawcet intentó por segunda vez atravesar no consiguiéndolo”; “RIO TOCANTINS, selva monumental. En ella fue abierta una carretera para rodear las cascadas”.

Y en la película de De Agostini encontramos enunciados como “En el espejo cristalino de las aguas el Balmaceda refleja en deslumbrantes colores su gigantesca mole”; “El barco penetra silencioso en las soledades de las altas montañas como en un reino de ensueños y de encanto”; “sobre un majestuoso escenario de torres y peñascos el río Paine precipita en blanca espuma formando su primer salto”; “penetrando en los canales patagónicos encontramos nuevas y maravillosas bellezas”; “al levante del M. Sarmiento ábrense, entre inexploradas montañas cubiertas de nieve, dos extensos fiordos descubiertos por el salesiano P. Alberto De Agostini”.

Refiriéndose a sus primeras excursiones en Última Esperanza, en 1915, De Agostini asociaba su admiración del paisaje natural al interés científico, pero advertimos también su afán de descubridor.

“(…) tuve la fortuna de contemplar por primera vez los macizos del Balmaceda, del Paine y las cándidas cadenas interiores de donde bajaban inmensos ríos de hielo, quedé profundamente entusiasmado y atraído.

También allí encontré las mismas montañas majestuosas y atrevidas de Tierra del Fuego, las mismas formas características de las cumbres y de los glaciares, pero con dimensiones mucho mayores, más gigantescas, y sobre todo una vastísima zona montañosa todavía desconocida, la cual, además del atractivo de sus bellezas naturales, encerraba problemas geográficos de sumo interés, ofreciendo un campo virgen a los estudios naturalistas y glaciológicos”<sup>686</sup>.

En relación a los canales y fiordos patagónicos, un capítulo dedicado al Estrecho de Magallanes y Canal Smith, en el libro *Andes patagónicos* (1941), detalla, además de una descripción de la zona, un viaje realizado en 1928 donde la recorre nuevamente. Vemos reiterada la idea del viaje al mundo inexplorado, aunque esta vez, destaca, lo hizo en un velero provisto de motor, el *Renato*, “fletado en Punta Arenas, a fin de poder visitar a mi gusto los lugares más interesantes e internarme en los fiordos inexplorados de la alta cordillera”<sup>687</sup>.

La tripulación de la goleta estaba integrada por un capitán genovés, Luciano Formento, “viejo y apreciado lobo de mar, gran conocedor de los canales”, y otros tres marineros: un dálmata, un napolitano y un “chilote” (habitante de Chiloé).

Visualizamos aquí la idea de Pratt en relación al interés de los exploradores por recorrer tierras interiores, en este caso, canales, a diferencia de lo que ocurría con los navegantes, de acuerdo al relato de De Agostini.

(…) los canales patagónicos se hallan aún poco explorados o totalmente desconocidos. Permanecen sobre todo inexploradas las ensenadas que, con sus múltiples ramificaciones, penetran la cordillera, ya que solitarios y sumergidos en la soledad de las elevadas montañas, entre glaciares y nieves perpetuas, estos fiordos ofrecen muy poco interés a los navegantes”<sup>688</sup>.

### **Tercera expedición: el discurso imperial de la civilización y la barbarie**

Aun cuando predominaba la figura del científico positivista, la posición respecto al indígena tanto de Luiz Thomaz Reis en la Amazonía, como de Alberto de Agostini en la Patagonia chilena y argentina, se acercaba más al indigenismo y a la protección del indígena. Esto es explícito en la importancia que se otorga a la filmación de pueblos originarios en el

---

<sup>686</sup> Alberto M. de Agostini, *Andes patagónicos. Viajes de exploración a la cordillera patagónica austral*, Tomo I. Santiago: Biblioteca Fundamentos de la Construcción de Chile. Cámara Chilena de la Construcción, Pontificia Universidad Católica de Chile, Biblioteca Nacional 2010:5 (1941).

<sup>687</sup> *Ib id*:54.

<sup>688</sup> *Ib id*.



“*Posto de Protecção aos Indios*”, en el caso de Reis, y en la filmación de las misiones de Don Bosco instaladas en la Patagonia, filmadas por De Agostini.

La Comisión Rondon desarrolló un proyecto “civilizatorio” propuesto en los primeros años republicanos, cuyo fin era “la ampliación y administración del territorio nacional y de las poblaciones ‘localizadas’ en este proceso de conquista”<sup>689</sup>. Ello se expresaba no solo en el discurso nacionalista de los documentos de la Comisión, sino en sus actividades y en sus prácticas que perseguían construir este proyecto para la nación, documentando e ilustrando este proceso en fotografías y películas. La Comisión tenía como objetivo, como hemos dicho, ocupar las fronteras, marcar la presencia del Estado, teniendo en vista la presencia de filmaciones como la relativa al Puesto de protección de los indios.

La serie *Ao redor do Brasil*, originalmente fue concebida como registro del trabajo de la Comisión Rondon y recoge la temática del progreso y el interés civilizatorio de los integrantes del grupo, pero en la modernidad decimonónica y de principios del siglo XX, también se consignaron los modos de vida de comunidades indígenas, en una dicotomía civilización-barbarie que debe ser relativizada, al igual que en el film del salesiano.

Luego de describir la vida cotidiana de los indígenas, una escena clave de una de las filmaciones representa el binomio civilización/barbarie, cuando los indígenas son formados, reciben ropas por parte de los “civilizados” y son obligados (hombres y mujeres con el mismo modelo y la misma talla) a vestirse de manera uniformada.

Para muchos, los indios constituían un problema para el progreso y un obstáculo para la colonización, cuando los grupos de construcción de las líneas del ferrocarril noroeste de Brasil se veían frecuentemente atacados por ellos. Frente a esta afirmación, el coronel Rondon respondió airadamente, manifestando que los indígenas tenían capacidad para las artes y la industria y para asimilar las ciencias si es que se les facilitaba una educación esmerada. “[...] no son ellos ni más bárbaros ni más deshumanos de los que, proclamándose civilizados, no trepidan en pregonar el exterminio de una raza entera, bajo el pretexto del progreso y la civilización”<sup>690</sup>.

---

<sup>689</sup>Laura Antunes Maciel, 1998:40.

<sup>690</sup>Coronel Rondon en: Fernando de Tacca, 2001: 7.

El film de De Agostini, construye un discurso que enfatiza la idea de “misión civilizadora” y podríamos incluir aquí la idea de “misión evangelizadora”. Identificamos dos secuencias que aluden explícitamente a la evangelización y a la misión salesiana en la Patagonia. A ello sumamos una secuencia de “indígenas civilizados”, que funciona utilizando la alegoría como recurso en un montaje alternado con una domadura de caballos.

Por otra parte, la expresión “zona de contacto” refiere a la “presencia conjunta, espacial y temporal, de sujetos -anteriormente separados por divisiones geográficas e históricas- cuyas trayectorias se intersectan”<sup>691</sup>. Al usar el término “contacto”, hay un énfasis en las dimensiones interactivas y de improvisación de los encuentros coloniales, poniendo de relieve que los sujetos se constituyen en y por sus relaciones mutuas. En ese sentido, las relaciones entre viajeros y visitados o colonizadores y colonizados proponen la co-presencia y la interacción, pero también en el contexto de la dificultad de comprensión y prácticas, muchas veces enmarcadas en relaciones de poder asimétricas.

Ambos realizadores establecieron contacto con los indígenas y se caracterizaron por defenderlos, promoviendo denuncias públicas respecto a abusos, aunque en el caso de De Agostini también estaba presente el principio evangelizador. Varias secuencias remiten a la idea de zona de contacto en la película del salesiano. Entre ellas, la de los tehuelches, donde aparece el propio protagonista evangelizando a los indígenas, en un lugar de encuentro entre visitante y visitados. Pero podemos pensar que entornos representados en la película como las fábricas (de centolla o de procesamiento de lanas) también podrían constituir zonas de contacto donde los indígenas llegaron a desarrollar trabajos como operarios. Sin embargo, donde hay referencia concreta es a la actividad ovejera, es decir, la estancia sería una zona de contacto, dado que ése sería el espacio donde “los pocos indios onas se han transformado en hábiles ovejeros y valientes jinetes”<sup>692</sup>.

En el film de Reis, este contacto ocurre en las zonas fronterizas así como en los puestos de protección al indígena registrados en la película.

---

<sup>691</sup>Mary Louise Pratt, 1997:26.

<sup>692</sup>*Tierras Magallánicas*, 1933.

En la cinta del salesiano sobre la Patagonia, cinco secuencias del total de veinte aluden a los indígenas, mostrándolos en distintas facetas, tanto en su hábitat natural como en misiones o ya occidentalizados.

Pero esta construcción del otro no europeo en la película de De Agostini, también considera una visión del “otro” moderno, con ocho secuencias que se refieren a puertos, ciudades y desarrollo de actividades productivas industriales (vistas del Puerto y la ciudad en Punta Arenas, Ushuaia, Puerto Natales, frigoríficos, procesamiento industrial de la madera, la centolla y de la lana, automóviles, entre otros).

En el film de Reis doce secuencias presentan a los indígenas en “estado natural”. A ello sumamos ocho secuencias de “indígenas civilizados” o “indígenas auxiliares de la expedición”, como indican los intertítulos.

Esta idea de la civilización del indígena, es reforzada en los informes de Reis. Refiriéndose a su encuentro con Theodore Roosevelt en Estados Unidos, le cuenta noticias sobre el coronel Rondon:

“(…) continuaba esforzándose por el inmenso trabajo de transformación del norte del Mato Grosso, principalmente en lo que se refiere al trabajo de pacificación de las diferentes tribus indígenas, procurando agruparlas en núcleos regulares donde fuesen adaptándose a los usos y costumbres de la gente civilizada, por la enseñanza de la agricultura y de las pequeñas industrias”<sup>693</sup>.

En cuanto a la construcción del “otro” civilizado, también encontramos en la película de Reis vistas de puerto, aldeas y puestos de apoyo al indígena. Diez secuencias abordan estos motivos. La idea de modernidad y progreso se expresa con mayor fuerza en la actividad productiva industrial en torno al automóvil, aunque también destacan la extracción de diamantes, cacao, castaña y caucho. Estas actividades se concentran en tres secuencias. Vemos entonces en ambos *travelogues* la presencia de las máquinas, como un elemento característico del género.

No queremos establecer una categoría dual entre civilización y barbarie, pero ambos filmes constantemente utilizan esta dicotomía para describir tanto la Amazonía como la

---

<sup>693</sup>Luiz Thomaz Reis. Relatório apresentado pelo Sr. 1º Tenente Luiz Thomaz Reis da sua excursão aos Estados Unidos da América do Norte-1918. En: Samuel Paiva y Scheila Schvarzman (org), 2011:266.

Patagonia. En el caso del mayor Thomaz Reis, también podemos observar cómo piensa a los indígenas de la Amazonía desde el concepto de lo “exótico” y “atrasado”, en oposición a la idea de lo “civilizado” y a la idea de progreso, construyendo también una memoria sobre lo indígena desde una mirada “occidental”. La imagen más elocuente es cuando los indígenas son vestidos (hombres y mujeres) con ropas occidentales.

En las imágenes del sacerdote salesiano sobre los indígenas de la Patagonia, la cuestión se complejiza, por el tema de la evangelización. Ambos comparten, no obstante, una actitud paternalista y “protectora” de los pueblos originarios de América, reforzando la idea de minusvalía.

Especial interés reviste un relato del sacerdote en su texto *Andes Magallánicos*, donde denuncia los abusos cometidos por los loberos con los indios alacalufes, a partir de un encuentro con un lobero portugués, cazador de nutrias y focas que navegaba por los canales magallánicos junto a un indígena en una pequeña embarcación. Los dos personajes, dieron indicios al misionero de las situaciones que sucedían frecuentemente. El relato se refería a los padecimientos de un grupo de indígenas que había dejado la isla Summer, donde se produciría un intercambio de pieles de nutria con hombres blancos “criminales de la peor especie, que traficaban en los canales para explotar y enviciar en toda forma a esos míseros pobladores”<sup>694</sup>. El plan consistió en hacer que los indígenas bebiesen aguardiente hasta embriagarse y, en ese momento, quitarles sus pieles.

“Una semana entera duró la orgía, hasta que terminados los licores, los indígenas se alejaron en malas condiciones de salud por causa de la embriaguez y privados además de los únicos objetos de valor que poseían, fruto de duras privaciones y largos viajes, y con los cuales hubieran podido adquirir cuanto les era indispensable para alimentarse y vestirse.

Mientras el portugués describía con minuciosos detalles la orgiástica fiesta de los alacalufe con los blancos, no pude alejar de mí la sospecha de que él también había participado y no poco de la bacanal, ya que trataba de ocultarlo con el disimulo característico que distingue a estos aventureros y semipiratas del mar.

Estos hechos deplorables se suceden con demasiada frecuencia sin que las autoridades marítimas puedan prestar al indígena la severa e inmediata protección que necesita, debido a la gran dificultad de comunicaciones causada por la misma conformación geográfica de la región, alejada de todo centro de actividad humana”<sup>695</sup>.

---

<sup>694</sup> Alberto M. de Agostini, 2010:78.

<sup>695</sup> *Ib id.*

El sacerdote asocia también a esta problemática de minusvalía del indígena, la necesidad de su evangelización y cuidado por parte de la Iglesia Católica instalada en la región. “Preocupaba seriamente al vicario apostólico de Magallanes la cristianización de esos pobladores, a cuyo fin pensaba concentrarlos en una determinada zona de los canales, pero las insalvables dificultades financieras y de personal misionero han impedido hasta el día de hoy la realización de este humanitario proyecto”<sup>696</sup>.

### **La autoetnografía**

Por otra parte, un concepto que desarrolla Pratt es el de “autoetnografía” o “expresión autoetnográfica”, refiriéndose a los casos en que “los sujetos colonizados se proponen representarse a sí mismos de maneras que se ‘comprometen con’ los términos propios del colonizador”<sup>697</sup>. Esto nos parece aplicable en la cinta de De Agostini, donde identificamos a lo menos seis secuencias donde los indígenas se representan a sí mismos del modo en que es solicitado por el director. La primera identificación de este trazo, es la mirada directa a la cámara, luego la idea de “posar” para la cámara de cine en varios momentos, y, finalmente, la más evidente, es cuando el sujeto colonizado construye una dramatización de sí mismo o puesta en escena de sus prácticas culturales.

La que más llama la atención es la hoy cuestionada secuencia del cacique ona Pachek y su familia. Incluye escenas de caza puestas en escena, una de curación con ritual con dos protagonistas, el médico y el enfermo, con la acción de pintarse el rostro como parte del rito; elaboración de flechas con madera de haya y tripas de guanaco; mujeres cosiendo pieles de guanaco y alusión a la curtiembre de las mismas; mujer elaborando cestas, niño jugando con guanaco, pintura de rostros de mujeres con barro. Todos los indígenas aparecen vestidos solo con pieles, en algunos casos con el torso semi desnudo.

“Pa-chek- anca ancha, el último gigantesco representante de los fuertes onas nos trae un cordial saludo con su habitual jovialidad”<sup>698</sup>. Este enunciado del intertítulo refuerza la imagen a la que alude, constituyendo un relato visual y al mismo tiempo escrito de la idea de autoetnografía, ya que el cacique se representa a sí mismo para la cámara. Lo mismo ocurre con la imagen de la sanación, que es reforzada con el siguiente texto: “La buena reputación de

---

<sup>696</sup>*Ib id.*

<sup>697</sup>*Op cit: 27.*

<sup>698</sup>*Tierras Magallánicas, 1933*

que goza este médico (Kon) lo ha colocado en un alto grado de superioridad entre los escasos sobrevivientes de la tribu”.<sup>699</sup> Una imagen de esta secuencia donde claramente el indígena obedece a las órdenes del director-viajero-evangelizador, es un plano medio donde el sujeto colonizado muestra sus dientes a la cámara, con el siguiente enunciado “los dientes son sanos y de sorprendente blancura por el continuo uso que ellos hacen en la masticación de tendones y en la elaboración de las flechas, van perdiendo su agudeza hasta quedar completamente chatos”.<sup>700</sup>

Basándonos en el documental *Väinö Auer (1895-1981)*, (2005), del finlandés Mikko Piela, sobre la vida del geólogo también finlandés Dr. Väinö Auer, que contiene imágenes realizadas por el académico en 1929, confirmamos que esta secuencia constituye una representación, un relato sobre sí mismos, construido por indígenas ya colonizados que incluso habrían cobrado a De Agostini por la actuación en la película, según establece Auer, quien presenta en sus imágenes al mismo cacique, vestido a la usanza occidental, relatando su encuentro con el salesiano y explicitando que su aparición fue una puesta en escena. Podríamos sugerir que las secuencias de yaganes, tehuelches y alacalufes, también obedecen a esta lógica de representación, en que el indígena realiza una autoetnografía y el visitante, en este caso el director de la película, elabora un discurso con la imagen donde se muestra a un indígena en situación de inferioridad y minusvalía (especialmente en el caso de los alacalufes), hambrientos, andrajosos y en situación de precariedad, en una secuencia de casi dos minutos. Nuevamente por contraste, a través del montaje, aparece la salvación de estos sujetos inferiores por la presencia de la Congregación Salesiana. Las imágenes que siguen a la secuencia de indígenas hambrientos en una canoa, muestran a tres sacerdotes salesianos y luego a la casa de la misión con monjas enseñando a mujeres y niñas ya vestidas a la manera occidental, tejiendo, cosiendo y con apariencia de bienestar. Los textos que acompañan la secuencia son parte de los enunciados que sugieren la idea de “salvación” y “civilización”: “Para proteger y confortar estas miserables poblaciones surgieron las misiones salesianas de Don

---

<sup>699</sup>*Tierras Magallánicas*, 1933.

<sup>700</sup>*Tierras Magallánicas*, 1933

Bosco fundadas por el intrépido misionero Mons. Fagnano”<sup>701</sup>; “Las mujeres bajo paciente guía de las hermanas de María Auxiliadora aprendían a hilar y a tejer lana”.<sup>702</sup>

La autoetnografía también se encuentra presente en el film de Thomaz Reis, en numerosas oportunidades, siendo también frecuente los planos medios y primeros planos de indígenas posando a la cámara en distintas situaciones. El uso del *close up* fue usado por Reis con frecuencia cuando se trataba de enfocar indígenas en sus películas<sup>703</sup>.

El cine etnográfico podría ser un referente para las dos películas que analizamos, en la medida en que registra modos de vida de los indígenas, aun cuando muchas escenas, al igual que lo que ocurre en el film de Robert Flaherty, *Nanook el Esquimal* (1922), sobre los Inuit, son realizadas a partir de puestas en escena o teatralizaciones de costumbres o actividades ya desaparecidas, como ocurre en el film de De Agostini. Lo mismo podemos decir de la película de Reis, que podría considerarse un registro etnográfico de los indígenas de la Amazonía. Si bien entendemos que Reis ni De Agostini manejaron los conceptos de cine etnográfico ni cine documental en su expresión más científica. Pero, para Emilie de Brigard<sup>704</sup>, el cine etnográfico existe desde el siglo XIX, cuando fue posible el registro visual de los encuentros con otras sociedades, señalando que la definición común se refiere a “aquel que explicita patrones culturales”, por lo que todos los filmes podrían considerarse etnográficos, por su contenido, su forma, o por ambos. No obstante, añade que no fue sino hasta los años cincuenta cuando el cine etnográfico se convirtió en una disciplina institucionalizada.

Jorge Prelorán<sup>705</sup> define este registro como

“[...] la documentación fílmica sobre los comportamientos humanos, de tal manera que las actitudes de la gente, el carácter de sus culturas sean representadas e interpretadas. Este género es una rama del cine naturalista, aunque la nomenclatura indique un énfasis científico, ya que la etnografía es la rama de la antropología que describe las culturas”.

---

<sup>701</sup> *Tierras Magallánicas*, 1933.

<sup>702</sup> *Tierras Magallánicas*, 1933.

<sup>703</sup> Laura Antunes Maciel observa esta constante en sus otros documentales, donde se manifiesta el interés de los indígenas por la cámara, 1998:271.

<sup>704</sup> Emilie De Brigard, “Historia del Cine etnográfico”. En: Ardévol, Elisenda Piera y Pérez-Tolón, Luis, (coord.) *Imagen y Cultura. Perspectivas del cine etnográfico*, 1995: 18.

<sup>705</sup> Jorge Prelorán, “Conceptos éticos y estéticos en el cine etnográfico”. En: Ardévol, Elisenda Piera y Pérez-Tolón, Luis, (coord.) *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico*, 1995:124.

De Brigard destaca especialmente al documentalista y geólogo Robert Flaherty con *Nanook el Esquimal* (1922), que fue calificado como film de aventuras exóticas, considerado pionero del género documental. Lo que nos interesa es la representación del otro, la construcción de un discurso sobre los pueblos indígenas a través de la representación cinematográfica, un discurso sobre la alteridad, tomando en cuenta que el género documental se convertía en un híbrido que admitía las puestas en escena.

Pese a lo anterior, vemos que sí hay, en ambas producciones, indicios de registros con afanes científicos, como la recreación de rituales o actividades cotidianas como la caza o la pesca y fiestas. En la película de Reis, por ejemplo, aparecen imágenes que revelan la tendencia de la época a realizar mediciones antropométricas a los indígenas por parte de los expedicionarios.

En relación a los indios alacalufe<sup>706</sup>, De Agostini resalta como su población había sido diezmada, señalando que a mediados del siglo XIX ascendía a unos tres mil individuos y que hacia 1940, según datos recogidos por el misionero F. Torres, llegaban apenas a 120 individuos.

“La violenta y sistemática persecución que afectaban a los blancos (sic), algunas enfermedades contagiosas como el sarampión y la gripe, aparecidas de improviso entre ellos, algunos vicios nefandos adquiridos de los civilizados y especialmente el abuso de licores, fueron las principales causas de su rápida desaparición”<sup>707</sup>.

Ambos cineastas realizaron sus viajes coleccionando imágenes a partir del registro de la naturaleza, aparentemente sin un guión pre-establecido o del todo cerrado, pese a que Luiz Thomaz Reis debía seguir las orientaciones generales que le daba el coronel Rondon, aunque gozaba de libertad al momento de filmar. Otro aspecto común habría sido la reutilización de imágenes y una libertad en el montaje que no necesariamente establecía una narrativa secuencial y que se apoya en los intertítulos. En el caso del padre De Agostini, inclusive se consigna la existencia de dos películas similares, con títulos distintos y fechas diferidas. En el

---

<sup>706</sup> Alacaluf fue el nombre que dieron los blancos a los kawesqar, nómades canoeros de los canales patagónicos.

<sup>707</sup> Alberto M. de Agostini, 2010:81.



caso de Reis, también hay constancia de la realización de procesos de laboratorio durante las expediciones, tarea que realizaba él mismo.

Con frecuencia los textos de la literatura de viajes son celebratorios y ensalzan hazañas de excéntricos intrépidos o científicos esforzados, aunque son trabajos documentales y se apoyan en los relatos de viajes como fuentes de información sobre lugares, pueblos y épocas que estudian. Algunos de esos relatos son posibles de hallar en los *travelogues* que analizamos en esta ocasión. Esta construcción del “resto del mundo”<sup>708</sup> refiere a cómo tales prácticas significadoras codifican y legitiman las aspiraciones de expansión económica y construcción de un imperio, entre otras cosas.

Ambos filmes escogidos para este capítulo poseen elementos comunes en la elaboración de un discurso y una memoria sobre Chile y Brasil, sobre la Amazonía y la Patagonia, en un cine que no tenía demasiadas pretensiones de búsquedas estéticas, sino más bien, compartían un afán científicista que construyó un imaginario sobre los indígenas amazónicos y patagónicos, sobre nuestros paisajes y nuestras identidades de las primeras décadas del siglo XX.

---

<sup>708</sup> De acuerdo a la noción de Mary Louise Pratt (1997) para la literatura de viajes.

## CONCLUSIONES

Si el cine apareció en Europa Occidental y en Estados Unidos como signo de la aceleración del progreso tecnológico y científico, Chile y Brasil estaban insertos en procesos políticos distintos, pero la llegada de este nuevo invento generó procesos de apropiación similares. Chile, en un régimen parlamentario instalado desde 1891 hasta 1925, saliendo de una guerra civil; Brasil, por su parte, con la herencia de un sistema esclavista y un régimen monárquico recién abolidos, y en los albores de la Vieja República, comprendida entre 1889 y 1930, más o menos equivalente al periodo del cine silente. Pese a estas diferencias, ambos compartían el proyecto nacionalista y de consolidación de los Estados naciones a partir del poder en manos de la oligarquía, considerando un amplio espectro de elites financieras (principalmente latifundistas), eclesiásticas y militares.

En los dos países el nacionalismo convivía con un ideario de modernidad universal, del cual el cine fue un aliado de primer nivel. Las cinematografías europeas y estadounidense generaron procesos de imitación, apropiación y al mismo tiempo tensión, incluyendo severas críticas hacia las producciones locales -plasmadas en revistas como *Cinearte* en Brasil-, que escasamente ocuparon un lugar en el mercado cinematográfico.

Al comienzo de esta investigación nos preguntamos cómo el cine documental silente en Chile y Brasil representa las identidades nacionales en el periodo 1896-1933 en el proceso de modernización de ambos países.

Nuestro interés se centró en los discursos cinematográficos y los espacios representados, buscando definir sus características más relevantes, sus especificidades y el modo en que se representan las identidades nacionales en la modernidad. Sustentamos como premisa, siguiendo a Marc Ferro, que el film no solo es un documento histórico sino que a veces crea el acontecimiento o es un agente de la historia. De este modo, podemos obtener información sobre la sociedad en que fue realizado, en este caso, sobre ambos países estudiados en el momento de la consolidación de los Estados naciones. Entendimos que las

imágenes podrían informarnos sobre quienes las realizaron y sobre los contextos de producción, yendo mucho más allá del acontecimiento registrado o representado. Las significaciones de la imagen trascienden lo cinematográfico. El film no vale solo por aquello que atestigua, sino por la aproximación socio-histórica que autoriza. Al analizar los documentales propuestos, reafirmamos esta idea en tanto buscamos distintos niveles de lectura del film, revisando las relaciones con la sociedad, con el fin de descubrir “lo latente bajo lo aparente, lo no visible a través de lo visible”<sup>709</sup>.

Si inicialmente sugerimos que las películas documentales seleccionadas que se produjeron en Chile y Brasil permiten distinguir cómo se representaban las identidades nacionales en el transcurso de la investigación, fueron surgiendo nuevas preguntas e hipótesis específicas. Trabajamos a partir de los materiales fílmicos, buscando avanzar en el estudio del cine silente documental, particularmente en el caso chileno y con una nueva mirada en el caso brasileño, en conexión con la cinematografía chilena, en una perspectiva que recogiese los aportes de una nueva historiografía que inserta al cine en su entorno socio cultural.

Nos apoyamos en dos conceptos definidos por Paulo Emílio Salles Gomes para clasificar los documentales silentes brasileños, la cuna espléndida y el ritual del poder. Los utilizamos aquí para identificar de qué modo se expresaban en el corpus escogido. También nos fue útil el concepto la visita guiada, de Ismail Xavier.

En relación a lo específico, procuramos indagar en cuestiones estéticas y contextuales. Las características técnicas y estéticas de este tipo de cine no responden al lenguaje cinematográfico propiamente dicho, entendido como un conjunto de códigos significantes, pero tampoco nos parece que sea pertinente utilizar el término cine primitivo, a la manera de Burch, considerando que hay cuestiones estéticas que requieren otros referentes como la fotografía o los panoramas. Preferimos la expresión cine temprano, aunque a veces éste se use preferentemente para referirse a aquellas producciones realizadas hasta 1915 y nuestro corpus se extiende hasta entrados los años treinta. También nos parece pertinente el aporte de

---

<sup>709</sup>Marc Ferro, 1995:40.

Gunning y otros autores en relación a la reflexión sobre el cine de atracciones, aunque las producciones aquí analizadas no se inscriban explícitamente en esa categoría.

Vemos en las primeras producciones documentales aquí examinadas, una estrecha relación del cine con la fotografía, en la medida que comparten el interés por el registro e imitación de la realidad. Otra idea recurrente es la relación con los panoramas, formato que tuvo representantes en la pintura y en la fotografía, siendo destacado su desarrollo en Brasil. La visión en 360° aparece reiteradamente en los registros cinematográficos que revisamos, particularmente en las filmaciones de ciudades. Asimismo, la perspectiva es un elemento presente en la mayoría de las producciones revisadas, incorporando al cine una visualidad que tenía como referente la fotografía y la plástica. De la fotografía, vemos también, en algunos casos explícitamente como en *Brasil Pitoresco: viagens de Cornélio Pires* (1925), la referencia a la tarjeta postal en la composición del cuadro que incluso aparece enmarcado con los recursos usados en la época.

En general, en un primer momento las películas, principalmente vistas y actualidades, podían durar lo que duraba un rollo de película, es decir, dos minutos. El ángulo de la cámara normalmente era frontal, aunque muy pronto observamos una posición diagonal para el tiro de cámara distinguiéndose, especialmente en las actualidades, un esquema de planos que se reitera<sup>710</sup>. También se observa el plano general desde una cierta altura para referenciar a la multitud, a veces con el ángulo de cámara en picado, ejercicio que permite identificar la clase social de quienes aparecen con el enfoque a los sombreros, por ejemplo, siendo imitativos del esquema que presentaban las vistas y actualidades que integraban los noticieros franceses, principalmente.

Junto con lo anterior, hay un especial interés por registrar el movimiento, lo que observamos en casi todas las producciones analizadas, incluyendo una focalización hacia los modernos medios de transporte que no solo tenían que ver con la incorporación de la

---

<sup>710</sup>Irene Marrone en “Discursos y prácticas del cine informativo silente en Argentina” (2014), distingue entre siete u ocho planos como esquema en las actualidades argentinas, lo que corresponde también al material examinado en esta investigación.

modernidad, sino con enfatizar la idea de movimiento. En algunos casos, ello se evidencia al instalar la cámara en trenes y automóviles, como *Los funerales del Presidente Pedro Montt* (1911) o el recién citado *Brasil Pitoresco: viagens de Cornélio Pires* (1925), e incluso, aventuramos, en un zepelín como en *Jornal Carioca* (1930-1935), para explorar las posibilidades técnicas del registro y, en definitiva, recrear la realidad.

Ya hacia fines de la primera década del siglo XX también se observa un mayor desarrollo en el uso de la cámara, incluyendo movimientos como paneos, travelling y ángulos como picados o contrapicados. También observamos, en la mayoría de las películas analizadas, una cierta uniformidad en el esquema narrativo a través de las imágenes. En algunos casos, éstas parecieran simplemente ilustrar los intertítulos, sin demostrar autonomía en relación a ellos. La narración se establece a partir del discurso que se desarrolla en los textos, en su mayoría descriptivos, que muchas veces también servían para relatar lo que no estaba filmado, y tal vez la idea que mejor representa una buena cantidad de películas encontradas es la de la visita guiada.

Otro rasgo que identificamos en producciones híbridas de ambos países *Santiago antiguo* (1915) y *Um sarau no palco* (1926) es la aún estrecha relación con el teatro. La representación teatral hecha para la cámara mantiene las características actorales de esa expresión, pero establece un ritmo de la acción que advierte en todo momento que los “sujetos-actores” están actuando para ser filmados. En ambos casos, son las elites que se representan a sí mismas con el propósito de construir un relato histórico sobre tiempos coloniales que los represente.

De los formatos existentes en los primeros años del cine, en el documental -insistiendo en la denominación con el fin de distinguirlo de la ficción- de Chile y Brasil se replicaron, como en el resto de América Latina, aquellos utilizados en Europa y Estados Unidos, es decir, las vistas, actualidades, los *travelogues* y los filmes de propaganda o publicidad. También se imitaron formas más experimentales como las sinfonías de ciudad, con clara influencia de modelos europeos. Los noticieros aparecen como formato mucho más tempranamente en

Brasil, aunque en Chile hubo regularidad en la producción de actualidades en algunas casas productoras.

Por otra parte, si es perceptible una acelerada evolución técnica de los aparatos de filmación y proyección, el cambio de una actividad artesanal hacia otra industrial de producción fue poco notoria en las primeras décadas del cine nacional en Chile y Brasil, donde la actividad cinematográfica estuvo en manos de inmigrantes, algunos conocedores de la técnica, o de aficionados y profesionales provenientes de la fotografía, sin alcanzar niveles de producción industrial. Lo que primaba era la precariedad técnica y de condiciones de producción. Pero de todos modos los pioneros contribuyeron a construir un discurso sobre ambas naciones, uno de cuyos fines era difundir las bellezas, riquezas y adelantos locales en el extranjero.

Otro tema que nos ocupó fue el espectáculo cinematográfico como fenómeno popular, incluyendo la relación con las publicaciones y la censura. Si por una parte cronistas e intelectuales atribuyeron al cine acciones civilizadoras, pedagógicas y de propaganda, por otra, aparecieron connotaciones racistas, particularmente en el caso brasileño, hecho que no se advierte en las publicaciones chilenas, donde sí se traslucen críticas clasistas. Junto con la valoración de la técnica, se reitera la idea de reproducción de lo real o la duplicación del mundo visible, pero también el cine documental generó discursos que lo menospreciaron y censuraron.

En Chile, en la primera década del siglo XX se establecía que el cine debía registrar eventos sociales como inauguración de monumentos, festejos públicos, ceremonias oficiales, ritos religiosos o mostrar paisajes, vistas de las ciudades y viajes, lo que estaba en absoluta concordancia con las imágenes de la época que hoy todavía existen. Estos registros coinciden con lo que se filmó en Brasil, descrito por Paulo Emílio Salles Gomes como ritual del poder y cuna espléndida.

El discurso construido en el cine temprano a partir de 1908 no es libre temática ni formalmente, dado que está al servicio de quienes lo financian por una parte, o de quienes lo

utilizan como elemento de propaganda estatal, por otra, como pueden serlo incluso filmes como el de Reis, que si bien realiza un registro de tipo etnográfico, al mismo tiempo se instala un discurso de modernización desde el Estado en la lógica de la civilización-barbarie; e incluso religiosa, como el caso del film de De Agostini, o al servicio de la difusión de actividades empresariales, como el caso de las películas de Santos y Giambastiani, en un formato donde los límites entre la publicidad empresarial y la propaganda política de los Estados naciones aparecen difusos.

Concordamos con Bhabha<sup>711</sup> en que la nación es un concepto que puede adquirir múltiples sentidos, articulando elementos en sus distintas narrativas o discursos. Por otra parte, las identidades nacionales pueden entenderse como procesos que son representados en el cine silente, que construye un discurso o una narrativa ambivalente sobre la nación, que por un lado apela a la construcción política de los Estados naciones y, por otra, adquiere significados múltiples, no solo por los elementos que incluye en la representación cinematográfica, sino también por los que excluye.

Recogiendo la reflexión sobre el cambio cultural de fines de siglo XIX e inicios del XX, vemos que el cine documental contribuyó desde una manera muy distinta a la ficción en la construcción de la nación como comunidad imaginada tanto en Chile como en Brasil, acercándose más a la apropiación cultural de la técnica y la estética de las actualidades y documentales europeos y norteamericanos, aunque sin alcanzar las búsquedas propuestas desde las vanguardias.

“Brasil, espacio de mestizaje” como eje identitario, adquirió fuerza en los discursos intelectuales, pero no en el cine documental de los primeros tiempos. La vanguardia no traspasó al cine local, ni siquiera en la Semana del 22, como hemos señalado en el capítulo 5. Los realizadores cinematográficos no pertenecieron a las vanguardias ni a la intelectualidad local, salvo un par de excepciones como Mario Peixoto o tangencialmente Rex Lustig y Kemeny, sino más bien se desempeñaron como técnicos al servicio de quienes los contrataban.

---

<sup>711</sup> Homi Bhabha, “Narrando la nación”. En: Álvaro Fernández Bravo (comp.), *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Cap. 10, 2000: 212.

El discurso construido en las imágenes, en general, no se articula en torno a un movimiento intelectual.

Tampoco el documental incorporó los discursos de los intelectuales, salvo una o dos excepciones, pero no se situó del lado del naturalismo de los filmes de ficción inspirados en personajes históricos, relatos melodramáticos ambientados en entornos rurales idealizados, en la literatura o en crímenes de la época, salvo uno que otro registro que siguió alguna historia policial. La técnica importada y el espacio de exhibición lo situaron en la cultura de masas, como un invento que traspasaba fronteras y que llegaba a los sectores acomodados y a las periferias, pero lo popular fue prácticamente excluido de la imagen representada en el caso brasileño y tuvo una cierta presencia, pero que no alcanzó relevancia, en el caso chileno.

Si por una parte el cine también se advirtió en Chile y Brasil como un adelanto científico y tecnológico al servicio de la ciencia y la educación, por otra, fue valorado y utilizado como un instrumento para registrar el progreso y la modernidad, particularmente en los espacios urbanos.

El documental presentó un discurso cosmopolita de la nación que sintonizaba con la modernidad europea y se alternaba con otro discurso nacionalista arraigado en la ritualidad. Había un interés por reproducir la vida europea, sobre todo antes de la Primera Guerra Mundial, en las actualidades de ambos países, donde se aprecian las modas por ejemplo, los estilos de vida europeizados que aparecen en sentido mimético de las sociedades europeas. Lo negro, lo indio e incluso lo rural, estará excluido del espacio urbano en el cine documental de la época, con muy pocas excepciones.

Aunque en algunos casos aparece la ruralidad, es conectada a lo urbano, como entornos de esparcimiento y recreación de los que no se excluyen los indicios de la modernidad. Si por un lado la modernidad universal se identifica en los registros cinematográficos de los eventos sociales donde también está presente la ritualidad del poder, por otro, un nacionalismo asociado a conmemoraciones patrias y eventos cívicos es parte de la imagen de la nación que se instala enfatizando aspectos como el poderío naval y militar. Aparecen entonces unas modernidades únicas. Lo nacional no está en oposición a lo cosmopolita.



Modernización e identidades nacionales no se articulan en oposición, sino que aparecen conciliadas en el documental, con algunas excepciones, principalmente aquellas construidas desde el discurso de la alteridad, con una perspectiva del otro europeo u otro dentro del propio país, que opone la lógica civilización-barbarie como parte del relato identitario.

Pero, por otra parte, la presencia del Estado como líder del proceso modernizador y el principal agente de progreso en Brasil, es un tema que se verá representado especialmente en el material examinado. Algo similar ocurre en Chile, aunque contemos con menos registros sobrevivientes que permitan profundizar esta idea de construcción de la nación moderna desde el Estado.

El cine fue utilizado como instrumento de propaganda gubernamental, asociado al concepto de nación y a la difusión del nacionalismo, en exposiciones nacionales o universales y en los filmes educativos, lo que fue practicado en ambos países. La realización de documentales por encargo fue una modalidad habitual, con el fin de presentar una imagen asociada al progreso y la modernidad tanto dentro como fuera del país. Más allá de cualquier valoración, nos interesa subrayar la dependencia económica de estos filmes de la elite política o financiera (industrial o agrícola), sin cuya intervención, este tipo de películas no se habría realizado, significando, por otro lado, un control de la imagen que se presentaba al público sobre un asunto determinado.

La modernidad en Chile y Brasil era parte de la visión del Estado moderno, oligárquico, que instalaba en el cine documental un discurso propagandístico de la nación y, en algunos casos, pedagógico, aunque en el caso de Chile esto último se dio de modo institucionalizado con el ICE y en Brasil fue más tardío, en el gobierno de Vargas, existiendo iniciativas aisladas al respecto antes de esa época. El poder político mantenía su protagonismo a través del permanente registro de los rituales, que se vieron exacerbados por las conmemoraciones oficiales y por las circunstancias de muerte de los gobernantes y personajes de las elites.

De acuerdo con Ferro, es necesario tomar en cuenta, en este caso, las ausencias. El discurso cinematográfico evidencia lo que no quiere mostrarse, lo que la cámara oculta en una acción compleja de convertir a la ciudad en un espacio celebratorio de la modernidad. Nos preguntamos si las películas sobre Santiago, en el caso chileno, en tanto documentos históricos más que filmes educativos son películas de propaganda del gobierno de Carlos Ibáñez del Campo, que construía a través del ICE la imagen del Estado nación que quería proyectar tanto al interior del país como hacia el mundo. En este caso el Estado sí ejerce un control sobre la imagen.

El cosmopolitismo, la *belle époque*, las elites por una parte, y el ritual del poder, por otra, son categorías con las cuales podemos clasificar una parte importante de los registros silentes de ambos países.

Hay plena conciencia de la presencia de la cámara y del poder asociado a la imagen. El discurso que se construye es un relato exhibicionista de la elite relacionada con eventos sociales. Al igual que la fotografía, el cine se convertía en un medio que “retrataba” a la aristocracia. Las elites chilenas y brasileñas vivieron su propia *belle époque*. Chile y Brasil de las primeras dos décadas del siglo XX se constituían como nación manteniendo estructuras sociales que alimentaban una idea de progreso propuesta también en las imágenes, incluyendo la presencia de los modernos medios de transporte, los principios de circulación y una configuración urbana que exhibía un espacio interconectado, donde lo metropolitano es protagonista como desarrollamos en los capítulos 5 y 6.

Las ciudades, la cuestión social y los sujetos populares, así como la educación, la ciencia y la salud, también sirven como temáticas identificables y categorías posibles para agrupar los documentales del período y, al mismo tiempo, caracterizan la representación de la modernidad, el progreso y la nación. Además de constituir un documento de registro, éstos fueron realizados con el fin de ser exhibidos comercialmente.

La mayoría de los filmes que analizamos fueron realizados en entornos urbanos. La representación de la ciudad sirve como categoría de análisis para los documentales silentes y al mismo tiempo marca una tendencia. Las ciudades de Río de Janeiro, São Paulo y Santiago,

y en segunda instancia Valparaíso, son privilegiadas para la filmación. Distinguimos allí elementos comunes: la representación de eventos cívicos, incluyendo la presencia de autoridades, civiles y militares, y el registro de la ciudad como espacio de celebración de la modernidad en dos momentos: uno que remite a la *belle époque* francesa, donde predomina la filmación de edificios neoclásicos, jardines y paseos públicos, localizada en los años veinte, y otra modernidad que se instala en el crecimiento de la ciudad en una dimensión vertical, rompiendo con las referencias coloniales e incorporando parámetros urbanísticos que aluden al desarrollo de la metrópoli industrializada, en los años treinta, como señalamos en el capítulo 6.

Por otro lado, la producción cinematográfica de los treinta evoluciona desde algunos documentales en la tónica de la década anterior, a otros donde la modernización se acompaña de un ritmo acelerado ya advertido antes y una fisonomía que incorpora al ciudadano, al transeúnte, a la multitud, al obrero que contribuye a la verticalización de la ciudad, pero siempre en función de ésta y no como sujeto protagonista en la imagen.

En las producciones de mayor envergadura, siguiendo con la tendencia de sinfonías de ciudad, también observamos características similares, donde lo errático, lo sucio, lo conflictivo, es excluido de la imagen que muestra una ciudad controlada, limpia, donde se elude el conflicto, la cuestión social y las expresiones de resistencia. Los anarquistas, los obreros, las huelgas y los conventillos, fueron escasamente registrados y son excluidos de la construcción de la imagen de la ciudad moderna, especialmente aquella que se realizaba con fines de propaganda hacia el exterior. La ciudad surge como gran escenario de la modernidad, pero también es donde se emplaza la multitud y donde se desarrollan unas democracias problemáticas. Lo que nos interesa rescatar en este punto, tanto en las producciones chilenas como en las brasileñas, es el lugar de la enunciación. La voz que del discurso es una voz que utiliza el cine como medio de propaganda oficial. Atendiendo a la caracterización de los filmes chilenos y brasileños analizados, aunque dos de ellos fuesen concebidos como material educativo, estamos frente a filmes de propaganda. Este tipo de películas muestran la gran disociación entre la realidad histórica y su visión bajo una perspectiva ideológica<sup>712</sup>.

---

<sup>712</sup>Marc Ferro (1980) se refiere al uso del cine como propaganda y medio de información.

La imagen de la nación que se construye en las películas no se hace cargo de la cuestión social, de las problemáticas de sobrepoblación en los barrios obreros, de las huelgas, y no parece advertir la numerosa población rural, los reales problemas de salud e higiene ni los altos índices de analfabetismo<sup>713</sup> que coexisten en el mismo espacio de la modernidad. Por el contrario, idealiza, excluye.

También nos interrogamos sobre el modo en que la cuestión social y los sujetos populares fueron representados en el cine documental silente, tema que enfatizamos en el capítulo 7. Si bien la cuestión social y los sujetos populares sirven de categoría de análisis y clasificación para los documentales silentes, claramente no marca una tendencia sino que constituye una excepción.

Sin embargo, aunque en el caso brasileño prácticamente no existan registros sobrevivientes de películas sobre sectores populares, sí los hay en la experiencia chilena, pese a que no sea lo que más abunda. Analizamos de qué modo algunos documentales que podemos asociar a estos sectores se vinculan con un discurso sobre la historia y representan un contranálisis de la sociedad chilena y brasileña del periodo estudiado.

Aunque el cine como espectáculo surge en el terreno de lo cotidiano y de la cultura de masas y se instala en la cultura popular, ésta, como espacio de contrahegemonía, escasamente está presente en las imágenes que se proyectan, no alcanzando a constituir un espacio de poder. La cultura popular está en tensión con la cultura hegemónica. Es espectador, pero no protagonista del cine de los primeros tiempos. Salvo en planos generales, no se distingue al ciudadano común ni a los marginales. Escasamente aparecen mujeres. Lo que nos indica que, con raras excepciones, las mujeres no participaban de ceremonias públicas ni de actividades multitudinarias.

La cultura popular está también en tensión con el Estado, que es una de las principales voces del discurso cinematográfico, aunque no sea directamente productor ni financista de las

---

<sup>713</sup>Solo en Santiago alcanzaba al 50.6% en 1907. Chile. Memoria presentada al Supremo Gobierno por la Comisión Central del Censo, 1907: 1302.

películas. Lo popular es simplemente excluido de la imagen de nación que se deseaba proyectar.

Comprobamos la hipótesis de trabajo referida a que en muy pocas ocasiones los sectores populares construyen una representación de sí mismos donde el obrero y sus líderes son protagónicos y no marginales, haciendo suyo el espacio público y poniendo en primer plano el tema de “la cuestión social”. La mayoría de las veces, el sujeto popular aparece como una multitud anónima y en otras, como un elemento pintoresco o caótico.

Aunque hay registro de algunas actualidades relacionadas con el mundo de los obreros en los dos territorios, la mayoría del escaso material con ese foco está desaparecida. Sin embargo, dos emblemáticas producciones chilenas conservadas dan cuenta de lo que significó la emergencia de la cuestión social: *Funeral de Recabarren* (1924), de la Compañía Cinematográfica Renacimiento, dirección de Carlos Pellegrin, que documenta la multitudinaria despedida al líder obrero, y *El mineral El Teniente* (1919), donde Salvador Giambastiani registra el contraste de clases sociales.

Ferro propone que el cine es un testimonio singular de su tiempo, pues está fuera de instancias de control, principalmente del Estado. Ni siquiera la censura puede dominarlo. Sugiere que el cine puede ser considerado un contranálisis de la sociedad, idea que surge ya en los años sesenta, validando a las películas como documentos históricos. Se genera así una “contra-historia” a través del cine que se evidencia aún más cuando los grupos marginalizados son quienes producen las imágenes. El *Funeral de Recabarren* es un ejemplo concreto del modo en que el cine puede develar el mundo y el origen social de quienes normalmente no aparecen en la representación tradicional de la sociedad, en este caso, los trabajadores.

Como señalamos, aunque en Brasil no se han conocido documentales silentes que se refieran directamente a los sectores populares u obreros con la importancia que les otorga el film de Pellegrin, escogimos como contrapunto la película *Brasil Pitoresco: viagens de Cornélio Pires* (1925). Pires, si bien permite la existencia de personas que no pertenecen a las elites y asume la diversidad dentro del territorio brasileño a partir de la presentación de los tipos sociales, en la tónica de un Brasil mestizo, expone de modo paternalista al sujeto popular

a modo de registro etnográfico. No sugiere tensiones ni problemáticas que aludan directamente a la cuestión social o las condiciones de trabajo, sino que los enmarca en lo “curioso” y pintoresco, es decir, en la idea de la tarjeta postal que propone cuando muestra el paisaje brasileño.

Los filmes asociados a movimientos sociales y un Golpe de Estado, dan cuenta del juego político y solo uno de ellos, el chileno *El derrumbe de un régimen* (1931), presenta a la sociedad civil tomando control de la ciudad, pero no es posible contar con los segmentos donde se registró el poder del gobierno autoritario, aunque consignamos su filmación.

La producción de riqueza, escogiendo el caucho en Brasil y cobre en Chile, con los filmes *No país das amazonas* (1922), de Silvino Santos, y *El mineral El Teniente* (1919), de Salvador Giambastiani, nos permitió visualizar otra tendencia en los documentales silentes que abordamos en el capítulo 9. Ambos realizadores dejaron un documento que presenta la imagen sobre Chile y Brasil en tanto países que querían entrar en el concierto de la modernidad y del progreso, como naciones pujantes y exportadoras de riqueza hacia el mundo, que fueron observadas por la lente de dos europeos, en una perspectiva que no deja de ser eurocéntrica, aunque transite también por los nacionalismos que los contrataron como técnicos expertos en el arte cinematográfico.

Pero ambos filmes son un documento sobre la clase trabajadora y sobre el trabajo idealizado, en pleno proceso de modernización, con un discurso al servicio del empresario que pretende contrarrestar la crítica a la explotación laboral y los movimientos sociales. Los discursos que se proponen sobre la producción de riqueza corresponden a filmes institucionales de propaganda, donde verificamos la retórica de la visita guiada.

Finalmente, otra tendencia que contribuye a categorizar las producciones documentales silentes es civilización-barbarie e indigenismo, la imagen desde el otro, que nos permitió abordar el tema de la alteridad en las películas *Ao redor do Brasil: Aspectos do interior e das fronteiras brasileiras* (1932), de Luiz Tomaz Reis, y *Tierras magallánicas* (1933), del italiano Alberto De Agostini, correspondiendo ambos al género de los *travelogues*, que revisamos en el capítulo 10.

Aunque el *travelogue* se encuentra en otro nivel que el cine de atracciones y que las actualidades, podemos considerarlo más que un registro de escenas exóticas, viajes o curiosidades e intereses populares, como anunciamos en el capítulo 1. Hay una mirada de autor que plantea un discurso sobre la realidad que está registrando y otro discurso construido en los intertítulos y en el ejercicio del montaje, tareas que en los casos que analizamos era realizada por el mismo operador-guionista-montajista-fotógrafo. Si el documental propiamente tal significaba una mirada de autor que se construye a partir de fuentes visuales originadas de la relación entre la cámara y la realidad, estos filmes pueden entrar en esta lógica y, como señala Grierson<sup>714</sup>, ser el primer capítulo en la historia del documental.

El discurso sobre Latinoamérica que plantea la minusvalía, subordinación e inferioridad, puede proyectarse a algunos ejemplos del cine silente realizado por europeos o por latinoamericanos formados en Europa y, específicamente, a *Tierras Magallánicas y Ao redor do Brasil: Aspectos do interior e das fronteiras brasileiras*.

En la época en que se instala la producción cinematográfica que analizamos, está operando el concepto de colonialidad, observada no solo en una mirada desde las estructuras socio-económicas, sino desde la geopolítica del conocimiento<sup>715</sup>. Aunque el término colonia refiere a una manera historiográfica y política de clasificar un determinado orden económico, ideológico y cultural, entre fines del siglo XVI y las primeras décadas del XIX, esta visión es limitada y no da cuenta de su vigencia. Subrayamos entonces el concepto de colonialidad, en la medida en que éste remite a categorías de pensamiento, a matrices principalmente europeas que siguieron operando a principios del siglo XX y aún son pertinentes.

El discurso de la modernidad es el que justifica el discurso de la colonialidad, que puede pensarse desde los ejes claves para la dominación: el control de los imaginarios y la imposición de categorías epistémicas. Ambos filmes constituyen también un control de los imaginarios y de la memoria, al mismo tiempo que imponen categorías epistémicas.

---

<sup>714</sup>“Los principios del documental”. En: SOBERÓN TORCHIA, Edgar. *33 ensayos de cine*. San Antonio de los baños: Escuela Internacional de Cine y TV, 2008. pp. 38-46.

<sup>715</sup>Walter Mignolo, "Colonialidad global, capitalismo y hegemonía epistémica". En: Ricardo Salvatore (comp.), *Culturas imperiales. Experiencia y representación en América, Asia y África*, 2005:55-88.

## **La cuna espléndida, el ritual y la voz del poder**

En los cuatro últimos filmes que mencionamos, distinguimos la cuna espléndida. En la película de Silvino Santos, la belleza del paisaje natural concentra gran interés para la cámara y el proceso de extracción y productivo se enmarca en una celebración de la exuberante naturaleza, que pasa a ser también una imagen de la nación. Lo mismo observamos en la película de Thomaz Reis en la Amazonía, donde los indios aparecían en una idealización casi bucólica, y en el del padre De Agostini en la Patagonia, como único film chileno donde podemos realmente resaltar esta idea, en tanto belleza del paisaje, aunque también surge acompañada de la crudeza del frío y de la hostilidad del medio para sus habitantes, sobre todo para los indígenas que aparecen en estado de absoluta indefensión y minusvalía frente a la naturaleza y al hombre occidentalizado. Aunque la película de Giambastiani filmada en el enclave minero se exhibe la grandiosidad de la montaña, esta naturaleza más bien se reporta como imponente, fría y hasta cierto modo peligrosa y hostil a ser conquistada por el hombre, con los avances del progreso que puedan asegurar su dominio y explotación.

En las imágenes de las películas sobre Río de Janeiro, encontramos la noción de la cuna espléndida en todas ellas, elemento inexistente en aquellas sobre la ciudad de Santiago y São Paulo, donde lo que se ve es una naturaleza intervenida por el hombre en la figura de cuidados jardines.

Luego de analizar nuestro corpus, confirmamos nuestra hipótesis inicial, estableciendo la tesis de que las películas documentales silentes que han sobrevivido en Chile y Brasil permiten distinguir cómo se representaban las identidades nacionales en el periodo de 1896-1933, vinculadas a la modernidad, al progreso y consolidación de los Estados naciones en ambos países, siendo realizadas, en su mayoría, desde la voz del poder, en sintonía con la imagen que se quería proyectar al interior del territorio y en el exterior. Lo nacional aparece conciliado con lo cosmopolita en el documental silente en un espacio y tiempo de una modernidad universal y a la vez única. Las elites son protagónicas, excluyendo a los sujetos populares, la mayoría de las veces. No obstante, en Chile, el movimiento obrero es visibilizado.



Respondemos a nuestra pregunta inicial, señalando que hay diversos modos de representación de las identidades nacionales, hegemónicas y contra-hegemónicas, marcando tendencias temáticas que permiten ampliar las categorías de Paulo Emílio Salles Gomes, especificando la representación de la modernidad, el progreso y la nación por una parte, y por otra, proponiendo otra categorización para películas que se anotan en el registro de la producción de riqueza y la civilización-barbarie, la mirada desde el otro.

La representación del cosmopolitismo, la *belle époque* y las elites surgen como tendencias recurrentes y categorías más específicas, aunque a veces son complementarias y responden también al ritual del poder. La representación de las ciudades, al igual que la educación, la ciencia y la salud, se suman como otras maneras de exhibir la modernidad, el progreso y la nación. Se trata de un discurso elaborado desde el poder de las elites civiles, principalmente financieras, militares y gobernantes.

Otro modo de representar las identidades nacionales en ambos países es el documental sobre la producción de riqueza y la civilización-barbarie, la mirada desde el otro. Ambos marcan también una tendencia y proponen un discurso sobre los Estados naciones en torno a ejes asociados a la economía por una parte, con imágenes idealizadas de los procesos productivos y de los trabajadores y, por otra, construyendo un discurso sobre la alteridad, principalmente indígena, en una situación de minusvalía e inferioridad.

Por otro lado, distinguimos una forma de representación de las identidades nacionales contra-hegemónica en relación al discurso de los documentales elaborados desde la voz del poder, en un tipo de representación que se centra en la cuestión social y los sujetos populares, cuando es elaborada desde estos sectores. Sin embargo, aunque es posible utilizarla como categoría de análisis, la representación de la cuestión social y los sujetos populares no se marcan como tendencia, sino al contrario, sobresalen por la ausencia, por la exclusión de la imagen. Como subcategoría surgen los movimientos sociales y Golpe de Estado, aunque esta última representa la voz del poder y no considera el protagonismo de los sectores populares ni espacios contra-hegemónicos.

Establecemos dos grandes diferencias en las películas analizadas, aunque tampoco son del todo excluyentes o absolutas. En las producciones brasileñas, la cuna espléndida<sup>716</sup>, como señalamos al comienzo de este trabajo, adquiere gran relevancia en las imágenes, mientras que en Chile es casi inexistente como noción identificable o clasificación para los materiales documentales sobrevivientes como indicamos.

La segunda diferencia es que el discurso sobre los sectores populares y la clase obrera, está presente en el cine documental chileno silente que ha sobrevivido de un modo mucho más visible que en la producción brasileña. Si bien el material es escaso, adquiere gran relevancia en la medida en que los sujetos populares asumen un lugar protagónico en la construcción de las imágenes de la nación, aunque no sea predominante, pero sí, significativo de la dimensión de la fuerza del movimiento obrero. Las imágenes del *Funeral de Recabarren*, reafirman la idea del cine como contranálisis de la sociedad y un discurso que no fue elaborado desde la voz del poder, contribuyendo a la elaboración de una memoria desde un realizador que no estuvo al servicio de las elites.

La noción del ritual del poder es identificable en casi toda la producción que examinamos, siendo éste el punto de mayor encuentro en las cinematografías documentales silentes de Chile y Brasil, no obstante se compartan otros elementos como el registro del progreso y las ciudades. Si en la película chilena sobre el presidente Pedro Montt observamos esta noción en función de la muerte de un gobernante, en las brasileñas la vemos en torno a la asunción de un primer mandatario y de la muerte de un canciller y de un presidente de Estado. En todos los casos se reitera la idea del ceremonial, el protocolo, la exhibición pública de la autoridad, viva o muerta, y la marcada presencia de elementos militares y uniformados alrededor de los mandatarios.

La voz del discurso predominante en las imágenes es la voz del poder de las elites gobernantes, financieras, civiles y militares; la voz de los marginados simplemente se excluye.

---

<sup>716</sup>Las bellezas naturales del país, acentuada en la capital federal “mecanismo psicológico colectivo que funcionó durante tanto tiempo como irrisoria compensación para nuestro atraso”, según establece Paulo Emílio Salles Gomes en “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, 1986:324.

## Alcances y aportes al campo

Como señalamos al inicio de esta investigación, nuestro aporte al campo de la investigación sobre cine consistió en desarrollar un estudio comparado con una propuesta que se enmarca en líneas de trabajo que abordan nuevas perspectivas metodológicas y teóricas.

Fuimos más allá del modelo de la “historiografía paralela”<sup>717</sup>, tendencia de algunos autores que han abordado la cinematografía latinoamericana usando un modelo que considera una introducción común y luego el estudio de cinematografías específicas en forma separada, o aquella tendencia que realiza una “comparación asimétrica”<sup>718</sup>, donde una cinematografía predomina sobre otra en el estudio. En esta investigación trabajamos con la cinematografía de ambos países considerando las diferencias contextuales, pero a partir de ejes temáticos que permitieran un acercamiento a partir del estudio de la materialidad fílmica en diálogo con la historia cultural, buscando procesos culturales comunes, como fue la consolidación de los Estados naciones y la construcción de la nación moderna, aunque la historia colonial y republicana de países como Chile y Brasil tengan marcadas diferencias. Distinguímos encuentros en lo estético, en lo cultural, en el modo de apropiación de los referentes europeos y norteamericanos de la modernidad y el progreso. También es posible hallar puntos en común en los modos de producción cinematográfica en un periodo en que predominaba la factura artesanal, aunque haya diferencias sustanciales en el volumen de producción. Y aunque hay también una gran distancia respecto a los avances en la investigación sobre cine silente, encontrando aún muchos vacíos en el caso chileno, la existencia de estudios previos en Brasil favorece el desarrollo de una investigación que requiere necesariamente un trabajo de campo que es abordable con la información previamente sistematizada, como los registros de prensa recopilados por Bernardet o Araújo. Asimismo, es factible trabajar a partir de propuestas conceptuales identificadas en Brasil, como el ritual del poder, la cuna espléndida y la visita guiada, y ver de qué modo, estas ideas pueden también encontrarse en las producciones chilenas, estableciendo desde allí un diálogo entre los documentales de ambos países.

---

<sup>717</sup>Ana Laura Lusnich, “Pasado y presente de los estudios comparados sobre cine latinoamericano”, revista *Comunicación y medios* N° 24 (2011): 25-42. Santiago: Instituto de la Comunicación e Imagen. Universidad de Chile.

<sup>718</sup>*Ib id*

Finalmente, trabajar a nivel discursivo, a partir de lo que sugieren las imágenes y los intertítulos, abre una posibilidad de un estudio comparado que no se agota en el corpus abordado. Por el contrario, sugiere apertura hacia el diálogo con otras cinematografías del continente.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE, Beatriz y CASTILLO, Simón. “El espacio público moderno. Sueños y realidades de Karl Brunner en Santiago de Chile, 1929-1934”. En: *Revista electrónica DU&P. Diseño Urbano y Paisaje*, Volumen I N°3. Centro de Estudios Arquitectónicos, Urbanísticos y del Paisaje. Universidad Central de Chile. Santiago, Chile, 2004. pp. 1-21. <http://www.ucentral.cl/dup/pdf/003.pdf>. Consultada el 9 de agosto de 2012.
- ANDERMANN, Jens. *The optic of the State. Visuality and power in Argentina and Brazil*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2007. 256p.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1993. 315p.
- ANTUNES MACIEL, Laura. *A nação por um fio. Caminhos, práticas e imagens da “Comissão Rondon”*. São Paulo: Educ. Editora da PUC-SP, 1998. 319p.
- ARAÚJO, Vicente de Paula. *A Bela época do cinema brasileiro*. São Paulo, Perspectiva, 1976. 418p.
- \_\_\_\_\_. *Salões, circos e cinemas de São Paulo*. São Paulo, Perspectiva, 1981. 453p.
- AUGUSTO, Sérgio. “O cinema brasileiro”. En: *Cinema Brasileiro Contemporâneo*. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, 2005. pp. 48-54.
- AUMONT, Jacques, BERGALA Alain et al. *Estética del cine*. Barcelona: Paidós, 1995, 313p.
- AUMONT, Jacques. *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*. Campinas, SP: Papyrus, 2008. 96p.
- AUTRAN, Arthur. “Panorama da historiografia do cinema brasileiro”. *Revista ALCEU* v7- N°14.jan/jun.2007. pp. 17-30.
- \_\_\_\_\_. Prefácio a segunda edição de BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema Brasileiro: Propostas para uma História*, São Paulo: Companhia das letras, 2009. pp. 8-16.
- \_\_\_\_\_. *Alex Viány, crítico e historiador*. São Paulo: Perspectiva, 2003. 372p.
- BAZIN, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp 2004. 395p.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Río de Janeiro: Paz e terra, 1996. 70p.
- BENJAMIN, Walter. *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia editora, 2012. 287p.

\_\_\_\_\_. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En: BENJAMIN, Walter, *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires: Aguilar, 1989 (1935). 285p.

\_\_\_\_\_. *Obras. Libro I vol2*. Edición de Tiedemann, Rolf y Schweppenhauser, Hermann. Madrid: Abada Editores, 2008. pp. 207-259.

\_\_\_\_\_. *Sobre la fotografía*, Valencia: Pre-textos, 2004. 153p.

BERGOT, Solène. “Cine y fotografía en la industria cinematográfica en Chile, 1900-1930”. En: VILLARROEL, Mónica (coord.), *Enfoques al cine chileno en dos siglos*. Santiago: Lom/Centro Cultural La Moneda, 2013. pp. 79-86.

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

\_\_\_\_\_. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume, 2008 (1995). 166p.

\_\_\_\_\_. “Acreditam os brasileiros nos seus mitos? O cinema brasileiro e suas origenes”. *Revista USP*, São Paulo, n° 19. Setembro/outubro/novembro 1993. pp. 17-23.

\_\_\_\_\_. *Filmografia do cinema brasileiro 1900-1935*. *Jornal O Estado de S. Paulo*. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo. Secretaria da Cultura. Comissão de Cinema, 1979.

BHABHA, Homi. “Narrando la nación”. En: FERNÁNDEZ, Álvaro (comp.), *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Buenos Aires; Manantial, 2000.

BONGERS, Wolfgang, TORREALBA, María José y VERGARA, Ximena (edits). *Archivos i letrados. Escritos sobre cine en Chile: 1908-1940*. Santiago: Cuarto Propio, 2011. 576p.

BONGERS, Wolfgang. “El Cine y su llegada a Chile: conceptos y discursos”. *Revista Taller de Letras* N° 46. Santiago: Pontificia Universidad Católica, Facultad de Letras, 2010. pp. 151-174.

BOURDIEU, Pierre y WACQUANT, Löic. *Respuestas por una antropología reflexiva*. México: Grijalbo, 1995. 229p.

BORGE, Jason. *Avances de Hollywood: crítica cinematográfica en Latinoamérica*. 1915-1945. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005. 288p.

BRUNETTA, Gian Pietro. *Nacimiento del relato cinematográfico*. (Griffith 1908-1912). Madrid: Cátedra, 1987. 141p.

- BURCH, Noël. *El tragaluz del infinito*. Cuarta edición. Madrid: Cátedra, 1999. 278p.
- \_\_\_\_\_. “Argumentos de no-ficción”. Capítulo final de *Praxis del cine*, 1970. En: SOBERÓN Torchia, Edgar. *33 Ensayos de cine*. San Antonio de los Baños: Escuela Internacional de Cine y TV, 2008. pp 357-366.
- BUROTTO, Darío y MUÑOZ, Ernesto. *Filmografía del cine chileno 1910-1997*. Santiago: Museo de Arte Contemporáneo, 1998. 215p.
- CARMAGNANI, Marcello. *Estado y sociedad en América Latina 1850-1930*. Barcelona: Crítica, 1984. 175p.
- CALDERÓN, Alfonso. *1900*. Santiago: Pehuén, 1999. 328p.
- \_\_\_\_\_. *Memorial de Santiago*. Santiago: Ril editores, 2004. 299p.
- CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé (org). *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007. 389p.
- CARREÑO, Gastón. “Miradas y alteridad. La imagen del indígena latinoamericano en la producción audiovisual”. Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios Latinoamericanos. Universidad de Chile, Mayo de 2007.
- CASSETTI, Francesco y DI CHIO, Federico. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, 1991, 278p.
- CASSETTI, Francesco. *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra, 2006, 368p.
- CINEMATECA BRASILEIRA. Filmografía. Disponible en: <http://cinemateca.gov.br>
- \_\_\_\_\_. *Catálogo III Jornada Brasileira de Cinema Silencioso*. São Paulo, 7 al 16 de agosto de 2009.
- \_\_\_\_\_. “Em busca do Brasil. Amazonía silenciosa”. *Catálogo III Jornada Brasileira de Cinema Silencioso*. São Paulo, 7 al 16 de agosto de 2009. pp. 26-35.
- \_\_\_\_\_. *Guía de filmes produzidos no Brasil entre 1911 e 1920*, Rio de Janeiro: Cinemateca Brasileira-Embra Filmes, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Catálogo V Jornada Brasileira de Cinema Silencioso*. São Paulo, 5 al 14 de agosto de 2011.
- CINETECA NACIONAL DE CHILE. Filmografía. Inventario de uso interno.

CINECHILE.CL. Enciclopedia del Cine chileno. Sitio dedicado a la difusión de cine chileno. <http://www.cinechile.cl/archivos.php>. Consultado en noviembre de 2013.

COHEN, Alberto A. y GORBERG, Samuel. *Rio de Janeiro O cotidiano Carioca no início do século XX*. Rio de Janeiro: A.A. Cohen editora, 2007. 132p.

COELHO, Maria Fernanda. “A experiência brasileira na conservação de acervos audiovisuais. Um estudo de caso”. Dissertação de Mestrado, ECA, USP, 2009.

CORREA JR., Fausto Douglas. *A Cinemateca Brasileira – Das luzes aos anos de chumbo*. São Paulo: Editora UNESP, 2010. 292p.

CORRO, Pablo. “Sinfonías de ciudad en el cine chileno: imágenes de modernidad, efectos de luz”. En: VILLARROEL, Mónica (coord.) *Enfoques al cine chileno en dos siglos*. Santiago: Lom/ Centro Cultural La Moneda, 2013. pp. 23-32.

COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. 2 ed. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008 (2005).254p.

CUARTEROLO, Andrea. *De la foto al fotograma - Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933)*. Montevideo: Centro de Fotografía, 2013.

\_\_\_\_\_. “El travelogue y la fascinación por la máquina”. Actas III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual-Asaeca, 2012. Disponible en <http://www.asaeca.org/actas.php?anio=2012>. Consultada el 8 de diciembre de 2012.

CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Bauru: EDUSC, 1999. 256p.

CHARNEY, Leo y SCHWARTZ, Vanessa (orgs). *O cinema e a invenção de vida moderna*, São Paulo: Cosac Naify, 2010. 458p.

CHEVALLAY Denis, GRANERO Cinzia. *Scritti D’America Australe. Bibliografia di Alberto Maria De Agostini*. Torino: Museo Nazionale della Montagna, 2013.

CHILE. Memoria presentada al Supremo Gobierno por la Comisión Central del Censo, 1907. D.F.L. N° 6-4.817, Interior, 1942. Publicado en el Diario Oficial N° 19.355, el 9 de septiembre de 1942. Versión disponible en <http://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=7337&idVersion=1942-09-09>. Consultada el 11 de diciembre de 2012.

Decreto N°21.240 del 4 de abril de 1932. En: <http://www.ancine.gov.br/legislacao/decretos/decreto-n-21240-de-4-de-abril-de-1932>.



Consultado el 30 de octubre de 2012.

Decreto N°6562 del 16 de julio de 1907. En:  
<http://www.ancine.gov.br/legislacao/decretos/decreto-n-6562-de-16-de-julho-de-1907>.

Consultado el 30 de octubre de 2012.

DE AGOSTINI, Alberto M. *Andes patagónicos. Viajes de exploración a la cordillera patagónica austral*. Santiago: Biblioteca Fundamentos de la Construcción de Chile. Cámara Chilena de la Construcción, Pontificia Universidad Católica de Chile, Biblioteca Nacional, Tomo I. 459p. y Tomo II, 439p. 2010 (1941).

DE LOS RÍOS, Valeria. *Espectros de luz. Tecnologías visuales en la literatura latinoamericana*. Santiago: Cuarto Propio, 2011. 326p.

DEVÉS, Eduardo. *Del Ariel de Rodó a la CEPAL (1900-1950) (El pensamiento latinoamericano en el siglo XX, entre la modernidad y la identidad)*. Buenos Aires: Editorial Biblos y Centro de Investigaciones Barros Arana, 2000. 335p.

DE BRIGARD, Emilie. “Historia del Cine etnográfico”. En: Ardévol, Elisenda Piera y Pérez-Tolón, Luis, (coord.) *Imagen y Cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. Granada: Diputación provincial de Granada, 1995. pp. 1-24.

DEBRAY, Régis. *Vida y muerte de la imagen, historia de la mirada en occidente*. Barcelona: Paidós, 1994. 317p.

DÉLANO F., Jorge. *Yo soy tú*. Santiago: Tajamar editores, 2002(1954). 330p.

DÜSSEL, Enrique. “El eurocentrismo” En: *1492 El encubrimiento del otro: hacia el origen del "mito de la Modernidad"*. La Paz: Plural Editores, 1994. 22p.

EDWARDS BELLO, Joaquín. *Tres meses en Río de Janeiro*. Santiago: Aguilar Chilena de Ediciones S.A., 2004 (1911). 189p.

ENERSIS S.A. *Luces de la modernidad. Archivo fotográfico Chilectra*. Santiago: Gerencia Corporativa de Comunicación Enersis S.A., 2001.260p.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. *Cartografía dos Estudos Culturais. Uma versão latino-americana*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. 239p.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 1995.

FERRO, Marc. *Cine e historia*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980. 176p.

\_\_\_\_\_. *Historia Contemporánea y Cine*. Barcelona: Ariel, 1995. 238p.

FOUCAULT, Michel. *La Arqueología del Saber*. México: Siglo XXI, 2001. 355p.

FREYRE, Gilberto. *Casa grande e senzala*. Global editora, 2003.

GALVÃO, Maria Rita; BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica: as idéias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

GALVÃO, Maria Rita. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo, Ática, 1975. 333p.

GERBI, Antonello. “Prólogo”, “I. Buffon: la inferioridad de las especies animales en América”. En: *La disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica 1750-1900*. México: FCE, 2ª ed., 1993. pp. 3-31.

GÁRATE, Miriam. “Películas de papel/Crónicas de celuloide. Acerca de João do Rio, Alcantara Machado y Alberto Cavalcanti”. En: BONGERS, Wolfgang (ed.) *Prismas del cine latinoamericano*. Santiago: Cuarto Propio, 2012. pp. 65-90.

GODOY, Mario. *Historia del cine chileno*. Santiago: Imprenta Fantasía, 1966. 164p.

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.

\_\_\_\_\_. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974. 475p.

\_\_\_\_\_. “Panorama do cinema brasileiro 1896/1966”. En: *Cinema/Trajectoria no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2ª Ed. 2001 (1980). 111p.

GONZAGA, Alice. *50 anos de Cinédia*. Rio de Janeiro: Record, 1987. 173p.

GONZÁLEZ, Juan Pablo y ROLLE, Claudio. *Historia Social de la Música popular en Chile, 1890-1950*. Santiago: Ediciones de la Universidad Católica, 2005. 645p.

GREZ, Sergio. *Transición en las formas de lucha. Motines peonales y huelgas obreras en Chile (1891-1907)*. *Revista Historia* N°33. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile. 2000. Disponible en: [http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-71942000003300004&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-71942000003300004&script=sci_arttext). Consultada en 12 de diciembre de 2011.

GRIERSON, John. “Los principios del documental”. En: SOBERÓN TORCHIA, Edgar. *33 ensayos de cine*. San Antonio de los baños: Escuela Internacional de Cine y TV, 2008. pp. 38-46.

- GRUNZINSKI, Serge. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2006. 224p.
- 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.
- \_\_\_\_\_. “O retrato do corpo humano: a fotografia, os detectives e os primórdios do cinema”. En: CHARNEY, Leo y SCHWARTZ, Vanesa (edit). *O cinema e a invenção de vida moderna*, São Paulo:Cosac Naify, 2010. pp.33-65.
- \_\_\_\_\_. “An Aesthetic of astonishment: Early Film and the (In) Credulous Spectator”. En WILLIAMS, Linda (ed). *Viewing Positions. Ways of Seeing Film*. New Jersey: Rutgers University Press, 1995. pp. 114-133.
- HALL, Stuart. “Identidade cultural e diáspora”. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Nº 24,1996. pp. 68-75.
- HEFFER, Hernani. “Pequena história dos periódicos brasileiros no Brasil”. <http://filmeicultura.org.br/06/2012/edicao-53-pequena-historia-dos-periodicos-de-cinema-no-brasil>. Consultado el 6 de noviembre de 2012.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raíces do Brasil*. São Paulo: Companhia das letras, 2008 (1936). 220p.
- ITURRIAGA, Jorge. “La película dissociadora y subversiva”: el desafío social del cine en Chile, 1907-1930. En: VILLARROEL, Mónica (coord.) *Enfoques al cine chileno en dos siglos*. Santiago: Lom/Centro Cultural La Moneda, 2013. pp. 59-68.
- \_\_\_\_\_. “El movimiento sin fin. Introducción a la exhibición y recepción del cinematógrafo en Chile, 1895-1932”. Tesis para optar al grado de Doctor en Historia. Instituto de Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2012.
- JARA, Eliana. “Una breve mirada al cine mudo chileno”. En: CINETECA NACIONAL DE CHILE, *Imágenes del centenario 1903-1933. Documentos históricos II*. DVD. Santiago: Cineteca Nacional de Chile, 2011. pp. 11-19.
- \_\_\_\_\_. “Una breve mirada al cine mudo chileno con sus aciertos y descritos”. En: *Revista Taller de Letras* Nº 46. Santiago: Pontificia Universidad Católica, Facultad de Letras, 2010. pp. 175-191.

\_\_\_\_\_. “¿Cien años de cine chileno?” *Revista Patrimonio Cultural*. Santiago: Dirección de bibliotecas, archivos y museos. Año VII, N°25, 2002. P26.

\_\_\_\_\_. *El cine mudo chileno*. Santiago: imprenta Los héroes, 1994. 207p.

JARA, Eliana; MÜLCHI, Hans y ZUANIC, Adriana. *Antofagasta de película: historia de los orígenes de un cine regional*. Santiago: Glocal Films y Comunicaciones, 2008. 160p.

KOSSOY, Boris. “La fotografía en Latinoamérica en el siglo XIX: La experiencia europea y la experiencia exótica”. En: WATRISS, Wendy y PARKINSON, Lois, *Image and Memory, Photography from Latin America 1866-1944*. Texas:University of Texas Press, Fotofest, 1992. pp. 20-54.

LAGNY, Michele. *Cine e historia - Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona: Bosch, 1997. 259p.

LARRAÍN, Jorge. *Modernidad, razón e identidad en América Latina*. Santiago, Editorial Andrés Bello, 1996. 270p.

\_\_\_\_\_. *Identidad Chilena*. Santiago: Lom, 2001. 274p.

LEÓN, Christian. “Racismo, políticas de la identidad y construcción de ‘otredades en el cine ecuatoriano”. *Revista Chilena de Antropología Visual* N° 5 Santiago, Julio de 2005. pp. 91-100. Disponible en:<http://www.antropologiavisual.cl/leon.htm>. Consultada el 10 de diciembre de 2011.

LÓPEZ, Ana María. “Early Cinema and Modernity in Latin América”(2000). *Cinema Journal*, Vol. 40, N°1, Texas: University of Texas Press, Autom, 2000. pp.40-78.

LUSNICH, Ana Laura. “Pasado y presente de los estudios comparados sobre cine latinoamericano”, *Revista Comunicación y medios* N° 24 (2011). Santiago: Instituto de la Comunicación e Imagen. Universidad de Chile. pp. 25-42.

\_\_\_\_\_(ed.). *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Biblos, 2005. 189p.

MEMORIA CHILENA. *La República socialista* (1932). Disponible en <http://www.memoriachilena.cl>. Consultada en 11 de diciembre de 2012.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas, SP: Papirus, 2008. 303p.

MACHADO JÚNIOR, Rubens. “Plano grande angular de uma São Paulo fugida”. *Comunicação & Informação*, Vol.11 N°2, 2008.

\_\_\_\_\_. “São Paulo em movimento: a representação cinematográfica da metrópole nos anos

20". Dissertação (mestrado), São Paulo, ECA-USP, 1989. 160p.

MARRONE, Irene. "Discursos y prácticas del cine informativo silente en Argentina", trabajo presentado en el IV Congreso de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, Asaeca, Rosario, Argentina, 2014.

\_\_\_\_\_. *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*. Buenos Aires: Archivo general de la nación, editorial Biblos, 2003. 158p.

MARTINIC, Mateo. "Alberto M. de Agostini. Centenario de su llegada a Magallanes". Prólogo de la edición facsimilar de DE AGOSTINI, Alberto M. *Andes patagónicos. Viajes de exploración a la cordillera patagónica austral*. Santiago: Biblioteca Fundamentos de la Construcción de Chile. Cámara Chilena de la Construcción, Pontificia Universidad Católica de Chile, Biblioteca Nacional, Tomo I, 2010: ix-xvii.

\_\_\_\_\_. "Nueva Evidencia sobre la presencia Selknam tardía en la Tierra del Fuego Chilena". *Revista Magallania*, (Chile), 2008. Vol. 36(1) pp. 37-41.

MATURANA, Carmen Luz. "La Comedia de Magia y los efectos visuales en el siglo XIX en Chile". En *Revista Aisthesis* N° 45. Santiago: Instituto de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009. pp. 82-102.

MENDES, Ricardo (org). *Antologia Brasil 1890-1930. Pensamento crítico em fotografia*. Funarte, Ministério de Cultura, 2013. 356p.

METZ, Christian. "El decir y lo dicho en el cine. Hacia la decadencia de lo verosímil". En: DELLA VOLPE y otros. *Problemas del nuevo cine*. Madrid: Alianza, 1971.

MIGNOLO, Walter. "La colonización del lenguaje y de la memoria: complicidades de la letra, el libro y la historia". En: ZAVALA, Iris (coord.) *Discursos sobre la "Invención" de América*, Amsterdam: Rodopi, 1993. pp. 183-220.

\_\_\_\_\_. "Colonialidad global, capitalismo y hegemonía epistémica". En: SALVATORE, Ricardo (comp.). *Culturas imperiales. Experiencia y representación en América, Asia y África*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2005. pp. 55-88.

MIQUEL, Ángel. *Los Exaltados: antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México, 1896-1929*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas, 1992. 277p.

MIRANDA, Luiz Felipe y RAMOS, Fernão (org). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo, Senac, 2000.

MONSIVÁIS, Carlos. *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama, 2006. 255p.

MONTEIRO, José Carlos. *História Visual-Cinema Brasileiro*: Rio de Janeiro: Ministério da Cultura-Funarte, 1996.

MONTE-MÓR, Patricia. “Religión y documentales en Brasil”. *Revista chilena de antropología visual*, N° 5. Santiago: Universidad Academia de Humanismo Cristiano, 2005. pp. 133-142. Disponible en: [http://www.antropologiavisual.cl/imagenes5/imprimir/monte\\_mor\\_spa.pdf](http://www.antropologiavisual.cl/imagenes5/imprimir/monte_mor_spa.pdf). Consultado el 12 de diciembre de 2012.

MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos e ALMEIDA KORNIS, Monica (orgs.) *História e documentário*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012. 322p.

MORETTIN, Eduardo. *Humberto Mauro, Cinema, História*. São Paulo, Alameda, 2013. 496p. \_\_\_\_\_ . “Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso”. En: MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos e ALMEIDA KORNIS, Monica (orgs.) *História e Documentário*, Rio de Janeiro, Editora FGV, 2012. pp. 11-43.

\_\_\_\_\_. “Tradição e modernidade nos documentários de Silvino Santos”. En: PAIVA, Samuel, SCHVARZMAN, Sheila. *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. Rio de Janeiro; Beco do Azougue, 2011. pp. 152-173.

\_\_\_\_\_. “As exposições universais e o cinema: história e cultura”, *Revista Brasileira de Historia*. Vol.31 N°61, São Paulo, 2011. Disponible en: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882011000100012&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882011000100012&script=sci_arttext).

Consultada el 17 de diciembre de 2011.

\_\_\_\_\_. “Cinema e Estado no Brasil: a Exposição Internacional do Centenário da Independência em 1922 e 1923”. *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, n. 89, pp. 137 – 148, março 2011.

\_\_\_\_\_. “O cinema e a Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil”. *Revista ArtCultura*, Uberlândia, Vol.8 N°13. pp.189-201, jul-dez 2006.

\_\_\_\_\_. “A representação da história no cinema brasileiro (1907-1949)”. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo N. Sér V. 5. pp 249-271 jan/dez 1997.

MORIN, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós, 2001 (1956). 222p.

MORSE, Richard M. *Formação histórica de São Paulo (de comunidade a metrópole)*. São Paulo: Difusão européia do livro, 1970. 449p.

MOUESCA, Jacqueline y ORELLANA, Carlos. *Breve historia del cine chileno. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Santiago: Lom, 2010. 259p.

MOUESCA, Jacqueline. *El documental chileno*, Santiago: Lom, 2005. 156p.

\_\_\_\_\_. *El cine en Chile. Crónica en tres tiempos*. Santiago: Plantea, Universidad Andrés Bello, 1997. 205p.

MUSSER, Charles. “At the beginning: Motion Picture production, representation and ideology at the Edison and Lumiere companies”. En: GRIEVESON, Lee, and KRAMER, Peter (edits). *The Silent Cinema Reader*. London and New York: Routledge, 2004. pp. 15-30.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papirus Editora, 5 ed., 2012. 270p.

O’GORMAN, Edmundo. “Primera parte: Historia y crítica de la idea del descubrimiento de América”. En: *La invención de América*. México: FCE, 3ª ed., 2003. pp. 13-54.

OLIVEN, Ruben George. *A parte e o todo. A diversidade cultural no Brasil-Nação*. Petrópolis: Vozes, 1992. 143p.

ORTIZ LETELIER, Fernando. *El movimiento obrero en Chile (1891-1919)*. Santiago: Lom, 2005 (1985). 380p.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. 5ed. São Paulo: Brasiliense, 2003 (1994). 234p.

- \_\_\_\_\_. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2001 (1985). 148p.
- \_\_\_\_\_. *Modernidad y espacio. Benjamin en París*. Buenos Aires: Norma, 2000. 137p.
- \_\_\_\_\_. “Notas históricas sobre el concepto de cultura popular”. En [\*Diálogos de la comunicación\*, N° 23, 1989](#).
- \_\_\_\_\_. *A moderna tradição brasileira. Cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1991 (1988). 222p.
- OSSA COO, Carlos. *Historia del cine chileno*, Santiago: Quimantú, 1971. 97p.
- OSSANDÓN, Carlos y SANTA CRUZ, Eduardo. *El estallido de las formas*. Santiago: Lom, 2005, 303p.
- OSSANDÓN, Carlos. *La sociedad de los artistas*. Santiago: Palinodia/Dibam, 2007. 111p.
- OSZLAK, Oscar. *La formación del Estado Argentino. Orden, progreso y organización nacional*. Buenos Aires: Ariel, 2004. 336p.
- PAIVA, Samuel, SCHVARZMAN, Sheila. *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. Rio de Janeiro; Beco do Azougue, 2011. 311p.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *Tradicón y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2003a. 301p.
- \_\_\_\_\_ (ed.). *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra, 2003b. 539p.
- PEIXOTO, Afrânio. “Um sonho, um belo sonho”, Marta e Maria: Documentos de Acção Pública (Rio de Janeiro, 1930). En: BORGE, Jason, *Avances de Hollywood: crítica cinematográfica en Latinoamérica*. 1915-1945. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005. pp.147-148.
- PINTO, Julio. “De proyectos y desarraigos, la sociedad latinoamericana frente a la experiencia de la modernidad (1780-1914)”. En *Revista Contribuciones Científicas y Tecnológicas*, N° 130. Santiago: Departamento de Investigaciones Científicas y Tecnológicas, Área de Ciencias Sociales, de la Universidad de Santiago de Chile, 2002. pp. 95-115.
- PIZARRO, Ana. *Amazonía. El río tiene voces*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2009. 249p.
- PLATH, Oreste. *El Santiago que se fue. Apuntes de la memoria*. Santiago: Fondo de cultura económica, 2010 (1997). 376p.



Portal del cine y el audiovisual latinoamericano y caribeño. Disponible en: <http://www.cinelatinoamericano.org>. Sitio Web. Fecha de ingreso 20 de agosto de 2010

POZO, María del Mar. “El cine como medio de alfabetización y educación popular. Primeras experiencias”. En: Anuario Galego de Historia da Educación. 1/1997. pp. 59-75. Disponible en: [http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/2183/7708/1/SAR\\_1\\_1997\\_art-3.pdf](http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/2183/7708/1/SAR_1_1997_art-3.pdf). Consultado en 3 de diciembre de 2012.

PRADO JÚNIOR, Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense, 2000 (1942). 408p.

PRATT, Mary Louise. *Ojos imperiales*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1997. 385p.

PRELORÁN, Jorge. “Conceptos éticos y estéticos en el cine etnográfico”. En: ARDÉVOL, Elisenda Piera y PÉREZ-TOLÓN, Luis (coord.). *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1995.

PURCELL, Fernando. *¡De película! Hollywood y su impacto en Chile 1910-1950*. Santiago: Taurus, 2012. 153p.

\_\_\_\_\_. “Cine y Censura en Chile. Entre lo local y lo transnacional, 1910-1945”. *Revista Atenea* 503, I Semestre 2011. pp. 187-201.

QUINTANA, Ángel. “Les actualitats com a camp de relació entre cinema i realitat”. En: A. Quintana y J. Pons, Editors, *La construcción de l'actualitat en el cinema dels orígens*. Girona: Fundació Museu del Cinema-Col.lecció Tomás Mallol/ajuntament de Girona, 2012: 17-34.

RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Santiago: Tajamar editores, 2004. 195p.

RECABARREN, Luis Emilio. *Ricos y pobres*. Santiago, Lom: 2010 (1910).67p.

REIS, Luiz Thomaz. Relatório apresentado pelo Sr. 1º Tenente Luiz Thomaz Reis da sua excursão aos Estados Unidos da América do Norte-1918. En: PAIVA, Samuel y

SCHVARZMAN, Sheila. *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011. pp. 252-254.

REPÚBLICA DOS ESTADOS UNIDOS DO BRAZIL. Ministério da indústria, viação e obras públicas, *Synopse do Recensamento. 31 de dezembro de 1900*. Disponible en: <http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv25474.pdf> Consultada el 20 de marzo de 2013.

RINKE, Stefan. *Cultura de masas: reforma y nacionalismo en Chile 1910-1931*. Santiago: Centro de Investigaciones Barros Arana-Universidad Católica de Valparaíso-Katholische Universitat Eichstatt, 2002. 173p.

\_\_\_\_\_. “Las torres de Babel del siglo XX: cambio urbano, cultura de masas y norteamericanización en Chile 1918-19312”. En: PURCELL, Fernando y RIQUELME, Alfredo (eds.). *Ampliando miradas. Chile y su historia en un tiempo global*. Santiago: Ril Editores-Instituto de Historia UC, 2009. pp 159-193.

ROCHA MELO, Luis Alberto. “Que cavação é essa?” En: CINEMATECA BRASILEIRA, *Catálogo V Jornada Brasileira de Cinema Silencioso*. São Paulo, 5 al 14 de agosto de 2011. pp 24-27.

RODRÍGUEZ, Hernán. *Historia de la fotografía en Chile. Fotógrafos chilenos 1900-1950*. Santiago: Centro Nacional de la Fotografía, 2011. 459p.

ROLLE, Claudio. “El documental como monumental: vehículo de memoria”. En: VEGA, Alicia. *Itinerario del cine documental chileno 1900-1990*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, 2006. pp. 20-44.

ROSSI, Gilberto. “Aos operadores cinematographicos, amadores ou profissionaes, de todo o Brasil”. En: CINEMATECA BRASILEIRA, *Catálogo V Jornada Brasileira de Cinema Silencioso*. São Paulo, 5 al 14 de agosto de 2011. pp. 22-23.

SAID, Edward. *Orientalismo*. Madrid: Libertarias, 1990. 444p.

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

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

SALAZAR, Gabriel. *Historia de la acumulación capitalista en Chile (Apuntes de clase)*. Santiago: Lom, 2003. 167p.

SALOMÓN, Frank. “La Textualización de la memoria en la América andina: Una perspectiva etnográfica comparada”. En *Acta Final X Congreso Indigenista Interamericano*. Managua: Instituto Indigenista Interamericano, 1993. pp. 229 260.

SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1988.

SANTANA, Alberto. *Grandezas y miserias del cine chileno*, Santiago: Misión, 1957. 65p.

SCHWARZ, Roberto. “As idéias fora do lugar”. En: Schwarz, Roberto, *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas cidades, 1992. pp. 13-28.

SCHVARZMAN, Sheila. “Travelogue e cavação no Brasil pitoresco de Cornélio Pires”. En: PAIVA, Samuel y SCHVARZMAN, Sheila (orgs). *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. Rio de Janeiro: Azougue, 2011. pp. 46-87.

Senado Federal, Censo demográfico. Disponible en: <http://www12.senado.gov.br/noticias/entenda-o-assunto/censo-demografico>.

SMITH, Anthony. *La identidad nacional*. Madrid: Trama, 1997.176p.

SORLIN, Pierre. *Sociología del cine: la apertura para la historia de mañana*. 2.ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1992. 264p.

SOUZA, Carlos Roberto de. *Nossa aventura na tela, a trajetória fascinante do cinema brasileiro da primeira filmagem a Central do Brasil*. São Paulo: Cultura Editores Associados, 1998. 200p.

\_\_\_\_\_. “A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil”. Tesis de doctorado en Ciências da Comunicação, dirigida por Ismail Xavier. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes-Universidade de São Paulo, 2009. 310p.

SOUZA, Carlos Roberto de; PÓVOAS, Glênio. Filmografia silenciosa brasileira preservada. En: PAIVA, Samuel; SCHVARZMAN, Sheila (org). *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. Rio de Janeiro: Azougue, 2011. pp.299-311.

SOUZA, José Inácio de Melo. *Inventário Espaços de sociabilidade cinematográfica na cidade de São Paulo: 1895-1929*, 2010. Disponible en: [www.cinematecabrasileira.gov.br](http://www.cinematecabrasileira.gov.br). Consultada el 22 de septiembre de 2011.

\_\_\_\_\_. *Imagens do passado. São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: Senac, 2003. 340p.

SHOHAT, Ella y STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocéntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, 528p.

\_\_\_\_\_. *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica al pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Editorial Paidós, 2002. 368p.

STAM, Robert. *Introdução à Teoria do cinema*. São Paulo: Papirus, 2009. 398p.

STOCK, Ann Marie. “El Cine Mudo en América Latina: paisajes, espectáculos e historias”. En: TALENS, Jenaro y ZUNZUNEGUI, Santos (Coordinadores). *Historia General del Cine Volumen IV América (1915-1928)*. Madrid: Cátedra, 1997. pp. 129-157.

SUBERCASEAUX, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Tomo III. El centenario y las vanguardias*. Santiago: editorial Universitaria, 2004.493p.

\_\_\_\_\_. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Tomo IV. Nacionalismo y cultura*. Santiago: editorial Universitaria, 2007.

TACCA, Fernando de. *A imagética da Comissão Rondon*, Campinas, SP: Papirus, 2001.135p.

TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997. 173p.

TRANCHE, Rafael R. “Atracción, actualidad y noticiarios: la información como espectáculo”. En: A. Quintana y J. Pons, Editors. *La construcción de l’actualitat en el cinema dels orígens*. Girona: Fundació Museu del Cinema-Col.lecció Tomás Mallol/ajuntament de Girona, 2012: 37-49.

TRUSZ, Alice. *Entre lanternas mágicas e cinematógrafos. As origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre1861-1908*. São Paulo: Terceiro Nome/Ecofalante, 2010. 380p.

URBINA, Luis. “El cinematógrafo”. *El Universal*, 23 de agosto de 1896. En: MIQUEL, Ángel. *Los Exaltados: antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México, 1896-1929*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas, 1992:32-37.

\_\_\_\_\_. “La vuelta del cinematógrafo”. *El Mundo Ilustrado*, 9 de diciembre de 1906. En: MIQUEL, Ángel. *Los Exaltados: antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México, 1896-1929*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas, 1992:37-38.

\_\_\_\_\_. “Escuela normal del crimen: un discípulo aprovechado”. *El Universal*, 1926. En: MIQUEL, Ángel, *Los Exaltados: antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México, 1896-1929*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas, 1992. pp. 39-42.

UNIVERSIDAD DE CHILE. Instituto de Cinematografía Educativa. Películas. Santiago, marzo de 1932.

VANOYE, Francis y GOLIO-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a Análise Fílmica*. Campinas, SP: Papyrus, 2011. 143p.

VEGA, Alicia. *Itinerario del cine documental chileno 1900-1990*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, 2006. 364 p.

\_\_\_\_\_. *Re-visión del cine chileno*. Editorial Aconcagua. Santiago: CENECA, 1979. 389p.

VERTOV, Dziga. “Del Cine Ojo al radio ojo”, “Nosotros” y “La importancia del cine sin actores”. En: ROMAGUERA, Joaquim; ALSINA, Homero (Eds). *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra, 1993. pp. 29-52.

VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*, Rio de Janeiro: Revan Ltda., 1993(1959). 148p.

VICUÑA, Manuel. *La belle époque chilena. Alta sociedad y mujeres de elite*. Santiago: Catalonia, 2010. 318p.

VILLARROEL, Mónica (coord.) *Enfoques al cine chileno en dos siglos*. Santiago: Lom/Centro Cultural La Moneda, 2013. 238p.

\_\_\_\_\_. “Modernidad y nación en el documental chileno silente”. *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, Asaeca*, N°8. [http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com\\_content&view=article&id=344&Itemid=161](http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=344&Itemid=161), 2013.

\_\_\_\_\_. “La ciudad moderna en el documental chileno silente: Santiago en los años veinte y treinta”. Ponencia en el Panel Cine silente latinoamericano, *Film Studies, XXXI International Congress of the Latin American Studies Association*, Lasa 2013. Washington DC, 29 de mayo al 1 de junio.

\_\_\_\_\_. “El mapa del cine temprano en Chile: hacia una configuración del asombro en el contexto latinoamericano”, *Revista Aisthesis* N° 52, Santiago: Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica, diciembre de 2012. pp. 9-30.

\_\_\_\_\_. “Documentales silentes en Chile y Brasil: la producción de riqueza y la cara oculta de los obreros”. Trabajo presentado en el II Simposio iberoamericano de estudios comparados

sobre cine y audiovisual: perspectivas interdisciplinarias. Debates del cine y de la historia. Buenos Aires, 5, 6 y 7 de diciembre de 2012.

\_\_\_\_\_. “El funeral de Luis Emilio Recabarren: Intertextualidades desde el cine como documento histórico”. *Isla Flotante. Revista de Comunicación y Literatura de la Escuela de Periodismo de la Academia*. Santiago de Chile: Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Año 5 n° 5, invierno 2013. pp. 45-57.

\_\_\_\_\_. “De la belle époque a la cuestión social”. En: CINETECA NACIONAL DE CHILE *Imágenes del centenario 1903-1933. Documentos históricos II*. DVD. Santiago: Cineteca Nacional de Chile, 2011. pp. 5-9.

\_\_\_\_\_. “El cine de exploradores: experiencias en la Amazonía y la Patagonia”. Trabajo presentado en el Seminario: Cinema no Brasil dos primeiros tempos a década de 1950. XV Encontro Socine, Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema. Rio de Janeiro, Brasil, 2011.

\_\_\_\_\_. “Por la ruta del discurso eurocéntrico en el cine de exploradores”. *Revista Aisthesis* N° 48, dic. 2010. Santiago: Instituto de estética de la Universidad Católica. pp. 90-111.

VILLARROEL, Mónica et all. *Imágenes de Chile en el Mundo: Catastro del Acervo Audiovisual Chileno en el Exterior*, Santiago: Cineteca Nacional de Chile, 2008. 100p.

VITALE, Luis. *Sociología de la novela y vida cotidiana en Chile de 1900 a 1950*. Santiago: editorial Puerto de Palabras, 2001. 140p.

WILLIAMS, Raymond, *Cultura, sociología de la comunicación y del arte*, Barcelona: Paidós, 1982. 231p.

XAVIER, Ismail. “Progresso, disciplina fabril e descontração operária: retóricas do documentário brasileiro silencioso”. En: MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos e ALMEIDA KORNIS, Monica (orgs.) *História e documentário*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012. pp 45-66.

\_\_\_\_\_. *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*, Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2008. 288p.

\_\_\_\_\_. *Sétima arte, um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

## PUBLICACIONES PERIÓDICAS CONSULTADAS

Boletín de Leyes y Decretos, 1929, tomo 4, p. 3151, 3152 y 3153. Organiza el Instituto de Cinematografía Educativa.

*Diario Oficial* (Chile) (1928-1932).

*El Diario Ilustrado* (1907-1924).

*El Diario Industrial*, Antofagasta (1910).

*El Eco de La Liga de Damas Chilenas*. 1° de enero de 1915 Año III, N°57

*El Ferrocarril* (1896-1911).

*El Film*, Año I. N° 33, 28, 21 (1918).

*El Mercurio*, Santiago (1907- 1931).

*El Mercurio*, Valparaíso (1903-1911).

*El Magallanes*, Punta Arenas, 14 de septiembre de 1900

*El Nacional de Iquique* (1897).

*El Sur de Concepción* (1897-1898).

*La Nación* (1929-1934).

*La Semana Cinematográfica* (1919-1921).

*La Unión de Valparaíso* (1896-1897).

*Las Últimas Noticias* (1907-1911).

*Los Tiempos*, Santiago. 21 de diciembre de 1929

Revista *A Scena Muda* (versión digital de las ediciones de los años 1921 a 1955)  
<http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/>

Revista *Cinearte* (versión digital de las ediciones de los años 1926 a 1942)  
<http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/>

Revista *Cine Gaceta* Año 1, N°1, Santiago, 1ª Quincena de octubre de 1915

Revista *Cine Gaceta*, Año 1 N°1 Santiago, 2ª Quincena de julio de 1915<sup>719</sup>

Revista *Cinema* N°1, Santiago, 28 de noviembre de 1913

Revista *Chile Cinematográfico* N°1, 2 y 3 (1915).

*Revista de Educación*, Ministerio de Educación Pública de Chile (1929-1930).

Revista *Pacífico Magazine* Vol V, N°32, Santiago de Chile, agosto de 1915

Revista *Sucesos*, Valparaíso (1903). Revista *Vea* N°194, 30 de diciembre de 1942

Revista *Zig-Zag* (1907-1915).

---

<sup>719</sup> La revista *Cine Gaceta* tiene dos números 1, en julio y octubre de 1915.

## ANEXO I

### FILMOGRAFÍA SILENTE BRASILEÑA PRESERVADA

Investigación y edición: Carlos Roberto de Souza y Glênio Póvoas<sup>720</sup>

Materiales localizados hasta julio de 2011. Los materiales pueden ser negativos o copias completas originalmente en nitrato, fragmentos o sobrantes de un film. Los títulos atribuidos están entre corchetes.

Cuando no se menciona, los materiales se encuentran en la Cinemateca Brasileira.

Cuando no se menciona, se trata de documentales o *cinējournals* en 35mm o filmes domésticos en 16mm.

La duración equivale a los materiales preservados en 35mm a 16 o 18 cuadros por segundo.

Esta filmografía – permanentemente en construcción, que puede tener errores – va hasta 1934, pero filmes silentes continuaron siendo producidos en varios estados brasileños en las décadas siguientes.

La ortografía no fue actualizada, conservándose la original.

#### 1897

Ancoradouro de pescadores na Baía da Guanabara [fotogramas no Arquivo Nacional]

#### 1906

Santos Dumont em Paris (França, 1min30seg)

#### 1909

Ceremonias e festa da igreja em S. Maria – Estado R. G. do S. (Eduardo Hirtz, RS, 4min)  
[Museu do Trabalho-RBS TV]

[Chagas em Lassance] (8min30seg) [Fundação Oswaldo Cruz]

Reminiscências (Aristides Junqueira, MG, 11min)

#### 1910

Carnaval em Curitiba (Kosmos, PR) [Cinemateca de Curitiba]

A Despedida do 19º Batalhão Rio Branco (Empresa Paschoal Segreto, RJ) [Cinemateca de Curitiba]

Fatos históricos do Tiro de Guerra 19 Rio Branco (Kosmos, PR, 8min35seg)

[Inauguração da Exposição de Animais no Posto Zootécnico] (Empresa F. Serrador, SP, 7min45seg)

---

<sup>720</sup>Carlos Roberto de Souza y Glênio Póvoas, Filmografia silenciosa brasileira preservada. En: Samuel Paiva y Sheila Schvarzman (org). *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*, 2011: 299-311. (Revisada por Glênio Póvoas en julio de 2013, para Mónica Villarroel Márquez). Conservamos las marcas originales de sus autores sin unificar con el resto de la tesis, dadas sus particulares indicaciones.



Visita do exmo. snr. ministro da Agricultura, I. e Commercio, dr. Pedro de Toledo a Escola de Artes e Officios de S. Paulo, director dr. Silveira da Motta (Casa Musso e Companhia, RJ, 6min20seg)

### **1911**

Cidade de Bebedouro – Est. de São Paulo (Campos Film, SP, 15min5seg)  
[Serviço de Febre Amarela] (RJ, 25min35seg)

### **1912**

Barão do Rio Branco – A nação em luto – Os funeraes (Brazil Films, RJ, 10min15seg)  
Passeio da S. Recreio Juvenil em 8 de dezembro 1912 Porto Alegre (Eduardo Hirtz, RS, 8min30seg)  
Rondonia (Edgard Roquette-Pinto, 15min)

### **1913**

Caça à raposa (Campos Film, SP, 10min)  
A Exma. família Bueno Brandão em Belo Horizonte no dia 11 de julho de 1913 (Aristides Junqueira, MG, 4min30seg)  
Os Óculos do vovô (Fábrica de Fitas Cinematográficas Guarany, RS, 4min50seg, ficção)  
Santa Maria Actualidades (Fábrica de Fitas Cinematográficas Guarany, RS, 5min10seg)

### **1914**

Um Domingo na casa de vovô (6min20seg)  
Em família – Reminiscências do passado: 1910-1914 (RJ, 13min20seg)  
Fazenda São José (Campos Film, SP, 13min20seg)  
[Filme pornográfico] (16min5seg)  
[Grupo em desfile] (2min40seg)

### **1916**

Rituaes e festas Bororo (Conselho Nacional de Proteção aos Índios, RJ, 26min25seg) [Museu do Índio]

### **1919**

Exemplo regenerador (Rossi Film, SP, 9min45seg, ficção)  
[Fluminense Futebol Clube – Fla x Flu] (RJ, 5min50seg)

### **1920**

Cassia Jornal. sn-01 (M Film, MG, 3min25seg)  
Cassia Jornal. sn-02 (M Film, MG, 2min55seg)  
O que foi o carnaval de 1920! (Carioca Film, RJ, 12min10seg)  
[Praia do Chapéu Virado] (J.G. de Araujo & Cia. Ltda., AM, 1min55seg)  
[Primeira missa campal] (Instituto Histórico e Geográfico Fluminense, RJ, 15min10seg)  
Visita do rei Alberto da Bélgica (Bonfioli-Films, MG, 10min45seg)

## 1921

Batismo de Carmencita, 25 de junho de 1921 (Rossi Film, SP, 2min25seg)  
[Chegada de Arthur Bernardes a Belo Horizonte] (Bonfioli-Films, MG, 15min5seg)  
[Uma Colônia agrícola no sul do Brasil] (12min20seg)  
Excursão de s. ex. o dr. Arthur Bernardes dd. presidente do Estado de Minas Gerais – Belo Horizonte – 26.10.1921 (America Film, 5min40seg)  
[Gado em Uberaba] (Bonfioli-Films, MG, 11min10seg)  
Para ler a sua plataforma chega ao Rio de Janeiro o futuro presidente da República dr. Arthur Bernardes (Carioca Film, RJ, 16min5seg)  
Viagem do exmo. sr. dr. Arthur Bernardes presidente do Estado de Minas Gerais à capital da República onde s. excia. vai expor a sua plataforma política (America Cine Álbum, Cine Álbum do Brasil, RJ, 4min15seg)

## 1922

A América para os americanos (US, 41min30seg – montagem brasileira)  
O Brazil já tem azas (Omnia Film, RJ, 2min10seg)  
A Chegada dos aviadores portugueses (Carioca Film, RJ, 6min45seg)  
Cidade de Franca (Independencia Film, SP, 16min30seg)  
[Companhia Fabril de Cubatão] (Independencia-Omnia Film, SP, 64min)  
Companhia Lumber (Botelho Film, RJ, 24min50seg)  
Enterro de d. Blandina Vianna (6min50seg)  
Exposição do Centenário: 1822-1922 (RJ, 11min40seg)  
Exposição Nacional do Centenário da Independência no Brasil em 1922 (Brasilia Film, RJ, 16min5seg)  
[Ipiranga] (Armando Pamplona, SP, 37min)  
No paiz das Amazonas (J. G. de Araujo e Cia., AM, 128min)  
O Novo governo da República (Botelho Film, RJ, 13min40seg)  
Porto Ferreira Jornal Film. n.7 (SP, 7min44seg)  
[Rio – Anos 20 – Carnaval] (Silvino Santos, 10min15seg)  
A Sociedade Anonyma Fábrica Votorantim (Independencia Film, SP, 136min)

## 1923

Aqui e acolá em terra mineira (Bonfioli-Films, MG, 5min20seg)  
Canção da primavera (Bonfioli-Films, MG, 95min, ficção)  
Carnaval paraibano e pernambucano (Nordeste Film, PB, 8min20seg)  
[Funerais de Rui Barbosa] (Brasilia Film, RJ, 11min40seg)  
João da Matta (Fênix Film, SP, 20min, ficção)  
A Revolução no Rio Grande (Zenith Film, RS, 41min30seg)  
O Sagrado preto do povo de S. Paulo à memória de Rui Barbosa – 25 março 1923 (Independencia Film, SP, 15min20seg)  
Terra encantada (J. G. de Araujo e Cia., AM, fragmentos inseridos em outros filmes)

## 1924

As Curas do professor Mozart (Botelho Film, RJ, 22min)

[Funerais do comendador Nami Jafet] (SP, 16min30seg)  
Funerais do presidente do Estado de Minas Gerais, dr. Raul Soares de Moura em 6 de agosto de 1924 (Bonfioli-Films, MG, 16min5seg)  
A Gigolette (Benedetti-Film, RJ, 3min, ficção) [FAAP]  
[Gymnasio Anglo-Brazileiro] (RJ, 5min50seg)  
[Inauguração do Stadium do S. C. Savoia] (SP, 10min15seg)  
A Posse do presidente do Estado de Minas Gerais (Bonfioli-Films, MG, 14min40seg)  
O Príncipe herdeiro da Itália em terras do Brasil (A. Botelho Film, RJ, 40min)  
Prolongamento da Estrada de Ferro Oeste de Minas (Bonfioli-Films, MG, 6min50seg)  
A Real nave Italia no Rio Grande do Sul (Zenith Film, RS, 18min45seg)  
Recife no Centenário da Confederação do Equador (Pernambuco-Film, PE, 10min)  
Revolução de 1924 (SCAB Film, MG, 19min30seg)  
O Segredo do corcunda (Rossi Film, SP, 54min, ficção)

## 1925

Brasil pitoresco: viagens de Cornelio Pires (Indústria Cinematográfica Filmes Paulistas, SP, 21min50seg)  
A Broca do café (Independencia-Omnia Film, SP, 10min30seg)  
Cataratas do Iguazu (Groff-Film, PR, 11min10seg) [Cinemateca de Curitiba]  
A Catastrophe da Ilha do Cajú (Botelho Film, RJ, 8 min14seg) [Cinemateca de Curitiba]  
[Cultura do algodão na Paraíba – 1925] (6min50seg)  
Derby Club (Pátria-Film, RJ, 17min35seg)  
[Fluminense Futebol Clube: réveillon de 1925] (RJ, 5min50seg)  
[Ginástica infantil] (Bonfioli-Films, MG, 8min45seg)  
Grêmio F. B. P. Alegrense versus S. C. Pelotas (Atlas Film, RS, 48seg) [Museu do Trabalho-RBS TV]  
O Jubileo do 75º aniversario da fundação de Blumenau no dia 15 de novembro de 1925 (Universum Film, SC, 9min15seg)  
Jurando vingar (Aurora-Film, PE, 52min, ficção)  
Minas antiga (Bonfioli-Films, MG, 91min)  
No rastro do Eldorado (J. G. de Araujo e Cia., AM, 79min)  
Panorama da grande fábrica de cortinado. Indústrias, Renaux Limitadas (Universum Film, SC, 9min13seg) [Cinemateca de Curitiba]  
Pernambuco e sua exposição em 1924 (Pernambuco-Film, PE, 13min25seg)  
Retribuição (Aurora-Film, PE, 38min20seg, ficção)  
75 anos de Blumenau – 9º C. Metralhadora (SC, 6min40seg)  
[Silva Telles. Família] (SP, 3min, 16mm)  
[Silveira Jullien. Carmencita e pais no Lago Lemman, Genebra] (SP, 16mm)  
Veneza americana (Pernambuco-Film, PE, 61min)  
[Visita de Melo Viana à construção de uma barragem] (Bonfioli-Films, MG, 9min45seg)  
A Visita do general Pershing (Botelho Film, RJ, 66min) [material nos Estados Unidos]

## 1926

Administração Pires do Rio, 1926-1929 (Rossi Film, SP, 72min)

Carnaval em Blumenau (Universum Film, SC, 1min46seg) [Cinemateca de Curitiba]  
A Chegada do dr. Washington Luiz a Joinville (Universum Film, SC)  
[Chegada do príncipe de Orleans e Bragança a Joinville] (Universum Film, SC, 5min55seg)  
Excursão ao Rio Grande do Sul da caravana paulista (Rossi Film, SP, 16min30seg)  
A Filha do advogado (Aurora-Film, PE, 80min, ficção)  
Fábrica de Calçados Jaguar – Franca (Rossi Film, SP, 8min45seg)  
Força Pública do Estado de São Paulo (Rossi Film, SP, 16min5seg)  
As Grandezas de Pernambuco (Olinda-Film, PE, 30min)  
[Inauguração da Ponte Hercílio Luz] (Universum Film, SC, 4min30seg)  
[Inauguração do Isolado de Belo Horizonte] (Bonfioli-Films, MG, 2min40seg)  
Joinville pitoresco (Universum Film, SC)  
O Jubileu do 75º aniversário da fundação de Joinville (Universum Film, SC)  
As Manobras militares no Paraná (Groff-Film, PR, 12min13seg) [Cinemateca de Curitiba]  
O Novo palácio da Câmara dos Deputados (Botelho Film, RJ, 37min)  
Ouro Fino (E. C. Santa Cruz, MG, 7min5seg)  
Panorama de Brusque (Universum Film, SC)  
[Partido Democrático] (SP, 1min50seg)  
[Presidente Antonio Carlos] (Bonfioli-Films, MG, 4min35seg)  
O Progresso de Blumenau (Universum Film, SC, 8min20seg)  
Recepção à chegada em Blumenau do ilustríssimo dr. Adolpho Konder digno futuro  
governador do Estado de Santa Catarina (Universum Film, SC, 7min5seg)  
Rossi Actualidades. n.126 (Rossi Film, SP, 5min55seg)  
[Rossi filme] (Rossi Film, SP, 2min30seg)  
Rumo ao céu da pátria (Medeiros Film, RJ, 8min15seg)  
[Silveira Jullien. Carmencita e pais, Europa, 1926] (SP, 6min, 16mm)  
[Silveira Jullien. Nas propriedades dos Bettenfeld – França – 1926/30] (SP, 8min 16mm)  
[Silveira Jullien. Viagem à Itália, setembro/dezembro – 1926] (SP, 9min, 16mm)  
Visita do presidente Washington Luís a Sabará (Bonfioli-Films, MG, 17min5seg)  
[Washington Luís/Melo Viana] (Bonfioli-Films, MG)

## **1927**

[Alfredo Baumgarten] (SC, 75min)  
Aitaré da Praia (Liberdade-Film, PE, 62min, ficção)  
Bandeirantes do azul (Borin Film, SP, 1min40seg)  
[Chegada de De Pinedo a Santo Amaro] (Rossi Film, SP, 4min50seg)  
Chegada do hidroavião Jahu ao Rio de Janeiro (RJ, 10min30seg)  
50 anos da cidade de Cataguases (Atlas Film, MG)  
Companhia Hering (Universum Film, SC, 9min50seg) [Cinemateca de Curitiba]  
Dança, amor e ventura (Liberdade-Film, PE, 12min40seg, ficção)  
As Estradas do futuro (Botelho e Netto, RJ)  
[Fazenda Cataguá] (Helios Film, SP, 10min45seg)  
[Fazenda Floresta de Café] (SP, 5min50seg)  
[Fazenda Santa Catharina – Pederneiras] (SP, 18min30seg)

A Fazenda S. Cruz do Paredão – Propriedade do sr. Arlindo Barcellos – Dous Córregos – E. F. Paulista (Independencia-Omnia Film, SP, 19min45seg)  
 Foot-ball – Campeonato Estadual – 1927 (Ita Film, RS, 17min35seg)  
 Hospital de Juquery (Rossi Film, SP, 47min20seg)  
 A inauguração do Hospital Visconde de Moraes da Real Sociedade Portugueza de Beneficencia (Botelho Film, RJ, 10min15seg)  
 Ita Jornal. n.3 (Ita Film, RS, 13min20seg)  
 Ita Jornal. n.4 (Ita Film, RS, 13min40seg)  
 Ita Jornal. n.5 (Ita Film, RS, 12min10seg)  
 Maluco e mágico (Filmarte, RJ, 13min40seg, ficção)  
 Miss Portugal (J.G. de Araujo e Cia. Ltda., PT, 6min50seg)  
 O Novo presidente do Paraná (Botelho Film, RJ, 17min35seg)  
 Panorama da cidade de São Paulo (10min)  
 Parimã – Fronteiras do Brasil (Serviço de Proteção aos Índios, RJ, 29min15seg) [Museu do Índio]  
 O Presidente da República visitando a Limpeza Pública (Botelho e Netto, RJ, 2min10seg)  
 Revezes... (Olinda-Film, PE, 61min, ficção)  
 Senhorita Agora Mesmo (Atlas Film, MG, fragmentos, ficção)  
 [Silveira Jullien. Alemanha – 1927] (SP, 4min, 16mm)  
 [Silveira Jullien. Carmencita e família na Europa] (SP, 10min, 16mm)  
 [Silveira Jullien. Na casa de Joana d’Arc] (SP, 2min, 16mm)  
 [Silveira Jullien. Suissa, 1927] (SP, 2min, 16mm)  
 [Silveira Jullien. Suissa, 1927] (SP, 1min, 16mm)  
 Taubaté em foco (Helios Film, SP, 14min40seg)  
 Tesouro perdido (Phebo Sul America Film, MG, 93min, ficção)  
 Viagem ao Roroimã (Ministério da Guerra, RJ, 28min15seg) [Museu do Índio]  
 Visita do dr. Dino Bueno a Taubaté (Rossi Film, SP, 10min30seg)

## 1928

Amor que redime (bastidores da ficção de Ita Film) (RS, 1min55seg)  
 Assistencia Municipal e Hospital de Prompto Socorro (Botelho e Netto, RJ, 21min10seg)  
 Bariri com sua lavoura de café (Borin Film, SP, 4min)  
 Bodas de ouro 1878-1928 (Rossi Film, SP, 29min45seg)  
 O Brasil maravilhoso (Botelho e Netto, RJ, 105min)  
 Braza dormida (Phebo Brasil Film, MG, 85min, ficção)  
 A Chegada do dr. Arthur Bernardes (Botelho e Netto, RJ, 12min10seg)  
 Cidade de Bariri (Borin Film, SP, 4min50seg)  
 Companhia Docas de Santos (SP, 88min)  
 Excursões dos bandeirantes (Victor Film, RJ, 15min35seg)  
 O Fluminense Futebol Clube (Lafayette Film, RJ, 11min25seg)  
 Funeral de Del Prete (Bonfioli-Films, MG, 2min25seg)  
 Hollywood studios (Rogge Produção, PR, 11min25seg)  
 [Jaboticabal – Agosto 1928] (Vianna Film, RJ, 9min30seg)

Neves brasileiras – Curitiba e seus arredores ao amanhecer do dia da grande neve (Botelho Film, RJ) [Cinemateca de Curitiba]  
O Novo governo paranaense (Botelho Film, RJ, 12min10seg)  
O Novo presidente do Paraná (Botelho Film, RJ, 18min19seg) [Cinemateca de Curitiba]  
Progresso da Noroeste (Guarany Film, SP, 59min)  
Ribeirão Preto (Vianna Film, RJ, 14min40seg)  
O Rio da Dúvida / The River of Doubt (The Roosevelt Film Library, 29min) [Library of Congress]  
[Silveira Jullien. Amigos na praia] (SP, 4min, 16mm)  
[Silveira Jullien. Carmencita, parentes e amigos, residência em São Paulo] (SP, 4min, 16mm)  
[Silveira Jullien. Carmencita e pais chegam ao porto do Rio de Janeiro] (SP, 2min, 16mm)  
[Silveira Jullien. Chamonix, Nice, Monte Carlo] (SP, 10min, 16mm)  
[Silveira Jullien. Chegada de navio ao Brasil] (SP, 16mm)  
[Silveira Jullien. Encontro marcado] (SP, 2min30seg, 16mm)  
[Silveira Jullien. Plage Biarritz, 1927 ou 1928] (SP, 4min, 16mm)  
[Silveira Jullien. Retrato de Amadeu Silveira Saraiva] (SP, 1min, 16mm)

## 1929

A Assistência a psychopathas no Estado do R. G. do Sul – 1929 (Vianna Film, RJ, 27min20seg)  
Barro humano (Benedetti-Film, RJ, fragmentos, ficção)  
[Camargo Mattos. Nova Odessa e outros] (SP, 15min30seg, 16mm)  
[Camargo Mattos. Novidades n.1] (SP, 16min, 16mm)  
[Camargo Mattos. Várias cenas tiradas em 1929 – Personagem principal: Marieta] (SP, 17min, 16mm)  
[Centenário da colonização alemã] (Universum Film, SC)  
Cinejornal Carriço. sn-015 (Carriço Film, MG, 4min30seg)  
Companhia Paulista de Estrada de Ferro (Rossi Film, SP, 64min)  
Enchente de Bariri (Borin Film, SP)  
Estrada de Ferro Sorocabana (14min10seg)  
Florões de uma raça – A eleição de Miss Brasil (Botelho Film, RJ, 11min40seg)  
Fluminense Futebol Clube: educação física feminina (Botelho Film, RJ, 6min10seg)  
Fragmentos da vida (Rossi Film, SP, 43min30seg, ficção)  
A Grande manifestação das classes productoras do Estado de Minas ao presidente Antonio Carlos (Bonfioli-Films, MG, 48min25seg)  
Inauguração da nova represa do Rio de Pedras (Bonfioli-Films, MG, 7min20seg)  
[Jogo de futebol entre brasileiros e uruguaios] (RJ, 3min40seg)  
O Progresso da sciencia medica em Pernambuco (Liberdade-Film, PE, 44min)  
[Recepção apoteótica ao presidente Júlio Prestes] (Rossi Film, SP, 12min10seg)  
Sangue mineiro (Phebo Brasil Film, MG, 88min, ficção)  
Sob o céu nordestino (Nordeste Film, PB, 20min50min)  
Um Sonho atribulado (Borin Film, SP, 17min35seg, ficção)  
São Paulo, a symphonia da metrópole (Rex Film, SP, 87min)  
[Silveira Jullien. Em Praia Grande e na chácara da Vila Ema] (SP, 8min, 16mm)

## 1930

Brasil Atualidades: número especial para o Estado do Paraná (Botelho Film, RJ, 14min40seg)  
[Castro Maya. A bordo da chata Mendes Gonçalves de São Paulo a Guayra – 1929-1930] (RJ, 17min30seg, 16mm)  
[Castro Maya. Viagem à Europa – maio 1930] (RJ, 14min, 16mm)  
[Castro Maya. Goiás] (RJ, 12min30seg, 16mm)  
[Castro Maya. Iguazú] (RJ, 15min, 16mm)  
[Castro Maya. Salvador – Rio de Janeiro] (RJ, 15min, 16mm)  
[Cataratas] (4min45seg)  
[Distúrbios na capital paulista] (5min20seg)  
A Era da renascença nacional (Botelho e Netto, RJ, 21min10seg)  
Estrada de Ferro do Paraná (14min10seg)  
Faculdade de Medicina de São Paulo (12min40seg)  
Festa em comemoração à passagem do 15º aniversário da Liga Pernambucana de Desportos Terrestres em 16.06.1930 (Liberdade-Film, PE, 10min15seg)  
A Industria assucareira através da Uzina Estrelliana (Lux-Film, PE, 19min)  
[Jornal carioca] (13min40seg)  
Lábios sem beijos (Cinédia, RJ, 76min, ficção)  
No cenário da vida (Liberdade-Film, PE, 10min, ficção)  
Pátria redimida (Groff-Film, PR, 45min) [Cinemateca de Curitiba]  
Revolução de 1930 em São Paulo (12min25seg)  
[A Revolução de 1930 no Rio Grande do Norte] (João Alves de Mello, RN, 6min30seg)  
[Silveira Jullien. Casamento de Odete – 1930] (SP, 1min, 16mm)  
[Silveira Jullien. Carmencita e mulheres num jardim] (SP, 1min, 16mm)  
[Silveira Jullien. Jardim e mar] (SP, 2min, 16mm)  
[Silveira Jullien. Tropas militares] (SP, 12min30seg, 16mm)  
Tormenta (Sociedade Anonima Industrial de Filmes Artísticos Yara, MG, 86min, ficção)  
Visita do Graf Zeppelin a Porto Alegre (3min30seg)  
[Zeppelin no Rio de Janeiro] [Museu do Trabalho-RBS TV]

## 1931

Alvorada de glória (Victor Film, SP, 71min, ficção)  
Azas italianas sob os céos do Brasil (Ottorino Pietras, RJ, 9min15seg)  
[Camargo Mattos. Marieta no parque] (SP, 5min, 16mm)  
[Coroação de N. S. Aparecida como padroeira do Brasil] (RJ)  
A Grande parada dos legionarios mineiros (Botelho e Netto, RJ, 25min50seg)  
Iracema (Metrópole Film, SP, 2min55seg, ficção)  
Limite (Mario Peixoto, RJ, 101min, ficção)  
Matto Grosso e Paraná – Fronteiras com o Paraguay e Argentina (14min10seg)  
Minas liberal (1931?)  
News Film – Edição especial (João Alves de Mello, RN, 16min30seg)  
Onde a terra acaba (inacabado) (Mario Peixoto, Carmen Santos, RJ, 16min30seg, ficção)  
[Rocha. Crianças em Santos] (SP, 3min, 16mm)

[Roulien. Teste] (3min50seg)  
A “Santa” de Coqueiros (A. Sonschein, 19min30seg)  
[Trasladação das cinzas de Estácio de Sá] (RJ, 10min20seg)  
As Últimas homenagens ao Visconde de Moraes (RJ, 11min40 seg)

### 1932

Alma do Brasil (FAN-Film, MS, 52min, ficção)  
Ao redor do Brasil (Luiz Thomaz Reis, RJ, 72min)  
[Bananal, 1932] (11min30seg)  
[Camargo Mattos. Parque da ESALQ] (SP, 3min, 16mm)  
Canção da primavera (Alfa-Capitol, SP, 115min, ficção)  
Cine Jornal Aurora. Santa Maria. Dez. 1931. Aspectos do juramento à bandeira pelos reservistas da E. I. M. N. 97 junto ao Ginásio E. Sta. Maria (Casa Aurora, RS, 3min, 16mm)  
Cine Jornal Aurora. 1º de janeiro de 1932. Passeio a Pinhal (Casa Aurora, RS, 1min, 16mm)  
Cine Jornal Aurora. Santa Maria. Passeio à piscina Gauer. 10.1.1932 (Casa Aurora, RS, 1min, 16mm)  
Cine Jornal Aurora. Santa Maria. Janeiro 1932. Festa campestre do Sto. Antônio (Casa Aurora, RS, 4min, 16mm)  
Cine Jornal Aurora. São Pedro. 7-2-932. Saída da missa – O sr. prefeito em palestra com conhecidos (Casa Aurora, RS, 1min, 16mm)  
Cine Jornal Aurora. S. Maria 23-2-932. Diversos aspectos da marcha de treinamento feita pelos 7º R. I. e 5º R. A. M. (Casa Aurora, RS, 4min, 16mm)  
Cine Jornal Aurora. S. Maria. Fev. 1932. Diversos aspectos dos exames e juramento à bandeira dos candidatos a reservistas do T. G. 36 (Casa Aurora, RS, 6min, 16mm)  
Cine Jornal Aurora. 2ª Exposição Agro-Pecuária e Industrial em J. de Castilhos – Diversos aspectos. Março 1932 (Casa Aurora, RS, 4min, 16mm)  
Cine Jornal Aurora. Festa oferecida ao sr. S. Valandro no Campo do Jockey Club. Santa Maria 10-4-1932 (Casa Aurora, RS, 3min, 16mm)  
Cine Jornal Aurora. Foot-ball em S. Maria – Botafogo x Brasil – 1 x 0. 24-4-1932 (Casa Aurora, RS, 2min, 16mm)  
Cine Jornal Aurora. Procissão do Corpus Cristi em Santa Maria. 26-5-1932 (Casa Aurora, RS, 2min, 16mm)  
[Clube de campo em São Paulo] (SP, 6min50seg)  
[Desfile militar] (Bonfioli-Films, MG, 6min20seg)  
Feira Industrial e Agrícola de Belo-Horizonte (Bonfioli-Films, MG, 66min)  
Nas linhas de fogo do setor sul (Groff-Film, PR, 28min45seg)  
[Rocha. Aniversário de Carlito] (SP, 3min, 16mm)  
[Rocha. Família Borba na fazenda, 1932] (SP, 3min, 16mm)  
[Silveira Jullien. Crianças brincando na praia e jardim] (SP, 4min, 16mm)

### 1933

Atualidades Gaúchas. n.3 (Leopoldis-Film, RS) [Museu do Trabalho-RBS TV]  
Atualidades Gaúchas. n.4 (Leopoldis-Film, RS) [Museu do Trabalho-RBS TV]  
[Camargo Mattos. Minueto] (SP, 4min, 16mm)



[Camargo Mattos. Recepção ao prof. dr. A. C. Camargo, na Santa Casa de Limeira] (SP, 2min, 16mm)  
Casamento é negócio? (Gaudio Film, AL, 64min, ficção)  
[Cenas de BH (Campanha Pedro Aleixo)] (Bonfioli-Films, MG, 2min55seg)  
A Cidade do Salvador – Capital do Estado da Bahia (Continental Film, RJ, 75min)  
[Cia. Cedro Cachoeira] (Bonfioli-Films, MG, 16min30seg)  
Conde Paulo de Frontin – Os funeraes do grande engenheiro brasileiro (Continental Film, RJ, 11min20seg)  
Minas em armas (A. Junqueira Filme, MG, 120min)  
Petróleo no Brasil (Santa Terezinha Filmes, SP, 63min)  
[Rocha. Aída em Viena] (SP, 16mm)  
[Rocha. Appendicectomia – Fechamento de parede] (SP, 1min30seg, 16mm)  
[Rocha. Cesárea segmentos placenta] (SP, 16mm)  
[Rocha. Fechamento de parede] (SP, 3min, 16mm)  
[Rocha. Turma da clínica e festa] (SP, 16mm)  
[Roulien. Hollywood] (US)  
[Silveira Jullien. Arosa, Marlotte – 1933-1934] (SP, 9min, 16mm)

#### **1934**

O Caçador de diamantes (Rex Film, SP, 110min, ficção)  
Cerimônias religiosas numa comunidade rural (8min30seg)  
Cine Jornal Actualidades. n.001 (Carricho Film, MG, 366m)  
Cine Jornal Actualidades. n.002 (Carricho Film, MG, 144m)  
Cine Jornal Actualidades. n.003 (Carricho Film, MG, 148m)  
Cine Jornal Actualidades. n.004 (Carricho Film, MG, 191m)  
Cine Jornal Actualidades. n.005 (Carricho Film, MG, 210m)  
Cine Jornal Actualidades. n.006 (Carricho Film, MG, 215m)  
Cine Jornal Actualidades. n.007 (Carricho Film, MG, 241m)  
Cine Jornal Actualidades. n.008 (Carricho Film, MG, 198m)  
Cine Jornal Actualidades. n.009 (Carricho Film, MG, 160m)  
Cine Jornal Actualidades. n.010 (Carricho Film, MG, 178m)  
Cine Jornal Actualidades. n.011 (Carricho Film, MG, 172m)  
Cine Jornal Actualidades. n.012 (Carricho Film, MG, 120m)  
Cine Jornal Actualidades. n.013 (Carricho Film, MG, 190m)  
Cine Jornal Actualidades. n.014 (Carricho Film, MG, 182m)  
Cine Jornal Actualidades. n.015 (Carricho Film, MG, 216m)  
Cinejornal Carricho. sn-002 (Carricho Film, MG, 110m)  
Cinejornal Carricho. sn-019 (Carricho Film, MG, 250m)  
Cinejornal Carricho. sn-025 (Carricho Film, MG, 100m)  
Cinejornal Carricho. sn-032 (Carricho Film, MG, 140m)  
[Criação de suínos] (Bonfioli-Films, MG, 8min45seg)  
Novos horizontes (Leopoldis-Film, RS, 89min30seg)  
[Os Pais de Getúlio: general Vargas e d. Cândida] (Cine Harald Schultz, RJ, 2min)  
[Rocha. Anencefalia e gravidez] (SP, 16mm)

São Paulo de 32 – Glorificae-o! (SP, 2min15seg)  
A Sericicultura no Brasil (Diretoria de Estatística da Produção do Ministério da Agricultura, RJ, 23min55seg)  
[Silveira Jullien. Aniversário de Carmem] (SP, 6min, 16mm)  
[Udihara. 27.04.1934 – Sítio de Ohara-Tomita – Colheita de algodão] (PR, 21min, 16mm)

**Sin fecha, años 20**

Companhia Mogyana (1926c, Guarany Film, SP, 56min)  
Fazenda Alto Alegre em Aparecida... / Distrito de Aparecida e Fazenda Alto Alegre (6min50seg)  
[Fazenda da Onça] (Rossi Film, SP, 4min50seg)  
Fazenda Mattão (7min45seg)  
Fazenda São José – Santa Rita (5min50seg)  
Floricultura de João Dierberger (3min25seg)  
Hamburgo Velho – Novo Hamburgo (11min10seg)  
[O Instituto Butantan] (Rossi-Film, SP, 10min45seg)  
[Festa em Itapetininga] (1920c, Campos Film, SP, 9min15seg)  
[Filmes do Jockey Club do Rio de Janeiro] [Jockey Club do Rio de Janeiro]  
Um Passeio a cidade de Theophilo Ottoni (1930c, Nelli Films, BA, 35min55seg)  
Uma Procissão (2min55seg)  
Solene inauguração da Usina de Força Major João Ventura, situada na Fazenda Retiro, município e comarca de Dois Corregos, de propriedade do cel. sr. Francisco de Oliveira Simões (4min50seg)  
O 32° BC em Blumenau (9min45seg)

## ANEXO II

### FILMOGRAFÍA CHILENA PRESERVADA

Materiales localizados hasta septiembre de 2013. Pueden ser negativos o copias completas originalmente en nitrato, fragmentos o sobrantes de un film.

Cuando no se menciona, los materiales se encuentran en la Cineteca Nacional de Chile.

Cuando no se menciona, se trata de documentales o actualidades originalmente en 35mm o en 16mm y en blanco y negro. La duración y milímetros corresponden al material preservado, no necesariamente al original.

#### 1903

*Un paseo a Playa ancha (Una cueca chilena en Playa ancha)* (2min17seg, 35mm), A. Massonier.

#### 1907

*La Exposición de animales o La Vista de la Quinta Normal* (Fragmento, 1min53seg, 35mm), Manuel Real.

#### 1909

*Gran rodeo a la chilena en el Parque Cousiño* (Fragmento, 2min3seg, 35mm), Compañía Cinematográfica del Pacífico.

#### 1910

*Gran paseo campestre en el fundo del señor Francisco Undurraga* (Fragmentos, 24seg, 35mm), Cía. Cinematográfica del Pacífico y Cía. Italo Chilena.

*Gran Revista militar en el Parque Cousiño (Revista Militar de 1910)* (Fragmento, 2min43 seg, 35mm), Cía. Cinematográfica del Pacífico, biógrafo Kinora.

*Revista naval en Valparaíso o Gran revista Naval, 1ª y 2ª Parte* (Fragmento, 1min30seg, 35mm), Cía. Cinematográfica del Pacífico.

*Vista del Palacio de Bellas Artes*<sup>721</sup> (Fragmento, 50seg, 35mm), realizador no identificado.

*Manuel Rodríguez* (Fragmento, 1min14seg, 35mm), dirección artística de Adolfo Urzúa. Ficción.

#### 1911

*Los funerales del Presidente Pedro Montt 1ª y 2ª parte* (Fragmento, 9min3seg, 35mm), Cía. Italo Chilena y biógrafo del Teatro Unión Central, Julio Cheveney.

---

<sup>721</sup> Título atribuido por mí.

*El accidente del aviador Ruiz en el Hipódromo Chile de Santiago* (Fragmento, 1min48seg, 35mm), realizador y compañía productora no identificados.

### **1915**

*Santiago antiguo* (Fragmentos, 1m18seg, 35mm), dirección de Manuel Domínguez Cerda.

### **1918-1922**

*Actualidades Magallánicas* (diversas actualidades, 45 min, 35mm en proceso de catalogación), Magallanes films.

### **1919**

*El mineral El Teniente* (Fragmento, 13min20seg, 16mm, el original era de 35mm), dirección de Salvador Giambastiani.

*Como por un tubo* o *El boleto de lotería* (Fragmento, 20min, 35mm), Magallanes Films Co., dirección de José Bohr. Ficción.

### **1920**

*Mi noche alegre o Los Parafinas* (Fragmento, 30min, 35mm), Magallanes Films Co., dirección de José Bohr. Ficción.

### **1923**

*Campeonato Sudamericano de box Vicentini v. Fernández* (70min, 35mm), de los talleres Artuffo y Cariola.

### **1924**

*El funeral de Luis Emilio Recabarren* (Fragmento, 8min8seg, 16mm), Compañía Cinematográfica Renacimiento, dirección de Carlos Pellegrin Celedón.

### **1925**

*El húsar de la muerte* (60min, 35mm), dirección de Pedro Sienna. Ficción

*Canta y no llores, corazón* (60min, 35mm-y una parte salvaguardada en video), dirección de Juan Pérez Berrocal. Ficción.

*Vergüenza* (Fragmento, 3min, 35mm), dirección de Juan Pérez Berrocal. Ficción.

### **1926**

*El Leopardo* (40min. 35mm), dirección de Alfredo Llorente. Ficción. Fundación de las Imágenes en Movimiento.

### **1928**

*Inauguración del casino de Viña del mar* (15min, 35mm), Cineteca de la Universidad de Chile.

### **1929**

*El cerro Santa Lucía* (10min6seg, sepia, 16mm), Instituto de Cinematografía Educativa, dirección de Armando Rojas Castro.

### **1930**

*Actividades del Liceo Valentín Letelier* (13min55seg, 16mm), Eca Films.

### **1931**

*El derrumbe de un régimen* (Fragmento, 2min30seg, 35mm), Page Brothers Film.

*Combate Tani Loayza/ Luis Vicentini* (Fragmento, 5min, 35mm), realizador no identificado.

*Visita de los príncipes británicos a Viña del Mar* (Fragmento, 11min), realizador no identificado). Cineteca de la Universidad de Chile.

### **1933**

*Tierras magallánicas* (62min, 16mm), dirección de Alberto de Agostini. Museo Salesiano de Punta Arenas.

*Santiago* (10min, 16mm), Instituto de Cinematografía Educativa, dirección de Armando Rojas Castro.

### **Sin datación exacta años 20**

*Imágenes reencontradas de Santiago en los años 20* (10min47seg, 35mm), realizador no identificado.

*Combate Tani Loayza* (14min. 35mm) realizador no identificado.