

Introducción: Investigar sobre cine silente¹ en Latinoamérica

por Andrea Cuarterolo*



Wara Wara (Bolivia, José María Velasco Maidana, 1930)

En gran parte de Latinoamérica, el estudio del llamado “cine de los primeros tiempos”² es todavía en muchos sentidos una asignatura pendiente. La mayor parte de nuestras historias del cine repiten los viejos modelos de la historiografía norteamericana o europea tradicional y abordan el tema desde la falsa presunción de que estas experiencias cinematográficas pioneras forman

¹ Debemos aclarar que el cine de este período nunca fue en verdad silente pues estas primeras películas tuvieron siempre algún tipo de acompañamiento sonoro (música en vivo, relatores que leían o explicaban los intertítulos, ensayos de sincronización con discos, etc.). Por una exigencia terminológica, utilizamos entonces el calificativo de cine silente o cine mudo para referirnos a aquellos films en los que no se había incorporado todavía la tecnología de sonorización óptica, consistente en la transformación del sonido en ondas de luz, que eran grabadas fotográficamente de forma directa sobre la película.

² Nomenclaturas como la de “cine primitivo”, “cine de los orígenes” o “cine de los primeros tiempos”, que tradicionalmente han servido a los historiadores para referirse a la cinematografía de este período, han sido revisadas críticamente en los últimos años por historiadores como Tom Gunning o André Gaudreault por las posibles presunciones teleológicas que conllevan. Si bien por razones prácticas utilizaremos repetidamente a lo largo de estas páginas algunos de estos términos para referirnos al período contemplado en este dossier, nos reservamos el uso de comillas para señalar las posibles acepciones evolucionistas que pueden sugerir estas expresiones.

parte de un período primitivo o preparatorio de un arte cinematográfico todavía en camino de alcanzar su madurez. Al extenso período del cine silente no se le dedica más que uno o dos capítulos iniciales, siempre encarados desde una perspectiva teleológica que, sumada a la dificultad de acceder a ese material fílmico temprano, han instalado en nuestro imaginario la idea de que el “cine latinoamericano de los orígenes” no está constituido más que por un pequeño conjunto de películas limitadas técnica y económicamente, copias imperfectas del cine europeo o norteamericano, a lo sumo curiosas, pero que no merecen mayor consideración. En los últimos quince años, sin embargo, este panorama ha comenzado a cambiar aceleradamente. La profusión de eventos y congresos dedicados a esta temática como las seis ediciones de la *Jornada Brasileira de Cinema Silencioso* (2007-2012), organizadas por la Cinemateca Brasileña o el *Coloquio Internacional Cine Mudo en Iberoamérica* (2010 y 2011), organizado por el Instituto de Investigaciones Estéticas, de la Universidad Nacional Autónoma de México y el creciente número de tesis de maestría y doctorado sobre el período³ son una prueba del interés que está despertando este período en los ámbitos académicos.

En 1978 tuvo lugar en Brighton el 34º Congreso de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF) titulado “Cinema 1900-1906”, un encuentro que jugó un papel fundamental en el desarrollo y avance de los estudios europeos y norteamericanos sobre el “cine de los primeros tiempos”. En ese ámbito se proyectaron por primera vez, en forma conjunta, más de quinientos films de este período traídos especialmente de quince archivos cinematográficos de todo el mundo. La exhibición de esas películas para un grupo de especialistas internacionales, muchos de ellos jóvenes graduados universitarios deseosos de desarrollar un nuevo acercamiento a la materia, fue una verdadera revelación que obligó a estos autores a reorganizar muchas de las concepciones establecidas por la historiografía tradicional respecto al “cine de los inicios”. En

³ Como ejemplo podemos señalar que de los once autores participantes de este dossier, ocho han realizado o se encuentran realizando sus tesis de doctorado sobre el período silente y seis de esas investigaciones están específicamente centradas en países de América Latina.

este sentido, la reciente celebración de los bicentenarios de la independencia en varios países de Latinoamérica ha constituido un punto de inflexión, en muchos aspectos comparable al que tuvo para los investigadores europeos y norteamericanos aquel célebre evento. Con la aproximación a estos aniversarios patrios surgió a nivel regional un interés inusitado por el rescate y difusión de films vernáculos de este temprano período. A la iniciativa pionera y por mucho tiempo aislada de FUNARTE en Brasil con la antología de *Tesouros do Cinema Latino-Americano*⁴ (1998), se han sumado en los últimos años varias empresas similares, como la *Colección Mosaico Criollo*⁵ (2009) editada por el Museo del Cine de Buenos Aires, la *Colección Cine Silente Colombiano*⁶ (2009) reunida por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, la compilación *Imágenes del Centenario 1903-1933*⁷ (2011) rescatada por la flamante

⁴ Esta colección, lanzada por el Departamento de Cinema e Vídeo de Funarte, está compuesta por 19 películas mudas, producidas en Argentina (*La borrachera del tango*, Edmo Cominetti, 1928 y *Destinos*, Edmo Cominetti 1929), Brasil (*Canção da primavera*, Igino Bonfioli y Cyprien Segur, 1923; *Aitaré da praia*, Gentil Roiz, 1925; *A filha do advogado*, Jota Soares, 1926; *Braza dormida*, Humberto Mauro, 1928; *Sangue mineiro*, Humberto Mauro, 1929; *Limite*, Mario Peixoto, 1931; *Alma do Brasil*, Libero Luxardo, 1931; *Ao redor do Brasil*, Luiz Thomaz Reis, 1932), Cuba (*La virgen de la caridad*, Ramón Peón, 1930), México (*Tepeyac*, José Manuel Ramos y Carlos E. González, 1917; *El león de la Sierra Morena*, Miguel Contreras Torres, 1917; *El puño de hierro*, Gabriel García Moreno 1927; *El tren fantasma*, 1927), Perú (*Yo perdí mi corazón en Lima*, Alberto Santana, 1933) y Venezuela (*Don Leandro el inefable*, Lucas Manzano, 1919; *La cruz de un ángel*, Amábilis Cordero, 1929; *Los milagros de la Divina Pastora*, Amábilis Cordero, 1928) entre 1917 y 1933.

⁵ Esta compilación incluye varios noticieros y diez películas silentes desconocidas o muy poco vistas, conservadas en los tres principales repositorios fílmicos del país: el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, el Archivo General de la Nación y la Fundación Cinemateca Argentina. Estas son: *Las operaciones del Dr. Posadas* (Eugenio Py, 1899-1900), *Hasta después de muerta* (Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche, 1916), *El último malón* (Alcides Greca, 1918), *La mosca y sus peligros* (Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche 1920), *Mi alazán tostao* (Nelo Cosimi, 1923), *La vuelta al bulín* (José A. Ferreira, 1926), *Mosaico criollo* (Eleuterio Iribarren, 1929), *La quena de la muerte* (Nelo Cosimi, 1929), *En el infierno del Chaco* (Roque Funes, 1932).

⁶ La colección reunida por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano incluye las ficciones *La tragedia del silencio* (Arturo Vallarino, 1924), *Bajo el cielo antioqueño* (Arturo Acevedo, 1925), *Alma provinciana* (Félix Joaquín Rodríguez, 1926), *Garras de oro* (P.P. Jambrina, 1926), cuatro fragmentos de los films *Madre* (Samuel Velásquez, 1924), *Aura o las violetas* (1924), *Como los muertos* (1925) y *El amor, el deber y el crimen* (1926), las tres dirigidas por Pedro Moreno Garzón y Vincenzo Di Domenico, el documental *Manizales City* (Felix R. Restrepo, 1925) y una selección del Archivo Histórico y Cinematográfico de los Acevedo (1915-1933).

⁷ En 2011, la Cineteca Nacional de Chile editó, en ocasión de su quinto aniversario y como parte de las conmemoraciones por el Centenario de la independencia, un DVD titulado *Imágenes del Centenario* que reúne 17 filmes de corta duración realizados en Chile entre 1903 y 1933. Se trata en su mayoría de actualidades que documentan distintas facetas de la vida

Cineteca Nacional de Chile, el proyecto *Tren Fantasma* (2010)⁸ en México y otros rescates más puntuales, pero igualmente relevantes, como los de los films *Wara Wara* (José María Velasco Maidana, 1930) en Bolivia⁹ o *Almas de la costa* (Juan Antonio Borges, 1924) en Uruguay.¹⁰ Cabe mencionar también una serie de proyectos institucionales de difusión que han puesto *on line* diversos documentos fílmicos de este período para su consulta pública y gratuita. Entre ellos se destaca el Banco de Contenidos Culturales que, desde 2010, permite el acceso a las colecciones digitalizadas de fotografías, afiches, noticieros de TV y decenas de registros fílmicos de la etapa silente pertenecientes al acervo de la Cinemateca Brasileira.¹¹ También es digno de mención el proyecto de

política y social del Chile de principios del siglo XX, como *Festejos en el Parque Cousiño* (Autor no identificado, 1910), *Gran revista militar en el Parque Cousiño* (Autor no identificado, 1910, fragmento), *Inauguración del Palacio de Bellas Artes* (Autor no identificado, 1910), *Revista naval en Valparaíso o Gran revista naval 1ª y 2ª Parte* (Arturo Larraín Lecaros, 1910), *Un paseo a Playa Ancha* (A. Massonnier, 1903), *La exposición de animales* (Manuel Real, 1907), *Gran paseo campestre en el fundo del señor Francisco Undurraga* (Autor no identificado, 1910), *El gran paseo campestre ofrecido por el señor Don Francisco Undurraga en su fundo San Vicente de Talagante* (Autor no identificado, 1910), *El mineral El Teniente* (Salvador Giambastiani, 1919), *Actividades del Liceo Valentín Letelier* (Autor no identificado, 1930), *Los funerales del Presidente Montt, 1ª y 2ª Parte* (Julio Chenevey, 1911), *Funeral de Luis Emilio Recabarren* (Carlos Pellegrín Celedón, 1924), *El cerro Santa Lucía* (Armando Rojas Castro, 1929), *Santiago* (Armando Rojas Castro, 1933), *Volación* (Autor no identificado, 1911), *Imágenes reencontradas de Santiago de los Años 20* (Autor no identificado, ca. 1920). Por último también se incluyen en el DVD fragmentos de las dos primeras películas de ficción realizadas en ese país, *Manuel Rodríguez* (Adolfo Urzúa Rozas, 1910) y *Santiago antiguo* (Manuel Domínguez Cerda, 1915).

⁸ *Tren Fantasma* es un espacio académico del Laboratorio Audiovisual de Investigación Social (LAIS) con video proyecciones y debates sobre el Cine de los Primeros Tiempos (1895-1917). Los curadores exploran las fuentes fílmicas y no-fílmicas de una historia de cine no lineal, tomando en cuenta tanto el material fílmico que sobrevive del período 1895-1917, como producciones posteriores que han reutilizado dicho metraje desde los años 1920 hasta nuestros días y en particular durante los festejos del Bicentenario en 2010.

⁹ Durante años considerado perdido, este film fue reencontrado en 1989 por el nieto de su director María Velasco Maidana, y donado a la Cinemateca Boliviana. En 1997 el material fue enviado a Alemania para su traspaso a acetato, trabajo que tomó dos años. Entre 2000 y 2002 se llevó a cabo la tarea de reconstrucción del film en base a los materiales hallados, una investigación en archivos y bibliotecas, entrevistas y la intervención de un lector de labios. En 2009 el film fue restaurado digitalmente y se le agregó una banda sonora. Se reestrenó en 2010, 80 años después de su primera exhibición comercial. Para más datos sobre este film véase el artículo de Jorge Sala y Rodrigo Romero Zapata incluido en este dossier.

¹⁰ *Almas de la costa* contaba ya con un montaje incompleto realizado en 1974 por Nelson Carro. Sin embargo actualmente Carro está llevando a cabo, en la Cinemateca de México, una nueva reconstrucción del film que incluye todos los intertítulos y otros materiales no contemplados en la primera versión. Para más datos sobre este film véase el artículo de Georgina Torello incluido en este dossier.

¹¹ El Banco de Contenidos Culturales puede consultarse en <http://bcc.org.br>.

difusión de la Cineteca de la Universidad de Chile, que recientemente celebró sus 50 años de historia con el lanzamiento del portal cinetecavirtual.cl. Este sitio ha puesto a entera disposición del público una creciente selección de su catálogo fílmico, que incluye joyas del cine chileno mudo como *El húsar de la muerte* (Pedro Sienna, 1925) o *Vergüenza* (Juan Pérez Berrocal, 1928), uno de los pocos documentos fílmicos que se conservan del denominado “Hollywood de Sudamérica” que, hacia fines de la década del 20, funcionó en la ciudad chilena de Antofagasta.¹² De modo similar, la Cineteca Nacional de Chile ha subido recientemente a la web su archivo digital, con registros que van desde las primeras filmaciones en 1903 hasta nuestros días.¹³ Como consecuencia de estas iniciativas, se ha colocado al alcance de los investigadores un material hasta ahora mayoritariamente inaccesible, provocando a nivel latinoamericano un efecto catalizador similar al de aquel histórico congreso de Brighton.



Almas de la costa (Uruguay, Juan A. Borges, 1924)

¹² La Cineteca Virtual puede consultarse en <http://www.cinetecavirtual.cl/>.

¹³ El Archivo Digital Cineteca Nacional puede consultarse en <http://cinetecadigital.ccplm.cl>.

A esta nueva disponibilidad de material fílmico temprano se ha sumado en los últimos años una creciente accesibilidad a fuentes primarias extra-fílmicas. Potenciadas por el desarrollo exponencial de la web, diversas instituciones han puesto a la consulta desde fotografías y afiches hasta colecciones completas de revistas de cine de la época silente y otros materiales hemerográficos. En Brasil, por ejemplo, la Biblioteca especializada en Artes del Espectáculo Jenny Klabin Segall ha colocado a disposición de los internautas la colección completa de las revistas *A Scena Muda* (1921-1955) y *Cinearte* (1926-1942)¹⁴, mientras que la Cinemateca Brasileña ha incluido en su página web una completa base de datos en constante actualización, que pretende reunir información sobre todos los films nacionales realizados desde 1897 hasta la actualidad.¹⁵ En Chile, por su parte, el sitio web *CineChile* se ha transformado en los últimos años en una invaluable fuente de información para estudiantes y especialistas.¹⁶ Creado por un grupo de periodistas e investigadores, el sitio alberga actualmente más de 2500 fichas técnicas, y más de 1500 artículos entre noticias, críticas, archivos y entrevistas. En 2012, *CineChile* obtuvo un apoyo del Fondo del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes para desarrollar un proyecto de investigación hemerográfico sobre la primera mitad de la historia del cine chileno –desde 1897 hasta 1950–, que ha permitido rescatar del olvido cerca de 50 películas del período silente de las que no se tenían referencias. Desde 2001 funciona asimismo en Chile el centro de recursos digitales *Memoria Chilena*, que ofrece documentos originales pertenecientes a las colecciones patrimoniales de la Biblioteca Nacional y de otras instituciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM). Basado en un programa de digitalización sin precedentes en ese país, este sitio ofrece, entre otros contenidos pertinentes para la historia del cine silente local, artículos de las revistas *Ecran*, *Chile Cinematográfico* y *Cine Gaceta*, programas,

¹⁴ La Biblioteca Digital de Artes del Espectáculo puede consultarse en <http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/index.html>.

¹⁵ Esta base de datos puede ser consultada en el sitio web de la Cinemateca Brasileña, <http://www.cinemateca.gov.br>.

¹⁶ La Enciclopedia del Cine Chileno *CineChile* puede consultarse en <http://www.cinechile.cl/>.

fotografías, además de libros y estudios actuales sobre el tema. En Argentina se destaca, por su parte, el *Catálogo Acceder*, una red de contenidos digitales en la que convergen diversas bases de datos de las instituciones de la Ciudad de Buenos Aires, entre las que se encuentra el Museo del Cine “Pablo Ducrós Hicken” -que actualmente resguarda gran parte de las fuentes primarias sobre el cine de los primeros tiempos en este país.¹⁷ Esta plataforma informática permite, mediante un buscador en línea, localizar información sobre películas, fotografías, afiches, documentos, vestuario y fonogramas, entre otras piezas de interés.

Teniendo en cuenta que más del noventa por ciento de la producción cinematográfica latinoamericana realizada durante el período silente hoy se encuentra perdida, esta creciente facilidad para acceder a este tipo de fuentes primarias extra-fílmicas ha sido un incuestionable estímulo para la investigación académica regional, que frecuentemente debe recurrir a este tipo de documentos para llenar los vacíos impuestos por la inexistencia de las películas.

A 25 años del informe pionero de Maria Rita Galvão,¹⁸ la situación en gran parte de los archivos fílmicos latinoamericanos es bastante diferente. Si bien la indiferencia y desidia estatal continúan siendo dos de los principales obstáculos

¹⁷ El Catálogo Acceder puede consultarse en <http://www.acceder.gov.ar>.

¹⁸ En 1988 Maria Rita Galvão, por entonces Directora de la Cinemateca Brasileira de San Pablo, realizó por encargo de la FIAF y la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, una investigación sobre la situación en la que se encontraba el patrimonio fílmico de la región. El informe se elaboró en base a un extenso cuestionario y a visitas a casi todos los archivos de la región. Las preguntas buscaban delinear un censo de acervos; obtener información sobre las condiciones técnicas de almacenamiento; indagar sobre laboratorios y servicios accesibles y examinar específicamente el volumen y características del acervo latinoamericano. La iniciativa tenía como objetivo “establecer centros de preservación regionales que contasen con infraestructura de almacenamiento y duplicación y que diesen servicio a países vecinos” (Trujillo, 2002). Sólo un archivo de Venezuela fue capaz de contestar todas las preguntas, la mayoría sólo pudo proveer datos aproximados sobre el número de títulos o de rollos resguardados en sus acervos. A pesar de los limitados resultados de la encuesta, este fue el primer diagnóstico fidedigno sobre la situación de los archivos en Latinoamérica y permitió constatar que predominaba una gran imprecisión respecto al patrimonio fílmico regional que estos conservaban. Para más datos véase Trujillo (2002).

para la correcta preservación de los films, hoy existen, como vimos, muchas más precisiones sobre el material audiovisual que estos archivos resguardan y en muchos casos se han aprovechado estratégicamente las nuevas tecnologías digitales para facilitar el acceso y la difusión del patrimonio allí resguardado. También se han desarrollado considerablemente los lazos de comunicación y cooperación, tanto entre archivos latinoamericanos como extranjeros, lo que ha permitido repatriar decenas de cintas albergadas en acervos internacionales a sus países de origen.¹⁹ Tomando en consideración este nuevo estado de situación, el presente dossier –que reúne diez ensayos a cargo de investigadores provenientes de Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, México y Uruguay– propone mostrar un panorama actual de los estudios académicos sobre cine en Latinoamérica desde una perspectiva amplia e interdisciplinaria, que incluye aproximaciones culturales e históricas al tema, lecturas político-sociales, análisis textuales e intertextuales (con la fotografía, la literatura y la prensa ilustrada, entre otras) y estudios sobre la recepción.

En “Modernidad y nación en el documental chileno silente”, Mónica Villarroel rastrea las nociones de modernidad, progreso y nación en un conjunto de films de actualidades realizados en Chile en las primeras dos décadas del siglo XX. Partiendo de la premisa de Marc Ferro de que el film no es solo un documento, sino que a veces crea el acontecimiento, la autora muestra cómo estas películas fueron realizadas desde una ideología asociada a las élites gobernantes en la que predomina una imagen de la nación representada por los ritos sociales de la aristocracia, las ceremonias oficiales, las

¹⁹ En 2006, la recién inaugurada Cineteca Nacional de Chile impulsó una campaña de rescate audiovisual que contó con una activa participación del sector audiovisual, de la comunidad nacional y de los archivos internacionales que colaboraron en la búsqueda, identificación y repatriación de varios films chilenos del período silente. En México se ha iniciado, a su vez, un proyecto conjunto entre la firma italiana Industrie Zoppas y el gobierno mexicano para rastrear y restaurar películas mexicanas del período silente. Este año en el Festival de Cine de Pordenone se ha exhibido una compilación de los primeros films recuperados, que incluyen 15 rollos de película donados por el American Film Institute, en partes iguales, a la Cineteca Nacional y la Fimoteca de la UNAM.

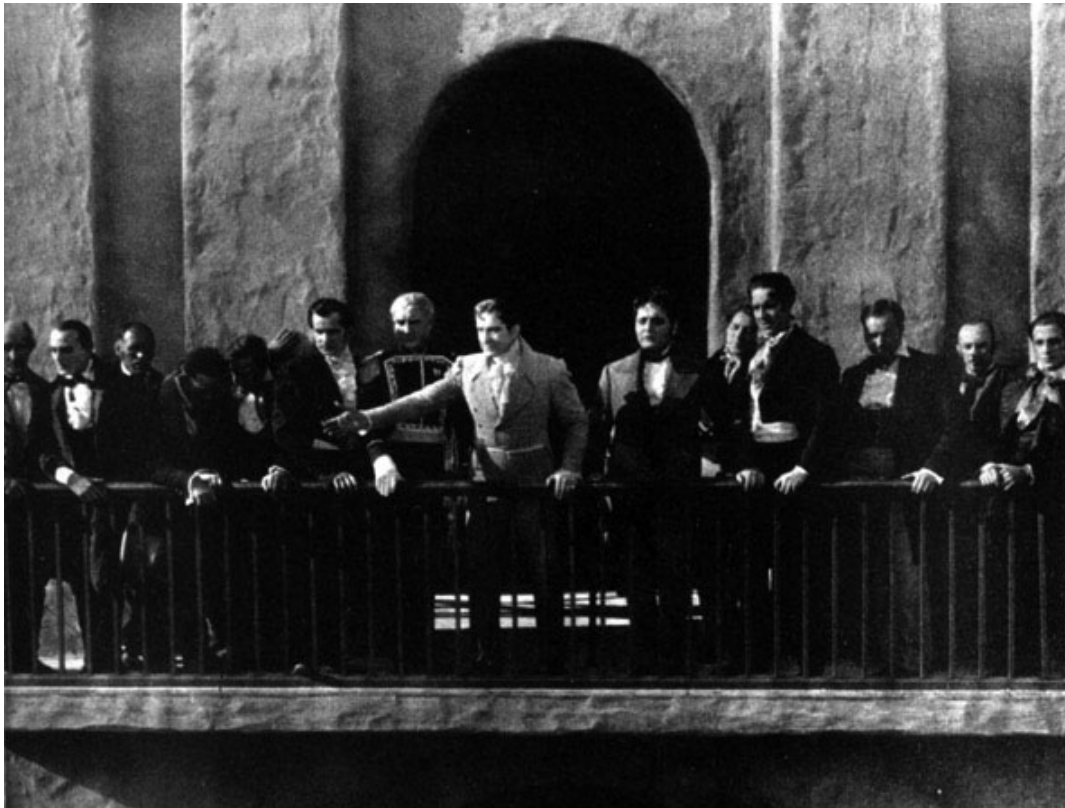
conmemoraciones patrias o los procesos de modernización urbanos y en la que lo popular está excluido o aparece mediatizado por los discursos hegemónicos.



El mineral El Teniente (Salvador Giambastiani, 1919)

En una línea similar, Georgina Torello, analiza en “Cintas cartográficas. Itinerarios del cine uruguayo (1920-1929)” las representaciones y discursos sobre el territorio nacional, y especialmente sobre la ciudad de Montevideo, en una serie de films de ficción producidos en los últimos años del modernizador período batllista. Siguiendo dos posibles itinerarios cartográficos –el de la ciudad aristocrática y cosmopolita, por un lado, y el la ciudad marginal, por el otro–, la autora analiza las estrategias de autorrepresentación puestas en juego en estas películas y su funcionalidad en la política de inserción simbólica del país en el contexto mundial.

Juan Ospina propone en “Discursos, prácticas, historiografía: continuidad y *tableau* en el cine silente colombiano” un análisis formal de los films de la década del 20 que desmitifica ciertas lecturas sobre este período instaladas en la historiografía colombiana tradicional. Ante la opinión difundida por gran parte de estas historias de que el cine nacional no era más que una imitación deficiente del norteamericano o europeo, Ospina pone en evidencia cómo los cineastas vernáculos se valieron de ciertos recursos exhibitivos heredados del “cine de atracciones” para mostrar en sus films distintas facetas de la realidad local, particularmente el acelerado proceso de modernización que estaba experimentando el país.



Una nueva y gloriosa nación (Albert Kelley, 1928)

Estas tensiones entre imitación y autoafirmación presentes en el cine silente latinoamericano son asimismo estudiadas en mi artículo titulado “*Una nueva y*

gloriosa nación (Albert Kelley, 1928): entre la ‘ficción orientadora’ y la ‘fantasía histórica’”. Centrando mi análisis en la película *Una nueva y gloriosa nación*, célebre co-producción argentino-norteamericana durante años considerada perdida, en este ensayo propongo una lectura que aborda a este film como un verdadero producto híbrido, a medio camino entre la educación y el espectáculo, entre la Argentina y Hollywood, entre la “ficción orientadora” y la “fantasía histórica”, entre el suceso de público y el fracaso absoluto.

En sintonía con algunas de las ideas desarrolladas por Ospina y Villarroel, Flávia Cesarino Costa plantea en “Figuras populares no documentário silencioso brasileiro” una lectura de los documentales brasileños del período silente que refuta ciertas presunciones teleológicas difundidas por la historiografía clásica local. Focalizándose particularmente en aquellos films que incluyen representaciones de figuras populares (negros, pobres, indígenas), la autora detecta una serie de elecciones temáticas y formales y analiza su relación con los diversos discursos imperantes en el Brasil de principios del siglo XX.

En estrecho diálogo con varios de los artículos del dossier, Luciana Corrêa de Araújo investiga en “Tensões, idealizações e ambiguidades: as relações entre campo e cidade no cinema em Pernambuco nos anos 1920”, la productividad del binomio campo-ciudad en el cine pernambucano de la década del 20, una producción que, desafiando los eximios porcentajes que actualmente exhibe nuestra región, posee la rara fortuna de haberse conservado casi en un 30 por ciento. Aprovechando ese inusitado corpus de películas, la autora rastrea las estrategias temáticas y visuales de las que se valen los cineastas locales para abordar las particularidades propias de este tópico que atraviesa por la época a gran parte de Latinoamérica.

En “Jesús H. Abitia, fotógrafo y cineasta”, Ángel Miquel se adentra en la trayectoria de este autor, conocido hasta hace algunos años solo por los

fragmentos de sus films incluidos en la película de Gustavo Carrero *Epopeyas de la revolución* (1963). Autorreconocido propagandista de la facción constitucionalista, Abitia desarrolló una extensa obra cinematográfica y fotográfica que incluyó desde cintas documentales hasta retratos y tarjetas postales. Miquel describe y analiza este rico material visual, trazando relaciones intertextuales entre ambos registros y poniendo en evidencia el papel de estas imágenes en la construcción del discurso revolucionario.

En “*Wara Wara* (José María Velasco Maidana, 1930): alegoría cinematográfica del nacimiento de una nación”, Jorge Sala y Rodrigo Romero Zapata encaran el estudio del único largometraje boliviano conservado en la actualidad. Valiéndose también de un análisis intertextual, en este caso con dos obras literarias contemporáneas al film –*Creación de la pedagogía nacional* (1910) de Franz Tamayo y *Raza de bronce* (1919) de Alcides Arguedas–, los autores develan un entramado de discursos ideológico-políticos vigentes en las primeras décadas del siglo XX, en los que la relación interétnica entre el conquistador blanco y la princesa indígena –núcleo argumental de todos estos textos– emerge como mito fundacional de la moderna nación boliviana.

Los estudios sobre la recepción son poco frecuentes en la historiografía latinoamericana, sobre todo cuando se refieren al elusivo período silente. Jorge Iturriaga encara en “Las cinefilias y la construcción social-industrial del cine (1910-1930)” la difícil tarea de rastrear y analizar las prácticas cinéfilas en el Chile de las décadas del 10 y del 20. Con un enfoque social y dinámico, el autor estudia desde las constantes interrupciones en la proyección cinematográfica –producto tanto del espectáculo mismo (intertítulos escritos o relatados, música de acompañamiento, actos vivos, etc.) como de los espectadores (peleas, chiflidos, aplausos, flirteos amorosos, entre otros)– hasta los debates acerca de las funciones didácticas o lúdicas del cinematógrafo y la fascinación por las estrellas del nuevo *star system* para mostrar la paulatina

desocialización del cine en Chile y su conflictiva pero progresiva aceptación y utilización por parte de la cultura dominante.

Por último, e hilando pasado y presente, Itzia Fernández se sumerge en “Cine de reemplazo: *La historia en la mirada* (José Ramón Mikelajáuregui, 2010)” en el estudio de los documentales de compilación realizados en México para el Bicentenario, utilizando el mencionado film de José Mikelajáuregui como caso testigo. A través de la adopción de un método que la autora denomina “sensorial afectivo”, Fernández pone en evidencia las formas de valoración paradójicas que conlleva este género, que por un lado brinda un acceso inédito a estos documentos fílmicos pioneros a la vez que genera, a través del reemplazo, una reinterpretación de las imágenes que prolonga y acentúa la fragmentación de este temprano cine ya en ruinas.

Aunque inicialmente focalizados en sus marcos nacionales, los ensayos que componen este dossier trascienden las fronteras políticas para poner en evidencia tópicos y metodologías comunes. En ellos no sólo se vuelven evidentes las relaciones transnacionales entre directores, técnicos, artistas y películas que vinculan a los diferentes países latinoamericanos, sino que también se revelan preocupaciones similares que recorren a todo el cine de la región, como son las tensiones entre modernidad y tradición, entre campo y ciudad, entre imitación y autorrepresentación o las diferentes estrategias utilizadas en la construcción de mitologías nacionales, entre otras. Pero quizás el nexo que más fuertemente une a estos trabajos es la problemática relación con su objeto de estudio, un cine mutilado y diezmado, compuesto por piezas aisladas e incompletas de un rompecabezas hoy ya irreconstruible. Como sugiere Georgina Torello en su artículo, esto ha determinado que el estudio sobre el cine silente latinoamericano se proyecte como una labor “arqueológico-intertextual”, que ha obligado a los investigadores a operar desde los márgenes de los films, “sin pretensiones de ‘cubrir’ o ‘disimular’ lo perdido, sino de exhibir los fragmentos” (2013: 4). En definitiva y a pesar de las

dificultades y obstáculos que plantea el período en cuestión, el presente dossier da cuenta de un panorama alentador sobre el estudio de este cine ya suficientemente relegado por la historiografía regional y abre posibilidades para el desarrollo de estudios comparados latinoamericanos sobre esta temática, otra gran asignatura pendiente...

Bibliografía

- AA.VV. (2009). *Colección Mosaico Criollo. Primera antología del cine mudo argentino*, Buenos Aires: Museo del Cine "Pablo Ducrós Hicken.
- Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (2009). *Colección cine silente colombiano*, Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.
- Gaudreault, André y Tom Gunning (2006). "Early cinema as a challenge to film history". En: Strauven, Wanda. *Cinema of attractions reloaded*, Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Mónica Villarroel (ed.) (2011). *Imágenes del centenario 1903-1933. Documentos históricos II*, Santiago: Cineteca Nacional de Chile.
- Paiva, Samuel y Sheila Schvarzman (orgs.) (2011). *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*, Río de Janeiro: Editorial Azougue.
- Trujillo, Iván (2002). "La situación de la preservación fílmica en Latinoamérica. A doce años del estudio de Maria Rita Galvão", *Cuadernos de Documentación Multimedia*, N° 13. Disponible en: http://multidoc.rediris.es/cuadernos/num13/ponencias/viernes/03sesion_pdf/IvanTrujillo.pdf.
- Vargas Villazón, Fernando (2010). *Wara Wara. La reconstrucción de una película perdida*, La Paz: Plural Ediciones.

* Andrea Cuarterolo es licenciada en Artes Combinadas y doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Es investigadora del CONICET y del Instituto Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (UBA) y miembro de la comisión directiva de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. Su último libro *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina 1840-1933* (Ediciones CdF, 2013) estudia las influencias de la fotografía en sus técnicas y formatos mas ligados al espectáculo en la cinematografía nacional del período silente. Su más reciente proyecto de investigación aborda el papel de la fotografía y el cine como auxiliares pedagógicos en la Argentina de fines del siglo XIX y principios del XX. Página web: <http://uba.academia.edu/AndreaCuarterolo>.