

**CINE MUDO LATINOAMERICANO.
INICIOS, NACIÓN, VANGUARDIAS Y
TRANSICIÓN**

**Aurelio de los Reyes García-Rojas y David
M. J. Wood (coords.)**

México

Universidad Autónoma de México. Instituto de
investigaciones estéticas, 2015

269 páginas

Disponible de manera libre y gratuita en: [http://
www.ebooks.esteticas.unam.mx/items/show/45](http://www.ebooks.esteticas.unam.mx/items/show/45)



El cine mudo latinoamericano sigue siendo, por desgracia, uno de los nichos dentro de los estudios de historia del cine donde existe una mayor escasez de bibliografía. Esto puede explicarse posiblemente debido al bajo porcentaje de películas conservadas de esta época, que en el caso de Latinoamérica es aún más bajo, y al muy limitado número de ediciones de dichas películas en DVD. Estos dos hechos hacen que el estudio de esta parcela del cine mudo sea harto complicado para los investigadores.

Es por este motivo por el que el libro que nos ocupa era necesario, ya que viene a cubrir de una manera panorámica esta etapa tan poco conocida. A través de doce artículos centrados en sendos estudios de caso, se nos muestra cronológicamente la historia del cine mudo latinoamericano dividida en cuatro secciones temáticas: los inicios del cine y la visualidad; las narraciones de nación;

literatura, modernidad y vanguardias; y el último cine previo al sonoro.

En el primero de estos bloques temáticos, los inicios del cine y la visualidad, se visita México y Perú. El encargado de iniciar los artículos de este libro es John Fullerton, en cuyo texto reflexiona sobre el México fotografiado y filmado como vistas entre 1870 y 1925. Comenzando por las litografías, pasando por la fotografía y terminando en el cine, Fullerton demuestra cómo los autores de este tipo de obras trabajaban el concepto de espacio y cómo tenían en su pensamiento un concepto de espectador muy distinto, capaz de sacar una multiplicidad de interpretaciones a estas imágenes de México. Por su parte, Violeta Núñez Gorriti, estudia las primeras imágenes en movimiento de las que se tiene constancia filmadas en Perú. Estas imágenes, proyectadas con el aparentemente misterioso *estereokinematógrafo*, como indica la autora, serán el origen del cine usado como propaganda que se vivirá durante años en el país, ya que fueron filmadas para mostrar los distantes parajes de La Oroya y Chanchamayo con la intención de atraer la inmigración hacia ellos.

El segundo bloque, dedicado a las narraciones de nación, es el más amplio del conjunto de artículos. En su entrada, Ángel Miquel relata la historia de la realización, distribución y exhibición de las películas de carácter documental propagandístico de Antonio Ocañas y Salvador Toscano, rodadas durante la Revolución de Francisco I. Madero, iniciada en México en 1910. Además de describir en qué consistieron dichas cintas, cosa interesante debido al imposible acceso a las mismas, Miquel estudia su posible influencia a la hora de instaurar el gobierno de Madero y la posterior importancia del cinematógrafo durante el mandato de este. Por otro lado, y directamente ligado con lo anterior, David M. J. Wood, sigue con el estudio de la obra de Toscano, pero, en este caso, en la producción posterior a la citada Revolución Maderista. Wood, además de explicar la historia de estas cintas, demuestra cómo la reutilización de imágenes, planos y secuencias

podía convertirse en una reinterpretación de las imágenes que dependía del momento ideológico que vivía el país o del mensaje que en ese momento quisiera transmitir Toscano. Aurelio de los Reyes es el encargado de cerrar el círculo sobre las películas de corte nacionalista producidas en México. En su artículo, realiza un estudio sobre la prolífica producción de documentales vivida en el país tras la revolución de Madero. En el texto, además de realizar un repaso cronológico y cuantificado de dicha producción, el autor trabaja sobre el propio concepto de documental ligado a la cinematografía silente mexicana y clasifica dicha producción diferenciando entre todos los tipos de documental que se produjeron dependiendo de sus características.

El viaje por el cine mudo latinoamericano de mensaje nacionalista se desplaza hasta Cuba de la mano del artículo de Emmanuel Vincenot. En este texto, el investigador se centra en realizar un estudio de caso, la película de Max Tosquella, *La última jornada del Titán de Bronce* (1930), sobre los últimos días del General Antonio Maceo. En dicho estudio, el autor analiza cómo son evocados por Tosquella los acontecimientos que se relatan y cómo se juega con el conocimiento previo de los mismos por parte de los posibles espectadores. También, se demuestra cómo el director del film utilizó los hechos del pasado para emitir un discurso en el que se dialogaba con los propios acontecimientos que se vivían durante el momento de la propia producción y exhibición de la cinta. Por último, Vincenot establece una comparativa entre la película y varios documentales producidos con posterioridad, demostrando las curiosas similitudes existentes entre todos ellos. El último de los artículos centrados en el cine nacionalista está dedicado a Argentina y la película perdida *Mariano Moreno y la Revolución de Mayo* (Enrique García Velloso, 1915). Lucio Mafud reconstruye el proceso creativo y contenidos de esta cinta a partir de fuentes primarias en papel, estudiando sus intenciones pedagógicas, su relación estética con el *film d'art* francés y con *Cabiria* (G. Pastrone,

1914), así como la ideología existente dentro del film, sustentada tras una coartada de verosimilitud histórica.

El bloque dedicado a la literatura y la vanguardia se inicia también en Argentina con Miriam V. Gárate y su análisis de una de las pocas películas conservadas de esa época, *El último malón* (A. Greca, 1917). Gárate demuestra en su texto la conversación establecida entre el film y la obra escrita del propio Greca, así como la realidad social del momento de su rodaje. Maria Chiara D'Argenio habla en su artículo sobre la vanguardia peruana y demuestra la importancia del cinematógrafo para el desarrollo de la modernidad y la literatura de vanguardia. La autora expone claros ejemplos de cómo autores de vanguardia como César Vallejo, Emilio Adolfo Westphalen o María Wiesse utilizaron formas y técnicas de la cinematografía en sus textos y cómo, para ellos, este arte es la metáfora perfecta de modernidad tanto literaria como vital.

Paul A. Schroeder Rodríguez cierra este bloque sobre las vanguardias centrándose en las cuatro películas que se conservan y que se consideran como las representantes de la vanguardia latinoamericana durante la primera vanguardia a nivel mundial: *Sao Paulo, sinfonía de una metrópolis* (A. Kenedy y R. R. Lestig, 1929), *Límite* (M. Peixoto, 1929), *¡Que viva México!* (S. Eisenstein, 1931) y *Ganga Bruta* (H. Mauro, 1933). Pero, para Schroeder, estas películas no son solo una respuesta al movimiento artístico global que se estaba viviendo, sino que además es necesario entenderlas dentro de su contexto como una respuesta al cine criollo de características más clásicas. Así, analiza las dos primeras como responsables de intentar mostrar una *modernidad burguesa* y las dos segundas, de una *modernidad alternativa*. Finalmente, Rodríguez muestra la influencia de estas películas en obras de carácter vanguardista posteriores como las encuadradas dentro del Nuevo Cine Latinoamericano.

El último bloque de este volumen, dedicado al paso del mudo al sonoro en Latinoamérica, es ini-

ciado por Eduardo de la Vega Alfaro y su artículo dedicado a esta etapa en México. Alfaro establece una cronología sobre las primeras exhibiciones de lo que llama «cine sincrónico» (por la correspondencia correcta entre sonido e imagen) y de los primeros aparatos usados en el país con el fin de producir películas sonoras, algunos de los cuales fueron inventos propios nacionales. El autor, además, hace un pequeño repaso de las primeras cintas sonoras mexicanas para después centrarse en el hallazgo de lo que considera un caso curioso, el cortometraje *Zitari* (M. Contreras Torres, 1931), por encontrarse a caballo entre el cine sonoro y el cine mudo. Alfonso Gumucho Dragon cierra este volumen con un artículo dedicado al cine mudo boliviano, en el que habla de las escasas cintas de producción nacional, haciendo especial hincapié en los procesos de censura cinematográfica que se vivieron en el país y que afectaron tanto a productos nacionales como extranjeros. Por último, Gumucho Dragon se centra en la figura del desconocido cineasta del país, José María Velasco Maidana, cuya obra fue víctima terrible de los censores y cuya película muda

Wara, Wara (1930), pese al éxito interno, resultó ser un fracaso en el exterior debido a un mundo en el que el cine sonoro ya era una actualidad y el silente algo del pasado.

Podemos decir, por tanto, que el presente libro sirve como introducción para los investigadores que quieran acercarse al cine mudo latinoamericano. Pese a no tratarse de un recorrido historiográfico por toda la historia de este, sí abre los ojos sobre varias épocas interesantes y, al leerlo, uno tiene la sensación de estar ante un panorama bastante general. Tal vez, se echen de menos en algunos casos en los artículos algo más de contexto que facilite la mejor comprensión de lo que se cuenta, sobre todo para aquellas personas que no están familiarizadas con la historia del país al que se refieren. No obstante, pese a esto, es un libro cuya lectura incita al estudio ante lo desconocido y sirve de llamada para que un mayor número de investigadores se propongan acercarse a una época y lugares aún por descubrir en el campo de la investigación cinematográfica.

Carlos Paz Molina