

OTREDAD, PALABRA E IMAGEN EN EL NACIMIENTO DE LA CINEMATOGRAFÍA LATINOAMERICANA. EL CINE SILENTE Y LAS PRIMERAS OBRAS DE LA RELACIÓN LITERATURA- CINE EN ARGENTINA, MÉXICO Y BRASIL

OTHERNESS, WORD AND IMAGE AT THE BIRTH OF LATIN AMERICAN CINEMATOGRAPHY. THE SILENT FILM AND THE FIRST WORKS OF THE LITERATURE-CINEMA RELATIONSHIP IN ARGENTINA, MEXICO AND BRAZIL

Nava Marín, José Manuel*

Universidad Nacional Experimental “Francisco de Miranda”
Venezuela

Resumen

La presente investigación se centró en el abordaje de la otredad a través de la relación entre la literatura y el cine latino- caribeño dentro la filmografía argentina, mexicana y brasileña durante el periodo silente, mediante un recorrido histórico - literario y filmico que da cuenta del lazo sólido entre las letras y la cinematografía criolla. Así, los trabajos de King (1994), Schumann (1987) y Getino (1998) contextualizan el escenario del cine latinoamericano como un terreno de ideas y proyectos complejos del quehacer social y cultural de las sociedades americanas. También los estudios de Cuarterolo (2008, 2009), Lusnich (2013), Piedras (2012), Mahieu (1981), entre otros, aportan diversas aristas en el abordaje de las producciones cinematográficas nacionales y su relación con el discurso literario de cada país. Finalmente, el cine silente en Latinoamérica no puede divorciarse de los lazos que la literatura estrechó desde sus orígenes, ya que precisamente el arte literario aportó en la consolidación de los discursos y figuras nacionales mediante filmografías populares y sociales, a través de un conjunto de historias que contribuyó a la visibilidad de los sujetos marginados y postergados por los grandes discursos, acarreado una serie de implicaciones de índole cultural, histórica y política.

Palabras clave: cine, literatura, otredad, Latinoamérica, inicios.

Abstract

This research focused on the approach to otherness through the relationship between literature and Latin-Caribbean cinema within the Argentine, Mexican and Brazilian filmography during the silent period, through a historical-literary and film journey that accounts for the solid link between the letters and Creole cinematography. Thus, the works of King (1994), Schumann (1987) and Getino (1998) contextualize the Latin American film scene as a field of ideas and complex projects of the social and cultural activities of American societies. Also the studies of Cuarterolo (2008, 2009), Lusnich (2013), Piedras (2012), Mahieu (1981), among others, provide different edges in the approach to national film productions and their relationship with the literary discourse of each country. . Finally, the silent cinema in Latin America cannot be divorced from the ties that literature strengthened since its origins, since precisely literary art contributed to the consolidation of national discourses and figures through popular and social filmographies, through a set of stories that contributed to the visibility of the marginalized subjects and postponed by the great speeches, carrying a series of implications of a cultural, historical and political nature.

Key words: cinema, literature, otherness, Latin America, beginnings.

*Profesor Asociado de la Universidad Nacional Experimental “Francisco de Miranda”. Licenciado en Educación, mención Lengua, Literatura y Latín (UNEFM, 2008). Magister en Literatura Latinoamericana (UPEL-IPB, 2015). Doctor en Cultura Latinoamericana y Caribeña (UPEL- IPB, 2022). Creador de la electiva Literatura y Cine: encuentros y desencuentros en la UNEFM. Correo: josema1002@gmail.com

Finalizado: Coro, Julio-2022 / **Revisado:** Septiembre-2022 / **Aceptado:** Octubre-2022

El análisis del cine previo al año 1950 resulta esencial para la comprensión de un importante número de factores, a saber: la forma como las industrias han sido sacadas adelante y desarrolladas en algunos países, mientras en otros el progreso ha sido limitado y logrado con gran dificultad... (John King)

Centrarnos en la historia del cine latinoamericano y sobre todo estudiar su evolución a partir de las figuras de la otredad a lo largo de su genealogía es tarea ardua¹, pues la misma configuración histórica del cine como industria y como arte en el continente sufrió diversos cambios y transformaciones desde su aparición en 1890 y su posterior desarrollo a través de las tres grandes potencias de entonces: Argentina, México y Brasil. Por lo tanto, este recorrido histórico tomará como referencia aquellas producciones cinematográficas (argumentales/ficción) basadas en textos literarios en general² para poder agrupar los primeros vestigios y las relaciones de la otredad en las letras y el cine de la región latinoamericana y caribeña, ya que no puede aludirse a ambos discursos sin establecer las conexiones dadas a través del tiempo por las circunstancias históricas, políticas, sociales y económicas de cada nación.

La búsqueda de visibilidad del *Otro* en la cinematografía argentina: filmes mudos precursores del cine social y realista

En los comienzos el cine argentino desplegó una serie de temas que no abandonaría nunca. La historia argentina fue el motivo argumental de las primeras ficciones. (Ricardo Manetti)

La incorporación de algunos datos que, al menos como boceto, ilustren el contexto en el

que se nutrió la cinematografía argentina a lo largo de su historia no es una tarea accesorio: sirve al mejor entendimiento de sus primeros sueños, sus exageradas alegrías y también las angustias de su batalla por la sobrevivencia. (Octavio Getino)

El cine argentino del período silente recogió muchas de las ideas y objetivos del positivismo y el nacionalismo vernáculos, pero al menos en sus primeras dos décadas, cada corriente privilegió un género cinematográfico diferente para manifestarse. (Andrea Cuarterolo)

Argentina, junto con México y Brasil, formó parte de las grandes cinematografías del continente que lograron, en algún momento de su historia, ser centros de distribución y exhibición a nivel latinoamericano y mundial. A pesar de que el invento de los hermanos Lumiere ocupó la atención del público argentino en 1896, los pioneros del cine en ese país tuvieron a su cargo noticieros y documentales, producciones características de los primeros años del espectro cinematográfico³.

Sin embargo, en la lista de las primeras películas argumentales argentinas se ubican *La revolución de mayo* (1909)⁴ y *El fusilamiento de Dorrego* (1910) de Mario Gallo, ambas de corte histórico⁵, guardando relación con lo que indica Cuarterolo (2009) en *Los antecedentes del cine político y social en la*

3 Getino (1998) en su libro *Cine argentino (entre lo posible y lo deseable)* señala como primer antecedente de película registrada y procesada en el país *La bandera argentina* (1897) del francés Eugenio Py.

4 Existen diversas opiniones sobre la ubicación de una de estas películas como la primera con argumento dentro del cine argentino, distinción que ubica a la obra de Mario Gallo como la pionera en presentar una trama argumental. En los libros de Schumann (1987), King (1994) y Getino (1998) se reseña a *El fusilamiento de Dorrego* como la primera en 1908, mientras que en trabajos como los de Cuarterolo (2008) aparece *La revolución de mayo* como la primera película argumental en 1909 y *El fusilamiento...* en 1910.

5 Resulta importante destacar lo señalado por Mafud (2015) en *Nación y ficción: Mariano Moreno y la Revolución de Mayo en el contexto previo al Centenario de la Independencia*, “el nacimiento del cine argentino está ligado a la creación y desarrollo de un cine de género histórico, que trabaja con los sentidos sociales ligados al concepto de <nacionalidad>. (p.154)

1 King (1994) en la introducción de su libro *El carruaje mágico, una historia del cine latinoamericano*, una de las fuentes más importantes sobre el tema, señala lo ambicioso y temerario que resulta “pretender clasificar una materia tan extensa y amorfa como el cine latinoamericano”. (p. 13)

2 Sin embargo, se hará referencia en algún momento a algunas producciones no argumentales (documentales) y filmes realizados sin tener como base un texto literario, pero que aportan algún indicio importante en las representaciones del *Otro* dentro de la cinematografía latinoamericana.

argentina (1896-1933), al establecer que estas primeras producciones trabajaron arropadas por “el género ficcional, que permitía rescatar la historia nacional o en el que podían operar símbolos de significación con el criollismo, la utopía agraria o el culto al honor”. (p. 147). Por lo que estas primeras películas, marcadas por el afán nacionalista⁶, iban a estar influenciadas por la cinematografía francesa y las indumentarias del arte dramático, como lo indica King (1994) “El cine habría de sacar muchos de sus temas, técnicas y actores primitivos del teatro y del vodevil, de diversiones populares... (p. 25); como también de la literatura, sobre todas aquellas obras emblemáticas “de un nacionalismo en evolución”.



La revolución de mayo (1909)

Sin embargo, Alvira y Man (2012) en *Inmigración y subalternidad en el cine*

argentino: *Nobleza Gaucha*, señalan que estas primeras películas argumentales, producto de un “discurso cultural nacionalista se impone apelando a la tradición en pos de la consolidación de una identidad nacional. El cine se hace eco de la necesidad de una educación patriótica...”. (p. 4); siendo relegados de estos espacios narrativos los indígenas, los campesinos y los obreros, a menos que se les considerara como masa popular en algún evento patrio.

De este último caso forma parte Amalia (1914)⁷ de Enrique García Velloso, adaptación de la novela homónima del escritor José Mármol, que representó un cambio en lo que se venía haciendo en el cine, pues hay una variedad de formas espaciales y decorados que intentan dejar atrás el inmutable espacio teatral y apuesta por el dinamismo y la diversidad de escenarios, además de contar con elementos reales de la época en la que originalmente ocurre la trama de la novela. De este modo, la película va a reflejarse como un “panorama maniqueo de las luchas entre la civilización europea y la barbarie nativa bajo la dictadura decimonónica de Juan Manuel Rosas”. (King, 1994, p. 28). Así, como ocurrió a escala mundial, la literatura por medio del suministro de tramas hizo del cine un medio más atractivo al aferrarse a su función primigenia de contar historias, como lo señala Schumann (1987).



6 De igual forma, Mafud (2015) inicia su texto afirmando que “En Argentina el nacimiento del cine de ficción coincide con los preparativos de los festejos del Centenario (...) se podría afirmar que la producción cinematográfica nacional surge en medio de la parafernalia espectacular que el Estado argentino monta alrededor de la construcción simbólica de una identidad nacional” (p. 153)

7 En el texto *Primeros cineastas argentinos: en búsqueda de una identidad*, Jensen (2017) señala que esta producción es el largometraje argentino más antiguo que se conserva, incluso de manera incompleta (alrededor de 65 minutos). Esta adaptación cinematográfica también aparece señalada como el primer largometraje argumental argentino.



Amalia (1914)



Nobleza Gaucha (1915)

Por este mismo sendero se encaminó el filme *Nobleza Gaucha* (1915) de Eduardo Martínez de la Pera, Ernesto Gunche y Humberto Cairo, realizado a partir de la mescolanza de un conjunto de obras vernáculas⁸, entre ellas *Martín Fierro* de José Hernández, considerada una obra épica nacional⁹. La película es un melodrama social que desarrolla el tema de La Pampa y de los gauchos, que en esta producción, como lo señala Schumann (1987), aparecieron como personajes oprimidos por vez primera. Precisamente, esta película fue la fundadora de una serie de obras cinematográficas que dio visibilidad tanto a las disputas políticas y sociales como a los sujetos subalternos, en “donde grupos sociales excluidos, que no necesariamente respondían a identidades previas en términos de identidad étnica, lingüística o religiosa, son presentados como parte de un conglomerado de subalternidad, tendiendo vínculos y solidaridades”. (Alvira y Man, 2012, p. 1)

8 Santos Vega de Rafael Obligado, Lázaro de Ricardo Gutiérrez y Fausto de Estanislao del Campo. Todas incorporadas al filme por el escritor y guionista José González Castillo, iniciativa que Según Cuarterolo (2009), le otorgó a la película “un matiz de rebeldía y protesta social que combinaba mejor con las situaciones representadas”. (p. 152)

9 Es importante acotar que el texto de Hernández tuvo su versión en 1923 de la mano de Alfredo Quesada con el filme *Martín Fierro*, sin dejar grandes repercusiones dentro de la cinematografía argentina, debido al éxito popular de su predecesora *Nobleza Gaucha* como lo indica Suárez (2017) en su texto *Movimiento y proyección en el matadero del cine argentino: Martín Fierro (1923) de Alfredo Quesada*.

Todo lo anteriormente expuesto se debió a que los grupos hegemónicos imperantes, volcados tiempo atrás a celebrar el centenario de la revolución de mayo, no permitieron la apreciación de las clases populares que se movían incesantemente dentro de la nación argentina, por lo que el cine también participó en un primer momento en el afán de invisibilidad y homogenización cultural, pero con el paso del tiempo estos seres relegados encontraron asidero en la cinematografía nacional a partir de la realización de *Nobleza gaucha* como lo señala Cuarterolo (2008):

El cine argentino en sus primeros años de vida sirvió como portavoz de una idea de país que se quería difundir y exportar y, por lo tanto, no había lugar en él para ningún tipo de crítica social o política. Ciertas temáticas de acuciante realidad, ciertos actores sociales e incluso ciertos espacios del país parecían ser invisibles a las cámaras de estos primeros cineastas. (p. 3)

La situación alcanzó mayor ponderación cuando los intelectuales rescataron el espacio campesino¹⁰ y popular del poema de José

10 Cuarterolo (2008) explica que “El interior rural

Hernández, comenzando a dotar la imagen del gaucho de un aura nacional y edificante de héroe épico, producto de una nueva función cultural en el que iba incluido el afán de la identificación como lo señalan Alvira y Man (2012).

Los rasgos de proyección de los grupos que para entonces se encontraban rezagados en las producciones cinematográficas, consiguieron permanecer en el escenario filmico argentino e inauguraron una línea de creación de tono social y realista¹¹, así lo señala Cuarterolo (2008) “Algunos de estos films otorgaron voz a la alteridad al erigir como protagonistas del relato a una serie de actores que, por lo general, permanecían invisibles para la lente de los cineastas, tales como indígenas, obreros o inmigrantes”. (p. 4)

Esta línea de trabajo siguió mostrándose a través de películas como *El último malón* (1916) de Alcides Greca y *Juan sin ropa* (1919)¹² de George Benoit, que a pesar de no provenir argumentalmente de un texto literario¹³, desarrollaron sus tramas y

fue entonces revalorizado y resignificado como refugio de una identidad nacional que comenzaba a perderse en las ciudades (...) Es cierto que Nobleza Gaucha presenta una visión pintoresca y nostálgica del campo, pero este espacio en el film dista de ser idílico y es, por el contrario, un espacio problematizado, donde se tornan visibles algunos de los conflictos y tensiones sociales del momento. (p. 6)

11“Estos films nacieron como respuesta a una serie de debates que se focalizaron en dos problemáticas concretas: la urgencia por consolidar un cine nacional con características propias y la necesidad de un mayor realismo en las formas de autorrepresentación”. (Cuarterolo, 2008, p. 3)

12 Getino (1998) señala que “la represión contra la insurrección anarquista de 1919, conocida como <Semana Trágica>, tuvo también su expresión en el cine a través de un film que alcanzó notable repercusión de público”. (p. 16). El mismo autor, haciendo referencia a la película *Juan sin ropa*, señala que esta “constituye el primer antecedente de una cinematografía ocupada, al menos en su aspecto temático, de la problemática social del proletariado urbano”. (p. 16)

13 Sin embargo, hay un vínculo entre la película *Juan sin ropa* y la literatura, pues como lo señala Cuarterolo (2008) “Fue su guionista, José González Castillo, quien asumió la autoría, como lo evidencia la presencia del prólogo que da comienzo a la película (...) que no sólo plantea la relación intertextual del film con el

personajes sobre las rebeliones de oprimidos y marginados, de la cuales emergen los rasgos distintivos de esa otredad que había estado camuflada en el escenario cultural argentino, incluyendo el cine, a pesar de formar parte de la variopinta sociedad nacional. En palabras de Cuarterolo (2008) en el filme dirigido por Benoit:

El triunfo final del gaucho contribuía entonces a reivindicar el poder de la fuerza colectiva y sentaba las bases para un modelo de lucha que perduraría en el cine posterior. La figura alegórica de Juan Sin Ropa no estaba ya representada sólo por Juan Ponce sino que se había convertido en un sujeto colectivo. (p. 10)

Pero no solo la representación de los conflictos ligados a los desposeídos caracterizó a este cine político social que se comenzaba a gestar¹⁴, también el carácter colectivo de los filmes estuvo marcado por la participación de sus propios protagonistas y por los lugares en los que ocurrieron los hechos

poema de Rafael Obligado sino que, como veremos, permite poner en evidencia la posición ideológica de su autor...”. (p. 9). En el caso de *El último malón*, a pesar de que su argumento no provenga de una base literaria, la relación con la literatura es innegable, pues Alcides Greca, aparte de desarrollar una carrera como político también fue reconocido por su obra literaria cargada de una ideología militante y abierta en el reconocimiento y lucha por los oprimidos y menos favorecidos, siempre a favor de la causa indígena, como lo indica Cuarterolo (2008). La mayor muestra de su ideología la vamos a encontrar en esta película que, partiendo de un hecho real, cuenta cómo un gran grupo de aborígenes (mocovíes) sumidos en la miseria se subleva ante las autoridades despóticas de la zona. Sin embargo, a pesar de que la obra de Greca proyectó ciertas formas de representación de la alteridad pioneras en la cinematografía de su tiempo e importantes para el desarrollo del cine político social de los años siguientes, Cuarterolo enfatiza que el cineasta termina cuestionando la habilidad del aborigen en la lucha por sus reivindicaciones, por ello “los indígenas cobran visibilidad en su film pero a costa de la delegación de su voz” (p. 13).

14 “Estas películas se acercaron a la realidad de su tiempo a través de varios caminos: el abordaje de temas sociales o políticamente conflictivos para la época, la designación de un otro como protagonista del relato, y la elección de espacios alternativos o la problematización de los espacios convencionales. La búsqueda del realismo acabó por desafiar el orden imaginado por los discursos hegemónicos”. (Alvira y Man, 2012, p. 8)

reales que dieron pie a la trama, originando una obra cinematográfica ubicada entre lo ficcional y lo documental¹⁵. Lusnich (2013) en *Hibridaciones y variaciones del canon ficcional en una serie de films argentinos del período clásico-industrial*, refiriéndose a estas dos películas (*El último malón* y *Juan sin ropa*) señala que “Históricamente, en Argentina, esta anotación apremiante del lenguaje cinematográfico en el registro de los acontecimientos se presentó en dos ejemplos del cine silente que se destacan por mixturar la ficción y el documental”. (p. 176).

En el caso de *El último malón* los “indígenas no sólo ponen en escena su propia etnicidad, sino que participan en la reconstrucción de su pasado y en la exposición de sus conflictos (...) los mocovíes asumen, al menos corporalmente, un rol activo en el proceso de autorepresentación”. (Cuarterolo, 2008, p. 14). El abordaje de esta película es importante al momento de ubicar las primeras muestras en el tratamiento del *otro* en el cine latinoamericano, sobre todo por la relación de su creador con la literatura y por la magnitud de influencia del filme en la cinematografía argentina posterior. Sobre la representación de la otredad¹⁶ en *El último malón*, Rodríguez (2011) indica que “a partir de la exhibición de los cuerpos, se tipifica a ese Otro y se otorga autenticidad al relato. Sin duda, la mirada etnográfica domina esas escenas (...) Desde esa confianza, la película construye a los mocovíes, exóticos, otros”. (p. 165)

He aquí la repercusión de estos primeros filmes del continente, específicamente aquellos que se gestaron en la cinematografía argentina aun cuando se estaba ante el conocido cine

mudo, pues como lo señalan Alvira y Man (2012) “La ruptura de mayor alcance de estos films consiste en la presentación de una realidad social conflictiva y coloca como sujetos de la acción a las clases subalternas en plena confrontación con las clases dominantes”. (p. 8). Estos aspectos se complejizaron no solo por la narrativa que comenzó a imperar sino por la innovación del sonido y las dificultades que trajo consigo esta nueva etapa.

De esta manera, los años venideros en el cine argentino, concretamente los pertenecientes a la década de 1920, estuvieron marcados por una manera muy particular de abordar la realidad mediante una cinematografía popular y auténtica. En este período se representaron diversos dramas sociales fundados por una sensibilidad que dio a conocer los ambientes miserables de los barrios porteños de Buenos Aires, como lo señala Schumann (1987). Estas particularidades habitaron en los trabajos de José Agustín Ferreyra (*El negro*) que dio a conocer el drama de los arrabales y los suburbios¹⁷. Como lo indica Schumann (1987) Ferreyra fue el encargado de fundar el tratamiento del tango como materia del cine con su filme *El tango de la muerte* (1917). Así lo enfatiza Getino (1998):

Más que “pensar” el país o “teorizar” en torno a la problemática popular, el cine de Ferreyra, fue un ininterrumpido *sentir*, dedicado a traducir con sus imágenes la sensibilidad, y por ende buena parte también de la realidad de los sectores populares a quienes elegía como protagonistas de sus filmes. (p.14)

¹⁵ Rodríguez (2011) indica que “en este filme no sólo pugna la tensión entre lo argumental y lo documental, sino también la existente entre el tiempo de la representación (1917) y el tiempo en que tuvieron lugar los hechos que se representan (1904)”. (p.164)

¹⁶ “Cierta compromiso político con los diferentes sectores sociales tensiona y hace que el relato se mueva entre el protagonismo indígena y la delegación de su voz; entre la comprensión de las causas de la sublevación y la condena a las consecuencias de la misma”. (Rodríguez, 2011, p. 171)

¹⁷ Manetti (2014) en *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano* indica que “Una infinidad de títulos de Ferreyra ayudan a configurar la mitología de la ciudad y su música. *La muchacha del arrabal* (1922), *Buenos Aires, ciudad de ensueño* (1922), *Mi último tango* (1925), *El organito de la tarde* (1925), *Muchachita de Chiclana* (1926), *La vuelta al bulín* (1926), *Perdón, viejita* (1927) y *Muñequitas porteñas* (1930)”. (p. 26)

A partir de estas temáticas sociales y populares el tango¹⁸ representó esa sensibilidad por los dramas humanos más íntimos en el cine de la Argentina, como lo señala King (1994); este aportaría nostalgia, privaciones y fatalismo, captando el tiempo, lugar y un sentimentalizado sector de la sociedad: los pobres y los marginados, ubicados fuera del esperanzador sueño liberal nacional.

Las reminiscencias de la revolución en el cine, los estereotipos del mexicano y los inicios del nacionalismo filmico

Los mexicanos fueron pioneros, en muchos aspectos, para el desarrollo del cine en América Latina. (Javier Campo)

La Revolución Mexicana, surgida hacia 1910, además de ser el primer proceso revolucionario latinoamericano del siglo XX, tiene la particularidad de acontecer durante los mismos años en los que el espectáculo cinematográfico comienza a prosperar y a desarrollarse en México y en buena parte del continente. El complejo núcleo de eventos que se desarrollaron en dicho país desde 1910 hasta fines de la década de los veinte ocupó un sitio privilegiado en las representaciones cinematográficas de la época, fundamentalmente en los territorios del cine de no ficción, del noticiero y de las actualidades. (Pablo Piedras)

El desarrollo del cine en la nación mexicana difiere en muchos aspectos de la cinematografía argentina, a pesar de compartir ciertas particularidades en algún momento de sus historias, sobre todo porque cada una vivió la llamada etapa dorada. Los documentales fueron los primeros en ver luz en los días iniciales del cine en México¹⁹, acompañados

por algunas muestras de producción argumental, sobre todo aquellas derivadas de la literatura popular sureña a través de novelas sensacionalistas y el western que logró una presencia considerable del cine mexicano en los Estados Unidos alrededor de 1910, como lo indica King (1994). Sin embargo, Vázquez (2005) en su texto *Orígenes literarios de un arquetipo filmico. Adaptaciones cinematográficas a Santa de Federico Gamboa* señala que “El cine de ficción comenzó a desarrollarse con plenitud desde 1917. Antes, los productores cinematográficos habían incursionado eventualmente en algunas cintas argumentales”. (p. 81)

Sin embargo, hay cierta noción de abordaje de lo mexicano pero desde afuera, King (1994), citando a Orellana, señala que las películas norteamericanas de ficción crearon o desarrollaron estereotipos sobre los mexicanos: el greaser²⁰, la linda señorita²¹, el azteca exótico, representaciones marcadas en su mayoría por un aura negativa y despectiva.

Lo que sí resulta indiscutible para algunos historiadores del cine mexicano es la importancia de las películas desarrolladas a partir del escenario político nacional, pues “a diferencia de otros países de Latinoamérica en aquellos tiempos, allí la recién desarrollada tecnología pudo ser puesta de inmediato al servicio de la lucha revolucionaria”. (King, 1994, p 32). Los primeros años de la revolución fueron un periodo dinámico para autores documentales y para el público²².

18 De igual modo, Manetti (2014) deja claro que en los “años veinte se sistematiza el primer modelo de filmes con escritura tanguera. A pesar de la ausencia del sonido, el sentimiento de la música urbana emerge en una pluralidad de nombres que indican su origen: *Milonguita* (José Bustamante y Ballivián, 1922), *La cieguita de la avenida Alvear* (Julio Irigoyen, 1924), *La borrachera del tango* (Edmo Cominetti, 1928), *La vendedora de Harrods*. (p. 25)

19 Gutiérrez (2007) en su trabajo *Supersabios a la Mexicana: Ciencia y Cine Mexicano de Ficción* “Se puede considerar a Díaz como el primer <actor> del cine mexicano. *La primera película filmada (...) El Presidente de la República paseando a caballo en el Bosque de Chapultepec* (1896) resultaba indicativa de otra característica del nuevo invento: mostrar a

los personajes famosos en sus actividades cotidianas y oficiales. A esta cinta se aña la de Enrique Rosas, denominada *Fiestas presidenciales en Mérida*, que < cubría > la visita del presidente a la zona del Mayab. (p. 70)

20 Este estereotipo, como lo menciona King (1994), le fue adjudicado a los nativos, catalogados de violentos, irresponsables, traicioneros y poseídos por una insaciable necesidad sexual.

21 En este caso, King (1994) indica que la mujer mexicana era proyectada como dócil y sensual y al mismo tiempo exótica (criolla y española), con muy pocos rasgos mestizos, inocente y apasionada, cuya pareja era un norteamericano.

22 “Desde que en 1904 se filmaron en México los

El paso de las primeras muestras durante el mandato de Porfirio Díaz a las desarrolladas en el corto régimen de Madero da cuenta en variados casos de producciones que se movieron entre el documental y el filme de corte histórico. Tal es el caso de la cinta de Salvador Toscano *La historia completa de la revolución* (1912) que “Ya no era informativa, sino propiamente histórica. Se trataba, en realidad, de una de las primeras películas documentales o de ficción mexicanas de género histórico, aunque fuera al mismo tiempo propagandística, al tener como uno de sus fines legitimar el gobierno de Madero”. (Miquel, 2015, pp.79-81)

Después de la caída de Madero, advino la censura y “el cine se ve tentado a duplicar el discurso en pro de un creciente nacionalismo revolucionario (King, 1994, p. 39). Por lo que la creciente realización de filmes de ficción pareció concordar con la decadencia en la producción de material documental, posiblemente originada por la consumación de la lucha armada y la tenaz petición de los espectadores por la puesta en marcha de diversas historias deleitables como lo señala Vázquez (2005). Sin embargo a pesar de este panorama, De los Reyes (2015) señala que “En la posrevolución continuó la tradición iniciada por Salvador Toscano en 1912 (...) expresión del positivismo porque pretendía convencer al espectador de la “verdad histórica” “objetiva” a partir de “vistas” reales de la Revolución. Compilación seguida por sucesivas versiones de 1915, 1916, hasta 1936”. (p.120)

Con el afán nacionalista de corregir estereotipos y afirmar el dinamismo de la historia de México, la declaración de principios de Manuel de la Bandera en 1916

primeros reportajes compuestos de varias tomas, los cineastas pioneros habían hecho cintas noticiosas en un rango temático que incluía actos políticos, viajes presidenciales y consecuencias de catástrofes (...) La toma de Ciudad Juárez y el viaje del héroe de la revolución don Francisco I. Madero fue una de las primeras manifestaciones de una producción documental de distinto tipo, caracterizada por el uso propagandístico de lo que se contaba, por el emocionante contenido de su narración y, sobre todo, por su larga longitud”. (Miquel, 2015, p.76)

y la fundación de Azteca Films por Enrique Rosas y Mimi Derba, buscaron formular un discurso que dejara de lado la imagen del país azteca vista desde afuera como salvaje, inculta, llena de vicios y de cuantiosos males, por lo que muchos realizadores consolidaron lo positivo del país, luchando contra la desavenencia; se trató entonces “de una imagen reactiva a la que se producía en el cine estadounidense, donde el mexicano era el borracho, el bandido, el traidor”. (Tuñón, 2010, p. 84). Esto trajo como resultado los primeros intentos del llamado nacionalismo filmico que consiguió materializarse muchos años después en una de sus figuras más representativas: Emilio “El indio” Fernández y su indigenismo nacionalista²³. Vázquez (2005) explica que “las historias narradas por los primeros largometrajes de ficción combinaban de manera curiosa la búsqueda de historias que representaran al país en la pantalla y al mismo tiempo que hablaran con un lenguaje cosmopolita de los <nuevos tiempos>”. (p. 84). Este abordaje de los “nuevos tiempos” se evidenció en el cine a través de la preocupación y el tratamiento de la figura de la mujer moderna, plasmada en diversas historias que exploraron el universo de la fémima trabajadora pero también como causante de desgracias²⁴.

Sin embargo, en la historia del cine mexicano y su relación con la literatura yace una figura que se materializó en la cinematografía nacional gracias al éxito proveniente de *Santa*, novela del escritor Federico Gamboa publicada en 1903²⁵, “siguiendo la tendencia que se dio en otras

23 Como lo señala Torres (2016) en su trabajo *Un indio en el cine de América Latina: el insólito indigenismo de Emilio Fernández*.

24 Este aspecto es evidenciado en películas del año 1917 como: *La luz*, *En defensa propia*, *Alma de sacrificio*, *La tigresa*, *La soñadora* y *En la sombra*.

25 Sobre el tratamiento de la mujer prostituta, Vázquez (2005) enfatiza que “la industria cinematográfica todavía no se había atrevido a abordar el tema, por más que estuviera preocupada por la presencia de la mujer en la vida moderna, y a pesar de que las prostitutas ya fueran un personaje común en las artes plásticas para ese momento”. (p. 89)

cinematografías de intentar dar una mayor legitimidad cultural a la nueva expresión que aspiraba a ser considerada artística”. (Sandoval, 2013, p. 72)

Así, la película *Santa* (1918) de Luis G. Peredo, encarna el drama de la prostituta más difundido en la cultura mexicana²⁶, originando una especie de arquetipo cinematográfico que como lo refleja Vázquez (2005), en su trabajo²⁷:

Llegaría a ser de particular importancia en la cultura mexicana del siglo xx, en la medida en que sintetizó las preocupaciones de la sociedad de su tiempo sobre la mujer y la vida moderna. En esta primera versión filmica se aventuraron las primeras formas narrativas y visuales para tratar la vida desgraciada de las “mujeres caídas”, y se convirtió en un antecedente obligado para quienes transitaron ese mismo camino en el cine años después. (p. 79)

Por lo tanto, del texto literario emergen como figuras rechazadas por una sociedad implacable a través de sus normas y códigos, los seres novelescos del universo ficcional de Gamboa, “tanto Santa como Hipólito son personajes socialmente marginados. Ella por ser una prostituta y él, un pianista ciego y no agraciado físicamente”. (Sandoval, 2013, p. 23)



Santa (1918)

Así, el tono maniqueo de la novela de Gamboa, propio del melodrama, se trasladó de distintas formas al cine mediante el proceso de adaptación del que fue objeto la obra a través de los años. Su primera versión, realizada durante la época silente del cine mexicano, en el período inicial de los filmes argumentales, retrata y rescata en gran parte el espíritu de la novela, ya que de todas las versiones realizadas es la más cercana a ella, como lo señala Sandoval (2013), salvando pasajes melodramáticos y transponiéndolos al lenguaje fílmico como la expulsión de Santa del hogar familiar al inicio de la trama o la exclamación del Salve María de boca de Hipólito al final del texto literario y de la versión cinematográfica muda.

26 En su trabajo *Una santa no tan santa*, Sandoval (2013) señala que “Aunque ya se había abordado el tema de la prostitución, Gamboa fue el primer escritor dentro de la literatura mexicana en darle un papel protagónico a una meretriz en un texto con calidad literaria”. Por ello “sobre esta fama se han montado las numerosas adaptaciones, tanto en el cine (...) en el teatro y en la radio”. (Sandoval, 2013, p.15), (p. 20). De esta forma, “la imagen que se ofrece de la prostituta en esta película será “constante y fundamental” en el resto del cine nacional” (p. 78)

27 Resulta relevante la preocupación que movió el desarrollo de esta investigación, pues llevó al autor a “ver cómo el lenguaje visual, en movimiento, interpreta al lenguaje literario para sentar un precedente, fundar una genealogía y conformar un imaginario visual que influiría posteriormente en otras películas en el tratamiento del tema de la prostitución”. (Vázquez, 2005, p. 79)

Realidad y literatura indigenista en los primeros días del cine brasileño

Brasil, como toda Latinoamérica, se adentró al siglo XX buscando definir los contornos de su propia identidad. (Ferreira Dos Santos)

Será oportuno destacar que los prolegómenos del cine brasileño estuvieron estrechamente ligados a la literatura. (Brito Broca)

En Brasil la llegada del cine coincidió con los primeros años de la República, incluso la llamada Bela época de la cinematografía brasileña (1908), estuvo caracterizada por la coexistencia pacífica entre el cine nacional y el extranjero, donde el documental dominaba al argumental, como lo menciona King (1994) en su historia del cine latinoamericano. Sin embargo, las producciones que más destacaban estuvieron ligadas a la reconstrucción de sucesos, mediante el relato policial y en el que sobresalieron temas como la naturaleza de la sociedad urbana, la pobreza, la criminalidad y la delincuencia (Ob. cit)

En su texto *La literatura en el cine brasileño*, Mahieu (1981) señala que a pesar de que inicialmente ciertas dificultades de tipo técnico, madurez estética y la ausencia de medios económicos dificultaron la obtención de resultados fructíferos en la cinematografía nacional, “el cine brasileño, desde sus comienzos, comprendió el interés y el prestigio que involucraba inspirarse en la literatura del país”. (pp. 579-580). Aspecto resaltando por King (1994) cuando dictamina que la literatura suministró historias y fortaleció el cine en Brasil desde sus primeros años, pues el 4 % de la producción nacional en 1910 estuvo caracterizado por los dramas de costumbres, los romances históricos y los clásicos de la literatura.

Por ello, Brasil fue uno de esos países que asimiló, a través de sus realizadores, que en la literatura podía estar la posibilidad de desarrollar la cinematografía local sin dejar de apostar por los elementos culturales de la nación. Viany (1959) en *Introducao ao cinema brasileiro* señala unos antecedentes

primitivos, como la versión paródica de la novela de José Alencar²⁸ *O Guarani*, titulada *Os Garany*s (1908) y otra adaptación de la misma obra en 1911 realizada por Salvatore Lazzaro. Sobre esto, Broca (1956) en *A vida literaria no Brasil* llegó a señalar que “Era así, bajo el signo de la literatura (...) como daba sus primeros pasos la cinematografía brasileña”. (p. 581)

Así, uno de los primeros filmes nacionales, o por lo menos el primer largometraje brasileño registrado como lo indica Mahieu (1981), va a ser *Inocência* (1915) de Vitorio Capellano a partir de una novela de Taunay. Es así como hacia 1916²⁹ la presencia de escritores en el cine comenzaba a tomar arraigo, encontrándose producciones como *A perdida* (1916) con argumento de Oscar Lopes; también, otra versión de la novela de Alencar *O Guarani* aparece hacia 1919 dirigida por Vitorio Capellano.

Otro de los trabajos que marcaron la década de 1920 y 1930 en la cinematografía brasileña fueron los llamados movimientos regionales³⁰, cuya figura principal fue Humberto Mauro³¹. Precisamente, Santos

28 Como lo indica Ferreira dos Santos (2012) en su texto *La representación de la identidad nacional brasileña en la filmografía de Humberto Mauro en la fase silente*, Alencar es el novelista con más obras adaptadas al cine.

29 Sales y Gonzaga (1966) en *70 años de cine brasileiro*, señalan otros antecedentes inspirados en la literatura a partir de 1915: las distintas versiones de las novelas de Alencar aparte de las ya mencionadas como *Ubirajara*, *A Viuvinha* y *Luciola* (1916). En 1920 se registra la que sería la sexta versión de *O Guarani*, en este caso dirigida por Joao de Deus.

30 Estos ciclos regionales, como fueron llamados, tuvieron lugar en Minas Gerais particularmente en Cataguases; en Recife, al noreste del país (en especial la obra precursora de Edson Chagas y Gentil Roiz); en Campiñas, en el estado de Sao Paulo, y en Porto Alegre al sur, capital de Rio Grande do Sul. (King, 1994,p. 47)

31 El nombre de Mauro es imprescindible al momento de hablar de las representaciones de la identidad nacional brasileña, sobre todo en lo que tiene que ver con el aporte de la cinematografía local en la creación de un tipo ideal de brasileño. Dos Santos (2012) señala “la importancia de este cineasta para la cinematografía brasileña, por servir de inspiración y base

(1973) en *Plano geral do cinema brasileiro* reseña que con el surgimiento de estos movimientos locales se intensifica la relación cine – literatura. Aparte de las versiones predecesoras de *Inocencia* y *O Guarani* surgen otras adaptaciones³².

Entre los años 1923 y 1933, debido al predominio de argumentos originales, disminuyeron las adaptaciones literarias en el cine brasileño, sin embargo surgieron algunas transposiciones como: *A Capital Federal* (1923) de Luiz de Barros, basada en la novela de Artur Azevedo; *Cancao de primavera* (1923) de Iginio Bunfioli, a partir de la obra de teatro de Anibal Matos; *A carne* (1924) de Leo Marten, sobre la novela de Julio Ribeiro, la segunda versión la realizó E. C Kerrigan en 1926; *A Escrava Isaura* (1929) de Antonio Marques de Costa Filho, basada la novela de Bernardo Guimaraes, entre otras³³.

Como registra King (1994), en la década de 1920 todos estos elementos derivados de la literatura y asumidos por el cine, en mayor o menor grado, coinciden con el manifiesto del movimiento *Antropófago* que fue encabezado por el escritor Osvald de Andrade y el pintor Tarsila do Amaral, cuyo lema “sugería que el único trato posible con el imperialismo cultural era a través del canibalismo creativo, digiriendo y reciclando las influencias foráneas mediante el sarcasmo y la parodia (...) Osvald de Andrade reivindicó a los indios tupí como caníbales nacionalistas”. (p. 46). Sobre este aspecto, el realizador Luiz de

Barros trabajó con diversas adaptaciones de las novelas del escritor indigenista José de Alencar, entre ellas *Ubirajara* (1919) que:

Cuenta la historia de un héroe indígena que transcurre en tiempos anteriores a la Conquista. Alencar no solo despliega todos los elementos de la poética romántica sino que redacta una serie de notas antropológicas en las que discute con los historiadores y explica, desde su óptica, aspectos de los indios tupies como la antropofagia, la poligamia y las guerras tribales. (p. 7)

A pesar de los primeros intentos por profundizar en la multiétnica cultura brasileña a través del vínculo entre la literatura y el cine, estos elementos no encontraron su expresión definitiva en la producción fílmica de los años 20³⁴, sino más bien fueron retomados y trabajados profundamente por el conocido *Cinema Novo* en las décadas siguientes.

Este recorrido histórico-literario y fílmico por los primeros años de las principales cinematografías del continente demostró que el cine en Latinoamérica no puede divorciarse de los lazos que la literatura estrechó desde sus orígenes, ya que precisamente el arte literario aportó en la consolidación de los discursos y figuras nacionales mediante filmografías populares y sociales, a través de un conjunto de historias que contribuyó a la visibilidad de los sujetos marginados y postergados por los grandes discursos, acarreado diversas implicaciones de índole cultural, histórica y política que trascendieron a través del tiempo.

Referencias bibliográficas :

Alvira, P. y Man, R. (2012). *Inmigración y subalternidad en el cine argentino: Nobleza gaucha* [Documento en línea]. Disponible en: <https://journals.openedition.org/alhim/4263> [Consulta: 2020, Mayo 08]

Broca, B. (1956). *A vida literaria no Brasil*

34 Es importante acotar que la película que representó en esta década la singularidad total en medio de una serie trabajos temáticamente similares fue *Limite* (1929) de Mario Peixoto, considerada mucho tiempo después, específicamente en 1988, como la mejor película brasileña de todos los tiempos.

para la generación cinemanovista, en fin, por todo lo que representó para la construcción de la historia del cine en este país, especialmente en lo que se refiere a la representación de la brasilidad”. (p. 157)

32 *Cruzeiro do Sul* de Capellano basada en la novela *O mulato* de Alvizio Azevedo. *Iracema* (1919) a partir de la obra de Alencar. *O Garimpeiro* (1920) basada en la obra de Bernardo Guimaraes. *Os Faroleiros* de Miguel Milani y Antonio Leite basada en un cuento de Monteiro Lobato.

33 *Gigi* (1923) de José Medina, basada en la obra de teatro de Viriato Correa *O Guarani* (1926) de Capellano. *A filha do Advogado* (1926) de Ary Severo basada en la novela de Costa Monteiro. *Iracema* (1931) de Jorge S. Konchin, otra versión de la novela de Alencar.

- 1900. Río de Janeiro: Do Serviço de Documentação do Ministério de Educação e Cultura.
- Campo, J. (2012) La Revolución mexicana y los documentales de compilación. Estudio de *Memorias de un mexicano* (Carmen Toscano, 1950). En Ana Laura Lusnich (Comp.), *Representación y revolución en el cine latinoamericano del período clásico-industrial: Argentina, Brasil, México* (pp. 129-153). Madrid: Fundación Carolina
- Cuarterolo, A. (2008). *El último malón (1917), Juan sin ropa (1919) y En pos de la tierra (1922): Tres films pioneros del cine político-social en la Argentina*. [Documento en línea]. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.5973/ev.5973.pdf [Consulta: 2020, Julio 10]
- Cuarterolo, A. (2009). Los antecedentes del cine político y social en la Argentina (1896-1933). En Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (Comps.), *Una historia del cine político y social en Argentina*. Buenos Aires: Nueva Librería.
- De los Reyes, A. (2015). El documental de la posrevolución. 1915-1942. En Aurelio de los Reyes y David M.J. Wood (Comps.), *Cine mudo latinoamericano: inicios, nación, vanguardias y transición* (pp. 109-131). México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Ferreira Dos Santos, J. (2012). La representación de la identidad nacional brasileña en la filmografía de Humberto Mauro en la fase silente. En Ana Laura Lusnich (Comp.), *Representación y revolución en el cine latinoamericano del período clásico-industrial: Argentina, Brasil, México* (pp. 154-175). Madrid: Fundación Carolina
- Getino, O. (1998). *Cine argentino (entre lo posible y lo deseable)*. [Documento en línea]. Disponible en: https:// analisisycriticademediosunlp.files.wordpress.com/2015/04/cine-argentino-entre-lo-posible-y-lo-deseable-octavio_getino.pdf&sa=U&ved=2ahUKewi92eGdj8bsAhUmrFkKHZjKBDIQFjAAegQIBBAB&usg=AOvVawlsdraQ5y8U-dHIIGmXBmA [Consulta: 2020, Julio 10]
- Gonzaga, A. y Salles P. (1966). *70 años de cinema brasileiro*. Río de Janeiro: Expressao e Cultura
- Gutiérrez, J. (2007). Súper sabios a la Mexicana: Ciencia y Cine Mexicano de Ficción [Documento en línea]. Disponible en: https://rei.iteso.mx/bitstream/handle/11117/2417/tesis_joaquin_gutierrez.pdf?sequence=2 [Consulta: 2020, Junio 14]
- Jensen, Y. (2017). *Primeros cineastas argentinos: en búsqueda de una identidad* [Documento en línea]. Disponible en: <http://escenauno.org/wp-content/uploads/2017/07/Primeros-cineastas-argentinos-en-b%C3%BAscueda-de-una-identidad.pdf> [Consulta: 2020, Mayo 08]
- King, J. (1994). *El carrete mágico, una historia del cine latinoamericano*. Colombia: Tercer mundo editores.
- Lusnich, A. (2013). *Hibridaciones y variaciones del canon ficcional en una serie de films argentinos del período clásico-industrial* [Documento en línea]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5372086.pdf> [Consulta: 2020, Mayo 08]
- Mafud, L. (2015). Mariano Moreno y la Revolución de Mayo en el contexto previo al Centenario de la Independencia. En Aurelio de los Reyes y David M.J. Wood (Comps.) (Comp.), *Cine mudo latinoamericano: inicios, nación, vanguardias y transición* (pp. 153-174). México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Mahieu, J. (1981). *La literatura en el cine brasileño* [Documento en línea]. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/la-literatura-en-el-cine->

- r8MbsAhUHW1kKHbzWA_EQFjA
AegQIBBAB&usg=AOvVawlicNo
sswwNIKEpSuGeJXJN [Consulta:
2020, Noviembre 02]
- Manetti, R. y Rodríguez, L. (Comps.). (2014). *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.
- Miquel, A. (2015). Documentales de la revolución maderista. En Aurelio de los Reyes y David M.J. Wood (Comps.), *Cine mudo latinoamericano: inicios, nación, vanguardias y transición* (pp. 67- 85). México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Piedras, P. (2012). Las narrativas sobre la Revolución en el cine de Fernando de Fuentes y Emilio Fernández. En Ana Laura Lusnich (Comp.), *Representación y revolución en el cine latinoamericano del período clásico-industrial: Argentina, Brasil, México* (pp. 107-128). Madrid: Fundación Carolina
- Rodríguez, A. (2011). La trama, la historia y la política en *El último malón* [Documento en línea]. Disponible en: http://historiapolitica.com/datos/boletin/polhis8_RODRIGUEZ.pdf [Consulta: 2020, Mayo 08]
- Sandoval, A. (2013). *Una santa no tan santa*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Schumann, P. (1987). *Historia del cine latinoamericano*. Buenos Aires: Legasa
- Suárez, N. (2017). *Movimiento y proyección en el matadero del cine argentino: Martín Fierro (1923) de Alfredo Quesada* [Documento en línea]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6235426.pdf> [Consulta: 2020, Noviembre 02]
- Torres, G. (2016). Un indio en el cine de América Latina: el insólito indigenismo de Emilio Fernández. *Fuera de Campo*, 1 (2), 64-75.
- Vázquez, A. (2005). *Orígenes literarios de un arquetipo filmico: Adaptaciones cinematográficas a Santa de Federico Gamboa* [Documento en línea]. Disponible en: <http://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/3444> [Consulta: 2020, Junio 12]
- Viany, A. (1959). *Introducao ao Cinema Brasileiro*. Río de Janeiro: Instituto Nacional do Livro.

