

Modernidad y nación en el documental chileno silente

por Mónica Villarroel M.*

Resumen: La cuestión de la modernidad es fundamental para abordar las producciones cinematográficas de la época del cine silente. Su heterogeneidad y al mismo tiempo su particularidad pueden distinguirse en los registros documentales que han sobrevivido. Este trabajo pretende identificar algunas de las características de la modernidad de fines del siglo XIX e inicios del XX en un conjunto de producciones chilenas, muchas de ellas apenas fragmentos disponibles. Estos registros constituyen, de acuerdo a Ferro, un verdadero documento histórico que nos permite vislumbrar el proceso de consolidación de la nación a principios del siglo XX. Ceremonias públicas, especialmente en el Centenario de 1910, imágenes que representan a las elites y conmemoraciones diversas, construyen un discurso sobre la modernidad y la nación.

Palabras clave: modernidad, cine chileno silente, nación.

Abstract: The question of Modernity is crucial to address film productions of the silent era. The heterogeneity and particularity of modern times are highly relevant. This paper addresses the way in which Chilean documentary film production represents modernity in the early decades of the twentieth century. These records are, according to Ferro, true historical document that allow us to glimpse the process of consolidation of the nation in the early twentieth century. Public ceremonies, especially during the Centennial of 1910, images that represent elites and other commemorations, create a discourse about modernity and the Chilean nation.

Keywords: modernity, Chilean silent cinema, nation.

Introducción

La cuestión de la modernidad es fundamental para abordar las producciones cinematográficas de la época silente. Si por una parte ésta funciona como matriz civilizadora universal, la historia de los países latinoamericanos subraya una diferencialidad, con una modernidad que se consolida con la emergencia de la nación. La circulación de mercancías, objetos y personas, las formas de energía, la movilidad, 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 (Ortiz, 2000: 94).

Este trabajo pretende presentar una reflexión sobre cómo la idea de modernidad, progreso y nación está profundamente vinculada a las imágenes documentales del cine silente en Chile. Nos propusimos identificar algunas de las características más marcadas de la modernidad de fines del siglo XIX e inicios del XX en un conjunto de vistas, actualidades o registros documentales chilenos, muchos de ellos solo fragmentos, que han sobrevivido. Nos preguntamos cuál es el discurso de la modernidad y la nación que propone el documental chileno de la época silente, utilizando el término de manera amplia, para diferenciarlo de la ficción. Nuestra hipótesis de trabajo es que se trata de un discurso elaborado desde el poder, donde predomina una imagen de nación imbricada con un discurso cosmopolita y lo popular es generalmente excluido, aunque no está del todo ausente.

Chile fue uno de los países donde se conoció la experiencia del cine en América Latina muy tempranamente y los primeros registros locales se inspiraron en modelos extranjeros, pero buscaron muy pronto mostrar los sucesos sensacionales y poner en relieve la idea de un país que entraba a la modernidad. Los comienzos del cine en Chile sintonizaban con la producción europea, particularmente francesa, y con la norteamericana, coincidiendo con la idea de la admiración por ambos modelos civilizatorios. A inicios del siglo XX,

el proceso de modernización agigantado, la diversificación sociocultural y la vinculación con mercados externos sugieren tensiones y desafíos. Se trata de un periodo de apropiaciones culturales entre las que destaca el naturalismo, el modernismo, corrientes parnasianas en literatura; el positivismo, el evolucionismo, entre otras cosas. En lo cotidiano, destaca el afrancesamiento y “*la belle époque*” criolla. El nacionalismo es la fuerza cultural dominante del período, y desde allí se genera una nueva invención intelectual y simbólica de Chile (Subercaseaux, 2004: 10). Este contexto permite entender el sentido de gran parte de las producciones de cine silente documentales que hoy se conservan, no obstante, los realizadores cinematográficos no pertenecieron a las vanguardias ni a la intelectualidad local, sino más bien se desempeñaron como técnicos al servicio de quienes los contrataban. El discurso construido en las imágenes responde a ese marco, pero no necesariamente se articula en torno a un movimiento intelectual.



La Exposición de Animales (Manuel Real, 1907)

Por otra parte, de acuerdo con Ferro, el film no solo es un documento sino que a veces crea el acontecimiento. La imagen, manipulada o no, informa más sobre las intenciones de quien la toma y difunde que de los acontecimientos históricos mismos (el contexto de producción más que la historia que se cuenta). Las significaciones de la imagen trascienden lo cinematográfico y el film “no vale solo por aquello que atestigua, sino por la aproximación socio-histórica que autoriza”. Al analizar los filmes propuestos, reafirmamos esta idea en tanto buscamos distintos niveles de lectura, revisando las relaciones con la sociedad, con el fin de descubrir “lo latente bajo lo aparente, lo no visible a través de lo visible” (Ferro, 1995: 40).

Las actualidades y la *belle époque*

La necesidad de documentar el progreso y el desarrollo de las instituciones a través de la fotografía y del cine, es un rasgo común en el continente. Es así como proliferaron las actualidades. En Chile, el punto más alto se vivió el año del Centenario, 1910, con dos nombres relevantes entre los realizadores: Julio Cheveney y Arturo Larraín Lecaros. Sin embargo, no será sino hasta mediados de la década de 1920 cuando las actualidades adquieren regularidad y aparecen en forma de noticiero.

El contexto político en el periodo que nos ocupa, tenía como eje central el poder en manos del Parlamento. El año del Centenario también hablaba de la existencia de conflictos sociales y “la cuestión social” aparecía como un elemento clave de la época. Sin embargo, la representación de las elites es lo que predomina en los primeros registros, donde el énfasis está en mostrar la vida de aristócratas, militares, autoridades civiles y religiosas, sus ritos cotidianos, fiestas y eventos sociales y la clase obrera tiene escaso protagonismo.

Las imágenes privilegian un sector de la sociedad vinculado a las elites y al poder, evidenciando la tendencia a filmar el ritual del poder, como sugiere Salles Gomes (1986: 324) para el caso de documentales silentes brasileños, idea que podemos aplicar a Chile. El “ritual del poder”, se aprecia a partir de los innumerables materiales registrados de los actos de los presidentes de la República y la elite. “La cámara del documentalista de la época era la cámara del poder”, agrega Bernardet (2009: 41), 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.

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 la oligarquía cuya supremacía política está asociada al régimen de la hacienda (Vicuña, 2010: 27). Pero en el espacio urbano, el consumo fue una de las características de la oligarquía, fundamentalmente en las mujeres, que a partir de la segunda mitad del siglo XIX se empeñaron en seguir las modas europeas y comprar bienes de lujo. Mucho de ello se aprecia en las actualidades cinematográficas que han sobrevivido¹.

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*) (Manuel Real, 1907, fragmento, 35mm, b/n. 1 min. 53 seg.)². Realizada 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 la Sociedad de

¹ Para el fichaje de las películas utilizamos la información de Eliana Jara en “Una breve mirada al cine mudo chileno”. Fichas en Mónica Villarroel (editora). *Imágenes del centenario 1903-1933. Documentos históricos II*, DVD. Santiago: Cineteca Nacional de Chile.

² 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*.

Fomento de Razas Caballares. Si bien 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 (*El Diario Ilustrado*, 10 de noviembre de 1907: 5), 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 en 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. Destaca el uso de planos generales, plano americano y movimientos de cámara simples como paneo izquierdo y derecho, enfatizando siempre la visión panorámica.

La feria era una importante muestra de caballos, 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” (*El Mercurio*, 9 de noviembre de 1907: 2). Curiosa resulta una nota de donde se establece un paralelo entre la exposición de animales y la “exposición de personas” (*El Mercurio*, 8 de noviembre de 1907: 4), que apunta al exhibicionismo de la oligarquía que hacía de este evento un punto de encuentro y de lucimiento.

En esta misma línea, se conserva el *Gran paseo campestre en el fundo del señor Francisco Undurraga* (Cía. Cinematográfica del Pacífico y Cía. Italo Chilena, 1910, fragmento, 35mm, b/n, 24 seg.)³. Los retazos de esta película y los comentarios de la prensa asociados a su exhibición, son un panorama de las costumbres y la vida de las elites chilenas de la época del Centenario. Aunque apenas se contabilizan dos planos, el primero de ellos es uno general

³ 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*.

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 interesa aquí es que los 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, en tanto máquina, enfatizando la idea de modernidad incluso en un contexto campestre, lo cual advertía sobre el poder adquisitivo de la aristocracia terrateniente.



Gran paseo campestre en el fundo del señor Francisco Undurraga (Cía. Cinematográfica del Pacífico y Cía. Italo Chilena, 1910)

Fue estrenada en el Teatro Unión Central y en el Variedades, el 6 de octubre de 1910, a 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.

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 (sic) 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” (*El Mercurio*, 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” (*El Ferrocarril*, 5 de Octubre de 1910: 2). 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” (*El Ferrocarril*, 5 de Octubre de 1910: 2). 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.

Por otra parte, un caso especial lo constituye lo que podríamos considerar una producción híbrida, ya que corresponde a la filmación de puesta en escena teatralizada. Impulsada y protagonizada por la aristocracia santiaguina, *Santiago Antiguo* (Manuel Domínguez Cerda, 1915, fragmentos, b/n, 35mm, 1m.18 seg.)⁴, producción de The Chile Film Co., fue realizada en el Club Hípico, con Salvador Giambastiani como operador 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. La revista *Zig-Zag*, en numerosas fotografías de la sección Vida social, da cuenta de quienes participaron de la iniciativa, idea de Ramón Subercaseaux y de su hijo Pedro (*Zig-Zag*: 1915: 24). Manuel Domínguez Cerda (1867-1922), director de la película, también pertenecía a la elite 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, propiedad de la Universidad Católica⁵. 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” (Revista *Pacífico Magazine*, 1915: 142). Similar interés tuvo el uso de utensilios y ornamentación de la época colonial conservada por sus herederos.

⁴El 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.

⁵Solène Bergot (2013) ahonda en este fotógrafo en relación a su vínculo con el cine.

El ritual del poder

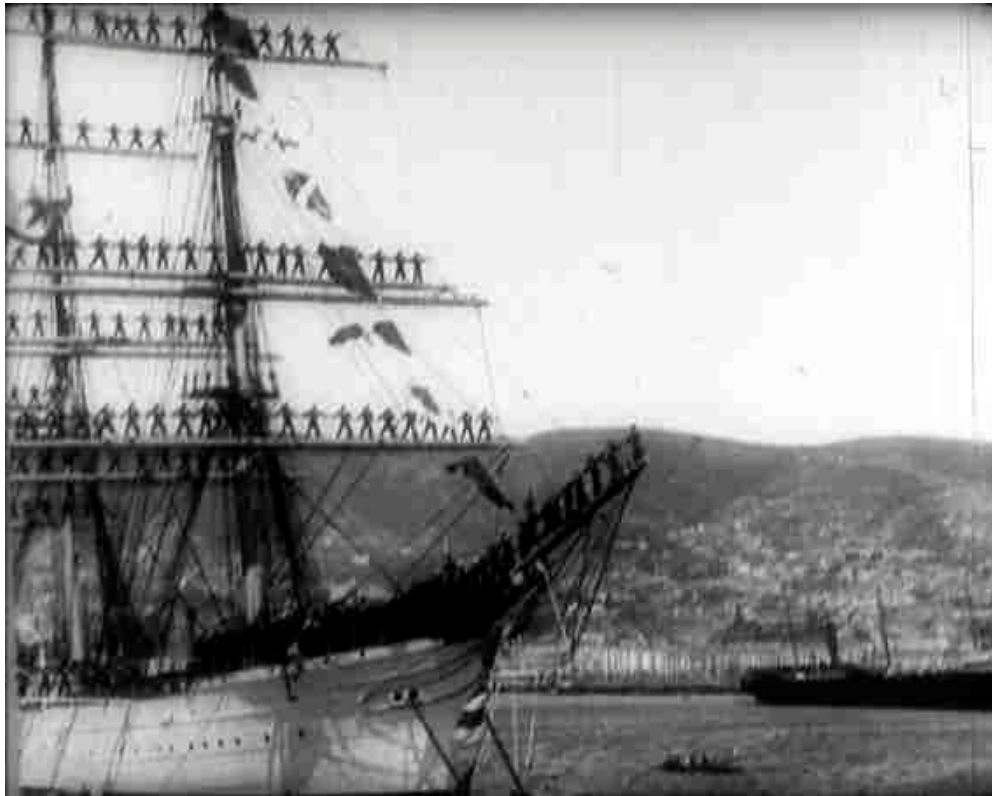
Por otra parte, el Centenario de la Independencia de Chile en 1910 fue, como ya mencionamos, foco de interés para las filmaciones donde las elites tuvieron un lugar privilegiado. El año estuvo marcado por una serie de acontecimientos que fueron filmados en formato de actualidades, destacando los realizadores 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.

Durante el Centenario en Chile, las celebraciones fueron extensas y hay fragmentos de materiales cinematográficos 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)* (Cía. Cinematográfica del Pacífico, Biógrafo Kinora, 1910, fragmento, 35mm., b/n, 2 min. 43 seg.) 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. 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” (*El Diario Ilustrado*, Santiago, 23 de septiembre de 1910). 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, entre quienes se cuenta al presidente de la República, Emiliano Figueroa, 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.

Otra de las actualidades del Centenario fue la *Revista Naval en Valparaíso o Gran revista Naval, 1ª y 2ª Parte*. (Cía. Cinematográfica del Pacífico, 1910, fragmento, 35mm., 1 min. 30 seg.). El estreno original se realizó en el Teatro Variedades de Santiago, el 16 de septiembre de 1910. 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. 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.



Gran revista Naval, (Cía. Cinematográfica del Pacífico, 1910)

El funeral como ritualidad

Otro tema relevante son ceremonias públicas en las que pueden incluirse *Los Funerales del Presidente Montt 1ª y 2ª parte* (Cía. Italo Chilena y Biógrafo del Teatro Unión Central, 1911, 35mm, b/n, 9 min. 3 seg.), de Julio Cheveney⁶. Este documento muestra imágenes del funeral del presidente Pedro Montt fallecido el 16 de agosto de 1910 en Alemania. 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

⁶ Alicia Vega (2006: 55) atribuye la autoría a Arturo Larraín Lecaros con producción de su propia empresa en sociedad con Julio Cheveney. No obstante, Jara (2011) aclara que Larraín habría tenido problemas técnicos insalvables.

fueron filmadas y exhibidas el 26 de agosto de 1910 como *Honras Fúnebres del Presidente Montt*.



Los Funerales del Presidente Montt (Cía. Italo Chilena y Biógrafo del Teatro Unión Central, 1911)

El filme de Cheveney de 1911 muestra la llegada a Valparaíso y posterior sepultura de los restos en Santiago. Los camarógrafos registraron las imágenes utilizando planos secuencias y un *travelling* (siendo el primero conocido del cine chileno, en el tren que trae los restos 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. 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. 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 el tren o apostada en los costados del paso del cortejo, pero no adquiere el lugar protagónico.

Excepciones populares

Si por una parte el Parque Cousiño, fue un lugar de sociabilidad de las elites y allí se celebraron ritualidades del Centenario, también fue ocupado por sectores populares. Hacia fines del siglo XIX, el parque había sido remodelado en sintonía con el embellecimiento de la ciudad siguiendo patrones europeos, impulsado por el intendente Benjamín Vicuña Mackenna. Fue construido con la referencia del *Bois de Boulogne* de París y el *Hyde Park* de Londres y era uno de los puntos de reunión de la oligarquía capitalina que había desplazado a los sectores populares.

Sin embargo, imágenes conservadas apuntan a celebraciones populares, como *Festejos en el Parque Cousiño* (realizador no identificado, 1910, 35mm, b/n, fragmentos, 2 min. 3 seg., título atribuido), de la que existen seis planos. Aparecen huasos a caballo, 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 celebración del 18 de septiembre, fecha del aniversario patrio.



Festejos en el Parque Cousiño (realizador no identificado, 1910)

El film recién citado dialoga con *Un Paseo a Playa ancha* (*Una cueca chilena en Playa Ancha*) (A. Massonnier, 1903, 35mm, b/n, 2min. 17 seg.). Con material original de 100m de extensión, es la película más antigua conservada en Chile a partir de una copia del original encontrado en Francia⁷. La cultura popular y la vida cotidiana adquieren especial relevancia en la cinta realizada por la Empresa Massonnier y Ca., y Biógrafo Lumière, estrenada en el Teatro Nacional de Valparaíso, (hoy Teatro Municipal de Valparaíso) el 16 de enero de 1903. La empresa organizó un paseo el 8 de enero de 1903, con 150 invitados, incluyendo a representantes de la prensa porteña. El encuentro

⁷ Las películas más antiguas filmadas en Chile datan de 1897 y fueron realizadas por Luis Oddó: *Una cueca en la playa*, *Desfile en honor de Brasil* y *La llegada de un tren de pasajeros*, todas ellas en la ciudad de Iquique. Ninguno de estos materiales se conserva.

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 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. Asimismo, se enfatiza el carácter popular del público que participó en el evento:

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 (*El Mercurio* de Valparaíso, Viernes 9 de Enero de 1903: 5).

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” (*Revista Sucesos*, 1903: 17).

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” (Revista *Sucesos*, 1903:4). 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.

Si por un lado la modernidad cosmopolita 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. Lo nacional no está en oposición a lo moderno ni a lo cosmopolita.

Por otra parte, lo popular aparece asociado a un cierto criollismo y a la festividad patria como espacio de celebración.

La ciudad y los modernos medios de transporte

Una idea presente en el documental de la época 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. Este es un rasgo compartido con otros países de Latinoamérica, llegando incluso a realizarse películas con la idea de sinfonías de ciudad. Destaca la descripción arquitectónica y turística como ocurre en algunos de los filmes conservados que se orientan en esta tendencia.

Santiago siguió el modelo de modernización parisino y se manifestó, entre otras cosas, primero en la construcción de una serie de pasajes ubicados en la zona céntrica y, luego, 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 1897⁸. Lo anterior es el

⁸ La anterior estación databa de 1857 y la nueva estructura comenzó a desarrollarse en 1884.

punto de interés para los realizadores de la película *Imágenes reencontradas de Santiago, años veinte* (compañía productora no identificada, años 20, título atribuido, Chile, 35mm, b/n, 10 min. 47 seg.). Con intertítulos en francés, se desconoce el origen de 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, 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 un lugar protagónico 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 Chile⁹, 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 adquiere un lugar central, incluyendo escenas de llegadas de tren.



El cerro Santa Lucía en los años 20

⁹ 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 los “edificios oficiales” como la Bolsa de comercio y el Palacio de La Moneda. 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.

Observamos una tendencia a destacar imágenes de héroes en estatuas y monumentos. 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. 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, con su nombre de La Cañada y luego Alameda de las Delicias. La perspectiva de una avenida ancha y larga, reitera la idea de modernización de Haussman propuesta para la ciudad de París, adoptada en este lado del mundo modificando 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.

Sin embargo, aunque la Alameda aparece en esta película como un importante eje vial, también fue un espacio 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, se omite la ciudad periférica, la pobreza, las contradicciones y desigualdades sociales. 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 Alameda¹⁰. Nada de esto se ve en el film que analizamos.

Por otra parte, 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

¹⁰ Colección de fotografías publicada por Enersis S.A. *Luces de la modernidad. Archivo fotográfico Chilectra*. Santiago: Gerencia Corporativa de Comunicación Enersis S.A., 2001.

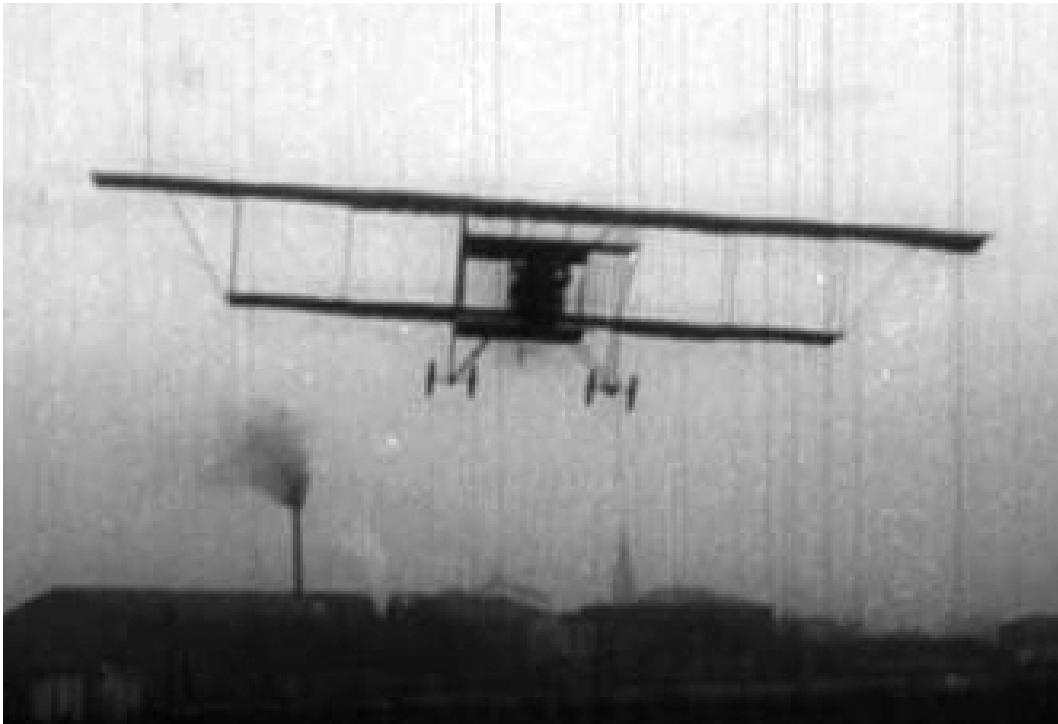
para los primeros registros cinematográficos, como hemos subrayado en algunos ejemplos anteriores.

En esta línea, se conserva *El accidente del aviador Ruiz en el Hipódromo Chile de Santiago* (realizador no identificado, 1911, fragmento, b/n, 35mm, 1 min. 48 seg.)¹¹. El film registra uno de los primeros vuelos en Santiago, el 19 de marzo de 1911, en el Hipódromo Chile, con el español Antonio Ruiz, en la aeronave Voisin, que culminó en un accidente donde el piloto salió ileso¹². 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 (*El Diario Ilustrado*, martes 21 de marzo de 1911: 4).

El fragmento que existe 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

¹¹En una catalogación inicial se le atribuyó el título *Volación* por una crónica de la época que aludía al evento. Eliana Jara, "Una breve mirada al cine mudo chileno". Fichas. En: Cineteca Nacional de Chile. *Imágenes del centenario 1903-1933. Documentos históricos II*, 2011.

¹² Hubo otra exhibición del piloto italiano Bartolomé Cattaneo quien, contratado por el empresario teatral Italo Riderelli, voló en el Parque Cousiño y pocos días después en el Club Hípico de Santiago. No hay registro de filmación de este vuelo.



El accidente del aviador Ruiz en el Hipódromo Chile de Santiago (realizador no identificado, 1911)

A modo de salida

Estos documentos cinematográficos permiten vislumbrar la configuración de una nación que por una parte imitaba a su modelo europeo, evidentemente representado por la ciudad de París. La elite santiaguina vivió su propia “*belle époque*” y fue protagonista de las producciones cinematográficas documentales de los primeros tiempos. El Chile de las primeras dos décadas del siglo XX se constituía 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 los parámetros de un espacio interconectado, donde lo metropolitano es protagonista.

La construcción de la nación en las imágenes documentales del cine silente aluden a una estética asociada a la aristocracia. El pueblo aparecerá

escasamente en el registro documental y su presencia es atribuible, en algunos casos, a tiempos de recreo de los cinematografistas que oficialmente filmaban las ceremonias públicas, como ocurre en los festejos del Centenario. La ruralidad está de todos modos asociada a lo urbano, como espacios de esparcimiento y recreación de los que no se excluyen los indicios de la modernidad.

La mayoría de estos registros son claras representaciones de la realidad política, cultural y social, aunque evidentemente la imagen de un país que entraba en la modernidad excluye grandes problemáticas que se avizoraban claramente, como la llamada cuestión social que citamos al inicio de este trabajo.

El poder político, no obstante, mantendrá su protagonismo a través del permanente registro de los rituales, que se verán vigorizados por las conmemoraciones del Centenario y por las circunstancias de muerte de los gobernantes. La construcción del Estado nación aparece en la configuración de una ritualidad asociada a las celebraciones patrias y ceremonias oficiales por una parte, y por otra, será manifiesto en el registro de la ciudad de Santiago en distintos momentos.

En los filmes descritos recientemente vemos reiterarse una idea de modernidad cosmopolita protagonizada por las elites que convive con un nacionalismo que se acentúa en las festividades patrias. 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 asociada al evento social. Al igual que la fotografía, el cine se convertía en un medio que “retrataba” a la aristocracia mediante el cual todos querían ser registrados.

Bibliografía

Bergot Solène (2013). “Cine y fotografía en la industria cinematográfica en Chile, 1900-1930” en Mónica Villarroel (coord.) *Enfoques al cine chileno en dos siglos*. Santiago: Lom.

- Bernardet, Jean-Claude (2009). *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das letras.
- Devés, Eduardo (2000). *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.
- Enersis S.A (2001). *Luces de la modernidad. Archivo fotográfico Chilectra*. Santiago: Gerencia Corporativa de Comunicación Enersis S.A.
- Ferro, Marc (1995). *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel.
- Gomes, Paulo Emilio Salles (1986). "A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898-1930)" en Carlos Augusto Calil y Maria Teresa Machado (organizadores). *Paulo Emilio: Um intelectual na linha de frente*. EMBRAFILME/Ministério da Cultura Brasiliense.
- Jara, Eliana (2010). "Una breve mirada al cine mudo chileno con sus aciertos y descritos" en *Revista Taller de Letras N 46*. Santiago: Pontificia Universidad Católica, Facultad de Letras, 2010.
- _____ (2011). "Una breve mirada al cine mudo chileno". Fichas en Mónica Villarroel (ed.). *Imágenes del centenario 1903-1933. Documentos históricos II*, DVD. Santiago: Cineteca Nacional de Chile.
- Mouesca, Jacqueline (2005). *El documental chileno*, Santiago: Lom.
- Ortiz, Renato (2000). *Modernidad y espacio. Benjamin en París*. Buenos Aires: Norma.
- Paranaguá, Paulo Antonio (ed.) (2003). *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra.
- Subercaseaux, Bernardo (2004). *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Tomo III. El Centenario y las vanguardias*. Santiago: Editorial Universitaria.
- _____ (2007). *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Tomo IV. Nacionalismo y cultura*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Vega, Alicia (2006). *Itinerario del cine documental chileno 1900-1990*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado.
- Vicuña, Manuel (2010). *La belle époque chilena. Alta sociedad y mujeres de elite*. Santiago: Catalonia.
- Villarroel, Mónica (2011). "De la belle époque a la cuestión social" en Mónica Villarroel (ed.) *Imágenes del centenario 1903-1933. Documentos históricos II*. DVD. Santiago: Cineteca Nacional de Chile.
- _____ (2012). 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 de Chile.
- Wongers, Wolfgang (2010). El Cine y su llegada a Chile: conceptos y discursos. *Revista Taller de Letras N 46*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Letras.

Periódicos y revistas

- El Diario Ilustrado*, 10 de noviembre de 1907: 5.
El Mercurio de Valparaíso, viernes 9 de enero de 1903: 5.
El Diario Ilustrado, Santiago, 23 de septiembre de 1910.
El Diario Ilustrado, martes 21 de marzo de 1911: 4.
El Mercurio de Valparaíso, viernes 9 de enero de 1903: 5.
El Mercurio de Santiago, 8 de noviembre de 1907: 4.
El Mercurio de Santiago, 9 de noviembre de 1907: 2.
Revista Sucesos, Valparaíso, año I, N° 21, sección Teatros y Circos, 16 de enero de 1903.
Revista Sucesos, Valparaíso, año I, N° 21, 16 de enero de 1903: 4.
Revista Pacífico Magazine, Vol V. , N°32, Santiago de Chile, agosto de 1915: 142.
Revista Zig-Zag, año XL, N° 552, 18 de septiembre de 1915: 24.

* Mónica Villarroel es Candidata a Doctora en Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Chile. Magíster en Comunicación por la Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Brasil. Autora del libro *La voz de los cineastas: cine e identidad chilena en el umbral del milenio* (2005); co-autora del libro *Señales contra el olvido. Cine chileno recuperado* (2012) y coordinadora del libro *Enfoques al cine chileno en dos siglos* (2013). E-mail: monicavillarroelm@gmail.com