



## AMERICA LATINA LATIN AMERICA

**Programma a cura di / Programme curated by Paolo Tosini**

Ben sappiamo come il cinema si sia propagato con una velocità straordinaria negli anni dell'accelerazione tecnologica nell'occidente industrializzato; tuttavia, il momento della scintilla verso una nuova forma d'arte è rimasto nebuloso per molto tempo nell'America Latina.

Il cinematografo, quindi l'occhio che impressiona l'attimo ma anche la finestra su altre vite e mondi, arriva in America Latina desideroso di catturare paesi esotici o versioni diverse della modernità, ma anche come strumento per mostrare quello che ha da offrire.

La selezione dei materiali che formano questo programma vuole presentare una porzione di ciò che è rimasto (in qualche caso unico sopravvissuto) della enorme produzione muta del continente; non una vista altra ed estranea bensì pellicole nazionali che ci parlano di nuove nazioni.

È grazie al difficile e travagliato lavoro degli archivi coinvolti se, seppur solamente con alcuni frammenti, potremo vedere sia esempi dei primi anni del cinema sia una selezione della produzione degli anni '10, influenzata dal cinema francese e italiano dell'epoca; soprattutto una quantità rilevante di materiali degli anni Venti che arrivano fino al sonoro, indicativi del grande cosmo delle produzioni nazionali, in cui il cinema muto sopravvive più a lungo in forme (quelle amatoriali) e in luoghi diversi (la campagna, la selva, la villeggiatura).

Il Messico – frontiera con gli Stati Uniti ma legato in epoca porfiriana strettamente all'Europa – ci presenta un grande classico (seppur incompleto) come *Santa* con Elena Sánchez Valenzuela (Diva e prima conservatrice del cine messicano), ma anche due film “quasi” sonori, *Zitari* di Miguel Contreras Torres (il reietto del cinema canonico messicano per le sue produzioni troppo azzardate) con un contrasto tra modernità e passato archeologico, e *Abismos* di Salvador Pruneda

*Most of us know how swiftly cinema spread during the years of advancing technology in the industrialized Western world, yet the initial sparks of the new art form in Latin America have long remained ill-defined. Cinema – an eye that impresses itself on the moment, but also a window onto other lives and worlds – reached the central and southern American continent eager to capture what were perceived as exotic places or different versions of modernity, but also as an instrument that could show what it had to offer. The selection of material forming this programme seeks to present what has survived (in some cases the sole remnant) of the enormous output in the silent era; not a foreign view, focused on otherness, but national productions that tell us about new nations.*

*Thanks to the truly challenging work carried out by the various archives involved, we can now watch footage – even if only through fragments – drawn from the very earliest period and on to the 1910s, influenced by contemporary French and Italian cinema, and above all in substantial quantities from the 1920s, crossing into the sound era and representing a broad cosmos of national productions in which silent cinema lived on in different forms (amateur/non-professional material) and non-canonical locations (the countryside, forests, vacation settings).*

*Mexico – bordering the United States but closely linked to Europe during the Porfiriato era – offers classics such as the incomplete *Santa*, starring Elena Sánchez Valenzuela (the great diva and instigator of the Mexican film archive) and two near-talkies, *Zitari* (The Temple of a Thousand Serpents), a short juxtaposing modernity and the archaeological past by Miguel Contreras Torres (the outcast of canonical Mexican cinema because of his over-ambitious productions), and Salvador Pruneda's *Abismos* (which featured one of the first*

(che si avvaleva del primo sistema nazionale sonoro, oggi perduto), un melodramma classico per l'epoca ma con un tocco prettamente locale, con il carcere di Lecumberri topos del cinema nazionale.

Se a Cuba *La Virgen de la Caridad* di Ramón Peón mischia stampa e religione ma anche scontri sociali e amori, in Colombia, del grande patrimonio, restano frammenti intensi (*La tragedia del silencio* di Arturo Acevedo Vallarino, *Madre* di Samuel Velásquez, e *Aura o las violetas* di Pedro Moreno Garzón e Vincenzo Di Domenico) di un cinema in sviluppo ma contenenti anche, con *Garras de Oro* di P. P. Jambina, una forte critica nazionalista allo strappo politico tra la “Grande Colombia” e gli Stati Uniti per il canale di Panama.

Forte è anche la rappresentazione della violenza reale nella finzione filmica: *Luis Pardo* di Enrique Cornejo Villanueva, con la sua visione romantica del bandolero Luis Pardo, sopravvissuto anche in una famosa canzone, le cui lotte in Perù contro le ingiustizie sociali lo porteranno alla morte nel 1909; e *La Captura del Bandolero Andres Ramos* di Francisco Diumenjo, con il suo gusto dell'eccesso giornalistico. Impossibile non avere una storia tragica più esemplare di quella di un vecchio gaucho, il cowboy della pampa di *Historia de un gaucho viejo* di José Romeu, ma anche *El suplicio del fuego*, melodramma urbano e divistico dai fantastici colori.

Quanto della realtà e dei cambiamenti passano per il cinema è evidente nella quantità di *Noticieros* sopravvissuti: In Ecuador con la prima donna medico del paese (*Noticiero “Ecuador” Ocaña Films*). In Argentina un fotografo fa vivere le foto dei suoi soggetti infantili (*Galería cinematográfica infantil*) e le tracce dell'evangelizzazione delle Patagonia scorrono su di un fiume (*Fragmentos Salesianos*). In Paraguay l'ultimo sopravvissuto del cinema nazionale dell'epoca mostra l'orrore della guerra più grande e distruttiva nel continente fra Bolivia e Paraguay per un conteso accesso al mare (*En el infierno del Chaco* di Roque Funes). Per ultimo due grandi realizzatori, Sergei Eisenstein che corre in volo per registrare l'orrore del terremoto del 1931 a Oaxaca (*El desastre en Oaxaca*), e Don Salvador Toscano Barragán, il primo cineasta messicano, che cattura sia la fine tragica dell'eroe nazionale Emiliano Zapata che la festosa uscita dalla Cattedrale e la bellezza fatua dei fuochi artificiali degni di ogni festa (*Colección Octavio Moreno Toscano*).

Diventando sempre più accessibile a coloro che volevano praticarlo, il cinema dà vita, in Uruguay, a due opere uniche: da una parte, un gradevole dramma come *Dal Pingo al volante* di Robert Kouri; dall'altra, una produzione con fini filantropici, *Almas de la costa* di Juan Antonio Borges, che pretendeva promuovere una nuova cura per la tisi.

La fretta e la velocità arrivano anche nelle moderne metropoli sudamericane che spazzano le sonnolenze presunte del passato con le slapstick, siano esse d'ispirazione chapliniana (*Como per un tubo* di José Bohr) o con personaggi completamente originali (*Apuros de Genésio*) che stereotipano un campagnolo per gli occhi cittadini.

Il grande polmone del mondo è sempre presente anche nel cinema dell'epoca, come abbiamo anticipato l'anno scorso con il ritrovamento di *Amazonas, Maior rio do mundo* di Silvino Simões dos Santo Silva. Quest'anno abbiamo il piacere di presentare due nuovi restauri che

*sound systems, now lost), a classic melodrama of its time but with a purely local touch, which features a common theme of Mexican cinema, the notorious Lecumberri prison.*

*The Cuban La Virgen de la Caridad by Ramón Peón blends journalism and religion but also social clashes and romance, while Colombia is represented by potent fragments of its heritage (La tragedia del silencio by Arturo Acevedo Vallarino, Madre by Samuel Velásquez, Aura o las violetas by Pedro Moreno Garzón and Vincenzo Di Domenico) and a strong nationalist component (P. P. Jambina's Garras de oro, a critique of United States policy towards “Greater Colombia” over the Panama Canal).*

*There's a striking representation of violence in Enrique Cornejo Villanueva's Luis Pardo, an account of the legendary romantic Peruvian bandolero whose Zorro-like fight against social injustice led to his death in 1909 (and whose name survived in a famous song); a taste of journalistic excess in La Captura del bandolero Andres Ramos by Francisco Diumenjo; and – inevitably in a programme like ours – the exemplary tragic story of an old cowboy from the pampas (Historia de un gaucho viejo by José Romeu), not to mention an urban Diva melodrama (El suplicio del fuego, in fragments, but with beautiful tinting). Just how many elements of reality and social change pass through cinema is clear from the number of surviving Noticieros: in Ecuador we meet the country's first woman doctor (Noticiero “Ecuador” Ocaña Film); in Argentina a photographer brings to life images of children (Galería cinematográfica infantil), and we follow scenes of Christian evangelization along a river in Patagonia (Fragmentos Salesianos); in Paraguay the last remnant of contemporary national cinema shows the horror of the continent's most destructive war, pitting Bolivia against Paraguay over access to the Atlantic Ocean (En el infierno del Chaco by Roque Funes). Two great directors also make an appearance: Sergei Eisenstein, flying in to record the shock of the 1931 earthquake (El desastre en Oaxaca), and the first Mexican filmmaker, Salvador Toscano Barragán, with a portrait of the tragic end of the national hero Emiliano Zapata, the festive exit from the cathedral, and the frivolous beauty of fireworks, proper to any celebration (fragments from the Colección Octavio Moreno Toscano). Filmmaking became increasingly accessible to those who wished to dabble in it, resulting in two unique Uruguayan examples: one a pleasant drama, Dal Pingo al volante by Robert Kouri, the other a work with philanthropic intentions, Juan Antonio Borges' Almas de la costa, which claimed to promote a cure for tuberculosis.*

*Haste and speed also arrive in the modern South American metropolis, using slapstick to sweep away the presumed sleepiness of the past, whether inspired by Chaplin (Como por un tubo by José Bohr) or defined by the entirely original characters in Apuros de Genésio, which stereotypes a country boy through city eyes.*

*The Amazon, “the lungs of the world,” has always been a part of us, even in cinema of the time as we showed last year with the rediscovery of Amazonas, Maior rio do mundo by Silvino Simões dos Santo Silva. Now we are pleased to present two new restorations extending into*

si allungano fino all'epoca sonora; la finzione girata nella Amazzonia peruviana, elaborata e sicuramente prodotta in collaborazione con le popolazioni locali (*Bajo el sol de Loreto* di Antonio Wong Rengifo) e una selezione di riprese di Dina e Claude Lévi-Strauss, esempi mirabili delle famose ricerche antropologiche. – PAOLO TOSINI

*the sound period: Antonio Wong Rengifo's Bajo el sol de Loreto, a fiction title shot in the Peruvian Amazon, created and certainly produced in collaboration with the local population; and a group of visual records made by Dina and Claude Lévi-Strauss, wonderful examples of celebrated anthropological research. – PAOLO TOSINI*

## Argentina

### [SALIDA DE OBREROS] (AR 1902)

PHOTOG: Eugenio Cardini. COPIA/COPY: DCP (2K), 1'36" (da/from 35mm pos. nitr., perf. Lumière, 17 m., 18 fps); senza did./no titles. FONTE/SOURCE: FilMOTEKA Narodowa – FINA, Warszawa.

Restauro/Restored: FilMOTEKA Narodowa – FINA, Warszawa; PHAROS – The Post Group, Berlin; a partire da materiale nitrato 35mm fornito da/ using 35mm nitrate material from ECI Łódź – Miasto Kultury.

Gli operai escono dalla fabbrica di mobili in ferro Muebles Cardini che era di proprietà della famiglia dell'operatore ed era sita a La Rioja 1160, Buenos Aires. Eugenio Cardini era un giovane fotografo amatoriale ed è stato un pioniere del cinema. Considerati a lungo perduti, quelli da lui girati a inizio '900 sono i soli film argentini con perforazione Lumière finora identificati. La scrivente ha collaborato con i nipoti di Cardini e recentemente sono stati riscoperti tre originali, più alcuni autocromi, fotografie e un documentario perduto della Cines di Roma. Si ringraziano Iga Harasimowicz, Rafael Ayuso Mateo e il team degli Archives françaises du film du CNC, Bois d'Arcy. – LORENA BORDIGONI

*Workers leave the iron furniture factory of the cameraman's family, Muebles Cardini, at La Rioja 1160, Buenos Aires. Eugenio Cardini was a young amateur photographer and film pioneer. Long considered lost, the movies he shot at the beginning of the century are the only Lumière perforation films from Argentina to be identified so far. The writer of this note has been collaborating with Cardini's great-grandchildren, and three of the originals were recently rediscovered, together with some autochromes, photographs, and a lost documentary by Cines Roma. Special thanks to Iga Harasimowicz, Rafael Ayuso Mateo, and the team of the CNC film archive in Bois d'Arcy, France. – LORENA BORDIGONI*

### [FRAGMENTOS SALESIANOS: PASEO DE CURAS POR UN RÍO] [Salesian Fragments: Priests' Trip on a River] (AR, 1920-30)

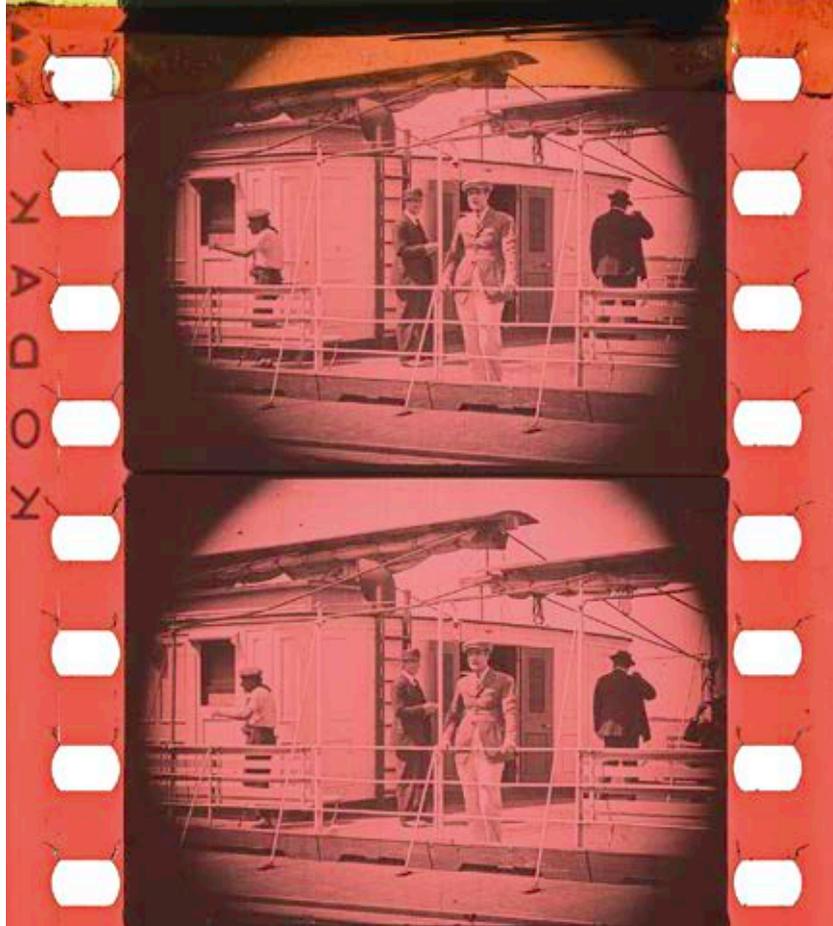
PROD: [Misiones Salesianas/Salesian Missions]. COPIA/COPY: DCP, 57", col. (da/from 35mm pos. nitr., 10 m., 18 fps, imbibito e virato/tinted & toned); senza did./no intertitles. FONTE/SOURCE: Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, Buenos Aires (Fondo Salesianos, Serie Bahía Blanca).

Digitalizzazione effettuata nel 2019 dal Museo del Cine a partire dal Fondo Salesianos nell'ambito del progetto "Nitrato argentino" coordinato da Carolina Cappa. / Digitized 2019 by the Museo del Cine from 35mm nitrate material from the Fondo Salesianos (Salesian Collection), as part of the project "Nitrato argentino", coordinated by Carolina Cappa.

I film del Fondo Salesianos Don Bosco e quelli dell'Archivo Histórico Salesiano Patagónico arrivarono al Museo del Cine nel 2015 mentre quelli dell'Archivo Histórico Salesiano de Buenos Aires vi giunsero nel 2018. Si tratta di materiali in diversi supporti e formati – positivi e negativi nitrato 35mm, copie in acetato 35mm e 16mm e un negativo – che attestano la presenza di questa congregazione religiosa nella Patagonia argentina dall'inizio del XX secolo alla fine degli anni Sessanta. Questo brevissimo frammento ("Gita di sacerdoti lungo un fiume") non è stato identificato ed era stato rinvenuto in mezzo al resto dei rulli. Il tranquillo giro in barca di due sacerdoti lungo un fiume ha una sua bellezza calma e misteriosa e senza dubbio a questa poetica impressione contribuiscono l'imbibizione blu e il decadimento ai lati dell'immagine. – ANDRÉS LEVINSON

*Films from the Fondo Salesianos (Salesian Collection) Don Bosco arrived at the Museo del Cine in 2015, as well as from the Archivo Histórico Salesiano Patagónico, and in 2018 from the Archivo Histórico Salesiano de Buenos Aires. The films consist of a series of materials in different supports and formats – 35mm nitrate prints and negatives, 35mm and 16mm acetate prints and a negative element – that record the presence of this religious congregation in Argentine Patagonia from the beginning of the 20th century to the end of the 1960s. The very brief film fragment presented here had no identification, and was found loose among the rest of the rolls. The leisurely boat ride of two priests along a river has a calm and mysterious beauty, and there is no doubt that the blue tinting and the deterioration present on its margins contribute to this poetic impression. – ANDRÉS LEVINSON*

Al día siguiente, Jorge,  
embarcó para Buenos Aires  
dejando al Sr. Dergui el  
consuelo de que apenas  
tuviese noticias de Teddi  
lo avisaría.



*El suplicio del fuego*, 1922. James Devesa. (Museo del Cine de Buenos Aires)

## EL SUPPLICIO DEL FUEGO (AR 1922) (frammenti/fragments)

REGIA/DIR, SCEN: James [Jaime] Devesa. PHOTOG: Pio Quadro. CAST: James Devesa (*Jorge Casanovas*), Elda Moreno (*Teddi*), Esteban Peyrano, Angel Zaphiro, Aurelio Real (*El Canillita, l'informatore/the gang's informer*), Antonio Borli, Ofelia Aimón. PROD: International Film, Quadro y Gumiel studio, Buenos Aires. PROD: 1921/22; anteprima per la stampa/press screening: 30.03.1922 (Cine Imperial, Rosario). PREMIÈRE: 24.04.1922 (Modern Cinema, Rosario, Santa Fé province). COPIA/COPY: incomp., DCP, 13'40", col. (da/from 35mm pos. nitr., 120 m., imbibito/tinted); did./titles: SPA. FONTE/SOURCE: Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, Buenos Aires.

Una banda di crudeli criminali rapisce la bella Teddi e il fidanzato di lei, il giovane artista Jorge Casanovas, si lancia alla sua ricerca. Ecco in sintesi la semplice ed efficace trama di un film di cui i 14 minuti di frammenti superstiti bastano a dimostrare la sorprendente intensità. In effetti pochi materiali argentini di quest'epoca possono vantare livelli di azione e di colore simili a quelli di quest'opera indipendente, illuminata da rossi, verdi e gialli in scene di grande audacia. Diretta e prodotta dall'attore James Devesa, fu girata in varie regioni dell'Argentina – le montagne di Córdoba, Santa Fé e Rosario – con una drammatica conclusione a Buenos Aires.

I critici cinematografici, soprattutto quelli della capitale, giudicarono il film con severità e commenti addirittura derisori apparvero su *Excelsior*, una delle più importanti riviste cinematografiche (1922). La popolazione di Rosario lo accolse invece con favore, apprezzando soprattutto le molte scene d'azione, tra cui quella – apparentemente pericolosa – di un inseguimento sui tetti dei vagoni di un treno (*Diario La Capital*, 1922); questa sequenza purtroppo è andata perduta. James (Jaime) Devesa è un caso davvero atipico tra gli attori e i registi locali, giacché la maggior parte della sua carriera si svolse in Europa.

*A gang of cruel criminals kidnap the beautiful Teddi, and her fiancé, the young artist Jorge Casanovas, goes out in search of her. This is, in short, the simple and effective plot of a film for which the 14 minutes of fragments that have survived are enough to show that it was a work of surprising intensity. In fact, few Argentine materials from the period present similar levels of action and color as this independent work, where the reds, greens, and yellows brighten in scenes of great audacity. Directed and produced by actor James Devesa, it was filmed in different regions of Argentina – the mountains of Córdoba, Santa Fé, and Rosario – with a dramatic ending in Buenos Aires.*

*Film critics, especially those from the capital city, treated the film harshly, and even derisive comments appeared in Excelsior, one of the most important film magazines (1922), while the people of Rosario received it positively and highlighted the many action scenes, among them an apparently dangerous chase atop the roofs of a train (Diario La Capital, 1922) which unfortunately is lost. James (Jaime) Devesa is quite an atypical case among local actors and directors, since he had a more extensive career in Europe.*



*El suplicio del fuego*, 1922. Elda Moreno. (Museo del Cine de Buenos Aires)

Nell'agosto del 1922, poco dopo la prima di questo film, si recò a Barcellona per lavorare, con un certo successo, sotto la direzione di Henry Vorins. Ancora in qualche misura ferito per l'accoglienza negativa che la grande città di Buenos Aires aveva riservato al suo film, egli scrisse a un amico: "Vedi che nessuno è profeta in patria; qui uno è rispettato e lavora con passione". Devesa si trasferì poi in Francia, dove partecipò, sempre in ruoli secondari, a film come *Destiné* (1926) di Henry Roussel e *La Réponse du destin* (1925) di André Hugon. Lavorò accanto a Carlos Gardel in tutti i film che egli interpretò per la Paramount agli studi di Joinville ma poi, stranamente, di lui si perde ogni traccia.

Questi frammenti, conservati e preservati dal Museo del Cine di Buenos Aires, provengono da una copia a 35mm del 1922.

ANDRÉS LEVINSON

*In August 1922, shortly after the premiere of this film, he traveled to Barcelona, where he worked with some success under the direction of Henry Vorins. Still somewhat affected by the poor reception of his film in the great city of Buenos Aires, he wrote to a friend: "You see that no one is a prophet in their own land and here one is respected and works with love." Devesa then moved to France, where he participated, always in supporting roles, in films such as *Destiné* (1926) by Henry Roussel and *La Réponse du destin* (1925) by André Hugon. He worked alongside Carlos Gardel in all the films he made for Paramount at the Joinville studios, and then, somewhat strangely, all traces of him are lost.*

*These fragments, held and preserved by the Museo del Cine in Buenos Aires, come from a 35mm print from 1922.*

ANDRÉS LEVINSON

### **HISTORIA DE UN GAUCHO VIEJO (AR 1924)**

REGIA/DIR, SCEN: José J. Romeu. PHOTOG: Luis A. Scaglione, Vicente Scaglione. CAST: José J. Romeu (*Anastasio Ríos*), Mycha Flores (*Mercedes*), Ernesto Etchepare (*"El Zorro"*), Ramón Podestá (*Contreras, il commissario/the chief of police*), Juan Reta (*il capo dei ladri di bestiame/chief of the rustlers*), Marco Ombú (*Cipriano*), ? (*Don Luna*). PROD: José J. Romeu, Internacional Film; studio: Colón Film. DIST: Internacional Film; anteprima per la stampa/press screening: 13.07.1924 (Select Lavalle); première: 26.09.1924 (Crystal Palace & American Palace, Buenos Aires). COPIA/COPY: DCP, 82'19", col. (da/from 35mm pos. nitr., incomp., orig. l. 8 rls., imbibito/tinted); did./titles: SPA. FONTE/SOURCE: Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, Buenos Aires.

La prima di questo film ebbe luogo quasi esattamente un secolo fa, venerdì 26 settembre 1924, nei cinema Crystal Palace e American Palace di Buenos Aires. Si trattava di una produzione indipendente, diretta e interpretata da José J. Romeu, che affidò gli aspetti tecnici più importanti (macchine da presa, fotografia, laboratorio di sviluppo e stampa) alla società Colón Film dei fratelli Vicente e Luis A. Scaglione, ricchi di una vasta esperienza nel circuito cinematografico locale.

Il film fu girato quasi interamente nella regione di San Rafael, cittadina rurale sita ai piedi delle Ande nella parte meridionale della provincia di Mendoza. Ambientazione invero singolare per il cinema argentino, che però qui è sfruttata efficacemente dal punto di vista narrativo. Abituamente descritto come un western, il film utilizza in effetti alcuni elementi di tale genere, ma non è detto che chiunque si sposti a cavallo in una prateria e venga filmato da una macchina da presa debba necessariamente essere un cowboy. Per la precisione, la pellicola di Romeu, ambientata nelle *pampas* e popolata di ladri di bestiame, poliziotti rurali, giudici rurali e gauchos creoli, si inserisce agevolmente nella tradizione del genere letterario *criollista* o *gauchesco* reso popolare alla fine del XIX secolo da scrittori come José Hernández, con il suo famoso Martín Fierro, ed Eduardo Gutiérrez, creatore della serie di gauchos perseguitati dalla legge, tra i quali spiccano i personaggi di Juan Moreira e Hormiga Negra, tutti oggetto prima o poi di trasposizioni cinematografiche. Solo pochi mesi prima, in effetti, lo stesso Romeu aveva partecipato con notevole successo al film di Enrique Queirolo *El último centauro, La epopeya del gaucho Juan Moreira* (L'ultimo centauro, l'epopea del gaucho Juan Moreira). In

*This film had its premiere almost exactly one hundred years ago, on Friday, September 26, 1924, at the Crystal Palace and American Palace theatres in Buenos Aires. It was produced independently, directed by and starred José J. Romeu, who hired the Colón Film company of the brothers Vicente and Luis A. Scaglione, who had extensive experience in the local cinema circuit, to be in charge of the most important technical areas (cameras, cinematography, and laboratory work).*

*The film was shot almost entirely in the region of San Rafael, a small rural town located at the foot of the Andes in the south of the province of Mendoza. A truly strange location for Argentine cinema, here it is effectively used in a narrative sense. Usually described as a western, the film does indeed use some of its elements, but it is important to realize that not everyone on a horse on a plain who is shot by a film camera is necessarily a cowboy. More precisely, Romeu's film, inhabited by rustlers, rural police, rural judges, and creole gauchos, set in the Pampas, fits easily within the tradition of the *criollista* or *gauchesco* literary genre, popularized at the end of the 19th century by writers such as José Hernández with his famous Martín Fierro, and Eduardo Gutiérrez, creator of the trail of gauchos persecuted by the law, among which the characters Juan Moreira and Hormiga Negra stand out, all of them at some point adapted to film. In fact, just a few months previously Romeu himself had participated in Enrique Queirolo's movie *El último centauro, La epopeya del gaucho Juan Moreira* (*The Last Centaur, the Epic of Gaucho**

questo senso Romeu, come Queirolo, riprende la figura là dove la letteratura l'aveva lasciata, ossia sull'orlo dell'estinzione, per donarle una sopravvivenza nel cinema che sarebbe durata praticamente per tutto il Novecento, fino alla sua morte definitiva con il film *Juan Moreira* di Leonardo Favio (1973).

L'eroe del film, Anastasio Ríos, ha molti elementi in comune con i suoi predecessori; come Fierro, Moreira e Hormiga Negra, è spinto a commettere un atto di violenza dal *patrón*, che rappresenta il Capitale, e dalla polizia, che rappresenta lo Stato. In un impari duello, per difendersi uccide a coltellate il commissario Contreras, e qui iniziano le sue avventure di fuorilegge. Ma a differenza degli antieroi della letteratura il vecchio gaucho di Romeu non diventa un assassino; come un Robin Hood locale si dedica a derubare solo i potenti, per stabilire qualche forma di giustizia dove lo Stato è assente.

La grande originalità del film sta però nel fatto che esso inquadra la vicenda nel contesto politico dell'Argentina negli anni Dieci del Novecento. Il conflitto che spinge Anastasio Ríos a combattere il proprietario del ranch è causato dall'ordine, impartito da quest'ultimo ai suoi braccianti (*peones*), di votare per il suo candidato nelle imminenti elezioni. A quel tempo il voto era

pubblico, e quindi per i proprietari terrieri era prassi comune influenzare i propri *peones* in occasione di un'elezione. Ríos si rifiuta, proclamando il prossimo avvento di una nuova era più civile e rispettosa. Egli riesce a fuggire sulle colline e tutte le successive avventure vissute da Ríos come ladro di bestiame insieme a Don Luna, suo nuovo amico e partner (l'incredibile fine di Luna meriterebbe un paragrafo a parte), si dipanano mentre, in parallelo e fuori campo, in città si discute la legge elettorale (la legge che introduceva in Argentina il voto segreto obbligatorio fu effettivamente approvata nel 1912). Nel quadro dello Stato di diritto, riconoscerà le ragioni di gauchos come Ríos trasformandoli in cittadini con pieni diritti. Il film, realizzato 12 anni più tardi, si può interpretare come un omaggio oppure come la celebrazione di una nuova era nella storia del paese; la sua origine si colloca precisamente nell'istituzione del voto segreto, che portò al governo un nuovo partito politico il quale aspirava a rappresentare, tra gli altri lavoratori, anche i gauchos.

*Juan Moreira*), with notable success. In this sense, Romeu, like Queirolo, takes up the figure where the literary field had left it, on the verge of extinction, to grant it a survival in cinema that would cover practically the entire 20th century, until its definitive death with Leonardo Favio's 1973 film *Juan Moreira*. The film's hero, Anastasio Ríos, shares many of the elements of his predecessors; like Fierro, Moreira, and Hormiga Negra, he is pushed to commit an act of violence by the *patrón*, representing Capital, and the police, representing the State. In an

unequal duel of self defense he kills Contreras, the chief of police, with a knife, and there his adventures as an outlaw begin. But, unlike the antiheroes of literature, Romeu's old gaucho does not become a murderer; like a local Robin Hood he dedicates himself to robbing only the powerful, to establish some justice where the State is absent.

But the great originality of the film lies in inscribing the story in the political context of Argentina in the 1910s. The conflict that leads Anastasio Ríos to fight with the owner of the ranch originates in the order that he gives to his workers (*peons*) to vote for his candidate in the next elections. At that time the vote was public, so

it was common practice for landowners to influence their *peons* during an election. Ríos refuses, arguing that new times of greater civility and respect are coming. He manages to escape up into the hills, and all of Ríos' adventures as a cattle thief, together with Don Luna, his new friend and partner (by the way, Luna's incredible ending deserves a paragraph of its own), take place while in parallel, and off-screen, the Electoral Law is being discussed in the city (the law establishing the mandatory secret vote in Argentina was actually passed in 1912). Under the rule of law, it will allow the vindication of gauchos like Ríos by turning them into citizens with full rights. The film, made 12 years later, can in turn be read as a tribute or celebration of a new era in the history of the country; its origin is precisely located in the establishment of the secret vote, which brought to the government a new political party which aspired to represent, among other workers, the gauchos.



*Historia de un gaucho viejo*, 1924. Marco Ombú.  
(Museo del Cine de Buenos Aires)

La versione digitale è stata ricavata dall'unico elemento esistente, una copia imbibita 35mm del 1924, ritrovata nel 2015 nel Museo Regional de Carcarañá, cittadina della provincia di Santa Fe. Già allora il materiale era in decomposizione. Al Museo del Cine è stato possibile stabilizzarlo, recuperando l'85 per cento del totale. A causa della loro fragilità, è stato necessario scansionare manualmente i cartelli delle didascalie su negativi fotografici. Alcune sequenze di didascalie sono andate completamente perdute, mentre è stato possibile decifrarne altre, rese praticamente illeggibili dalla decomposizione; queste ultime sono state sostituite da didascalie fisse per mantenere il senso della narrazione.

Gli anni Venti del secolo scorso videro a Buenos Aires la nascita di quella che si può definire un'attività cinematografica preindustriale di discreto successo, che produceva ogni anno un consistente numero di film. Di tutto questo materiale, le copie originali di lungometraggi di finzione sopravvissute si contano sulle dita di una mano; intendo dire esattamente cinque: *Amalia* (1914), *En pos de la tierra* (Alla ricerca della terra, 1922), *El último centauro* (L'ultimo centauro, 1924), *Historia de un gaucho viejo* (1924) e *Manuelita Rozas* (1925). Particolare curioso, in due di questi cinque film compare José J. Romeu, che non era certo l'attore o regista più prolifico di quel tempo. In effetti è arduo ricostruire la parabola di Romeu prima e dopo il 1924. È possibile che egli sia ritornato a Mendoza nel 1926 per dirigere un lavoro teatrale al Teatro Independencia, ma non si sa molto di più. Queste sono tutte le informazioni disponibili su quella che nel corso del tempo è diventata una figura centrale del cinema muto argentino. – ANDRÉS LEVINSON

*The digital version was obtained from the only existing element, a tinted 35mm print from 1924, which was found at the Museo Regional de Carcarañá, a very small town in Santa Fe province, in 2015. Even then the material was decomposing. At the Museo del Cine it was possible to stabilize it, and 85 percent of the total was rescued. The texts of the intertitles had to be manually scanned on photographic negative equipment due to their fragility. Some intertitle sequences have been completely lost, while others, which were practically illegible due to decomposition, were able to be deciphered, and were replaced with recreated fixed title cards to maintain the narrative sense. The 1920s saw the birth in Buenos Aires of what can be called a relatively successful pre-film industry that produced a large number of films each year. Of these, only a handful of original copies of fiction features have survived. And when I say a handful, I mean exactly that, five: *Amalia* (1914), *En pos de la tierra* (*In Pursuit of the Land*, 1922), *El último centauro* (*The Last Centaur*, 1924), *Historia de un gaucho viejo* (1924), and *Manuelita Rozas* (1925). Curiously, in two of these five films appears José J. Romeu, who was by no means the most prolific actor or director of that time. In fact, it is not easy to trace Romeu's journey before and after 1924. It is possible that he returned to Mendoza in 1926 to direct a play at the Teatro Independencia, but there is not much more than that. This is the extent of the information available about someone who over time has become a central figure of Argentine silent cinema. – ANDRÉS LEVINSON*

### **GALERÍA CINEMATOGRAFICA INFANTIL (AR 1933)**

REGIA/DIR, PHOTOG: Domingo Mauricio Filippini. PROD: Venus Film – Cinematografía Filippini. COPIA/COPY: DCP, 12'12" (da/from 35mm pos. nitr., 275 m., 1 rl., 20 fps); did./titles: SPA. FONTE/SOURCE: Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, Buenos Aires.

Digitalizzazione/Digitized 2016 a cura del/by the Museo del Cine in collaborazione con/with the collaboration of the Archivo Histórico Provincial Prof. Fernando E. Aráoz, La Pampa, depositari della collezione/custodians of the film collection Domingo Mauricio Filippini. Restauro digitale del 2018/Restored digitally in 2018. La data 1933 è stata ricavata dalle iscrizioni ai margini della pellicola ed è stata confrontata con le informazioni fornite da Pablo Reyero in base all'identificazione di un suo parente. / The date 1933 was attributed by edge markings and checked against information provided by Pablo Reyero based on the identification of one of his relatives.

Nello studio fotografico e nel giardino di Filippini nella cittadina di General Pico, un centinaio di bambini posa davanti all'obiettivo. Neonati, bimbi che fanno i primi passi, bambini più grandi, adolescenti, animali domestici – tutto un ballare, baciarsi, guardare libri e riviste, girare col triciclo, giocare a palla e ai mestieri (sarta, babysitter, meccanico, pittore, pugile, parrucchiere), marciare e salutare la bandiera. I bambini sono presentati con nome e cognome, costituendo in tal modo un vasto profilo della nuovissima società emergente della Pampa, oltre a un involontario catalogo dei movimenti migratori in Argentina nel primo Novecento. Il film crea un legame tecnico-emozionale tra fotografia e cinema, attività praticate entrambe da Filippini a livello marginale e artigianale. – CAROLINA CAPPA

*In Filippini's photo studio and garden in the small town of General Pico, about a hundred children pose for the camera. Babies, toddlers, children, teenagers, pets, dancing, kissing, looking at books and magazines, riding tricycles, bouncing balls, playing roles (seamstress, babysitter, mechanic, painter, boxers, hairdresser), marching and saluting the flag. Each child is introduced by their family names, building an extensive profile of the brand-new emerging Pampean society, and an involuntary catalogue of immigration movements of the early 20th century in Argentina. The film creates an emotional and technical bond between photography and filmmaking, both activities developed by Filippini as peripheral artisanal practices. – CAROLINA CAPPA*



Galería cinematográfica infantil, 1933. (Museo del Cine de Buenos Aires)



*Apuros do Genésio*, 1940. Noema Noemy, Genésio Arruda. (Cinamateca Brasileira, São Paulo)

**APUROS DO GENÉSIO** [Genésio's Troubles] (BR 1940)

REGIA/DIR: ?. PHOTOG: ?. CAST: Genésio Arruda, Noema Noemy, Arnaldo Lima. PROD: Sul América Filme. COPIA/COPY: DCP, 3'40" (da/ from 35mm neg. nitr., 24 fps); did./titles: POR. FONTE/SOURCE: Cinemateca Brasileira, São Paulo.

Uno sketch interpretato dal multiforme talento di Genésio Arruda, una "gag cinematografica" che annuncia i suoi prossimi show. *Apuros do Genésio* (I guai di Genésio) è basato sulle sue apparizioni itineranti nei circhi e nei teatri negli anni Venti e Trenta, oltre che sulla fama che egli si conquistò nel cinema come popolare comico dal 1929, quando esordì nel primo lungometraggio sonoro brasiliano, *Acabaram-se os otários* (Non ci sono più scemi).

Il suo stereotipo di campagnolo, contraddistinto dal cappello di paglia, la pipa in bocca, il mento piccolo e sfuggente e il sorriso sdentato, ebbe una profonda influenza sull'attore Amácio Mazzaropi, che divenne il principale "caipira" (un umile campagnolo che non conosce le buone maniere cittadine e non riesce ad adattarsi al ritmo della vita moderna) del cinema brasiliano. Prodotto da una società di São Paulo, questo cortometraggio fu girato a Curitiba, nello Stato del Paraná; vi compaiono altri due attori pressoché sconosciuti per il grande pubblico.

Il restauro digitale effettuato dalla Cinemateca Brasileira nel 2023 è stato completato in risoluzione 4K, a 24 fps, utilizzando il negativo nitrato originale in cellulosa a 35mm preservato nell'archivio. Originariamente il film veniva proiettato con una colonna sonora, ma non sono stati reperiti materiali sonori.

Il restauro è stato possibile grazie al "Progetto nitrato della Cinemateca Brasileira: preservazione e accesso"; il film è stato scelto per il significato storico della figura di Genésio Arruda nella cultura cinematografica brasiliana. — CINEMATECA BRASILEIRA

*A sketch performed by the multi-talented Genésio Arruda, this is a "cinematic gag" that announces his upcoming shows. Genésio's Troubles is rooted in his itinerant appearances in circuses and theatres in the 1920s and 1930s, and the fame he achieved as a popular comedian through his film appearances since 1929, when he debuted in Brazil's first sound feature film, Acabaram-se os otários (The Suckers Are Gone).*

*His countryside stereotype, characterized by a straw hat, a pipe in his mouth, no chin, and a few-toothed smile, had a profound influence on the actor Amácio Mazzaropi, who became the leading "caipira" (a humble man from the countryside, lacking urban manners, and out of step with the rhythm of modern life) in Brazilian cinema. Produced by a São Paulo-based company, this short film was shot in Curitiba, Paraná, and features two other actors who are largely unknown to the general public.*

*The digital restoration by the Cinemateca Brasileira in 2023 was completed in 4K resolution, at 24 fps, using the original 35mm nitrate cellulose original negative preserved in the archive. Although the film was originally screened with sound, no sound materials have been found.*

*The restoration was possible thanks to the Cinemateca Brasileira's Nitrate Project: Preservation and Access, and the film was chosen due to Genésio Arruda's historical significance to Brazilian cinematic culture. — CINEMATECA BRASILEIRA*

**CURTAS-METRAGENS ETNOGRÁFICOS DE DINA E CLAUDE LÉVI-STRAUSS** [Ethnographic short films by Dina and Claude Lévi-Strauss] (BR, 1935-1936)

REGIA/DIR: Claude Lévi-Strauss, Dina Lévi-Strauss. PROD: Department of Culture of the São Paulo City Hall. COPIA/COPY: DCP, 46'53" (da/ from 16mm, 24 fps); did./titles: POR. FONTE/SOURCE: Cinemateca Brasileira, São Paulo.

**OS TRABALHOS DO GADO NO CURRAL DE UMA FAZENDA DO SUL DE MATO GROSSO** [Cattle Work in the Corral of a Farm in the South of Mato Grosso] prod. 12.1935. 4'34" (da/ from 16mm, 18 fps).

**A VIDA DE UMA ALDEIA BORORÓ** [Life in a Bororo Village] prod. 12.1935. 10'23" (da/ from 16mm, 18 fps).

**CERIMONIAS FUNERAES ENTRE OS INDIOS BORORÓ II** [Funeral Ceremonies Among the Bororo II] prod. 12.1935. 9'46" (da/ from 16mm, 18 fps).

**ALDEIA DE NALIKE [I]** [Nalike Village (I)] prod. 12.1935–01.1936. 13'28" (da/ from 16mm, 18 fps).

**ALDEIA DE NALIKE [II]** [Nalike Village (II)] prod. 12.1935–01.1936. 8'25" (da/ from 16mm, 18 fps).

Tra la fine del 1935 e l'inizio del 1936, nel quadro degli studi di sociologia presso l'università di São Paulo (USP) e delle attività del dipartimento della Cultura del Comune di São Paulo, diretto allora dallo scrittore Mário de Andrade, Claude e Dina Lévi-Strauss

*Between the end of 1935 and the beginning of 1936, as part of sociology studies at the University of São Paulo (USP) and the activities of the Department of Culture of the São Paulo City Hall, then headed by the writer Mário de Andrade,*



*A vida de uma aldeia Bororó, 1935. (Cinemateca Brasileira, São Paulo)*



parteciparono a una spedizione antropologica nel Mato Grosso, nella regione centro-occidentale del Brasile.

La spedizione era finanziata dal Musée de l'Homme di Parigi e dal dipartimento della Cultura di São Paulo. I risultati della ricerca furono documentati in testi, fotografie e brevi documentari.

A Pordenone proiettiamo cinque film realizzati da Dina e Claude Lévi-Strauss su pellicola invertibile a 16mm durante il loro viaggio etnografico. Questi rulli appartenevano originariamente alla Discoteca Oneyda Alvarenga che fa parte del Centro culturale São Paulo, nell'ambito del segretariato comunale per la Cultura.

Nel 1977 Carlos Augusto Calil ha recuperato i materiali per duplicarli e impedirne il deterioramento, che aveva già distrutto uno dei titoli, *Cerimonias funeraes entre os indios Bororó I*. Nel 2022, con la riapertura della Cinemateca Brasileira e del suo laboratorio, che da dieci anni non effettuavano restauri, i cortometraggi girati da Dina e Claude Lévi-Strauss sono stati restaurati digitalmente in risoluzione 2K, sulla base dei film originali girati su pellicola invertibile a 16mm negli anni Trenta e degli internegativi realizzati nel 1977.

*Os trabalhos do gado no curral de uma fazenda do sul de Mato Grosso* (Le attività del bestiame nel ranch di una fattoria nel sud del Mato Grosso) è una breve e oggettiva documentazione dell'allevamento di bestiame, attività economica ancor oggi predominante nelle regioni centro-occidentali del Brasile e soprattutto nel Mato Grosso. Benché il film non sia incentrato su questo problema, l'allevamento ha costituito storicamente il punto essenziale delle dispute territoriali tra gli agricoltori e le popolazioni indigene brasiliane.

L'obiettivo e la prospettiva scientifica dei due professori viaggianti privilegiano due gruppi indigeni nettamente distinti, i Bororo e i

*the couple Claude and Dina Lévi-Strauss participated in an anthropological expedition to Mato Grosso, in the Central-West region of Brazil.*

*The expedition was sponsored by the Musée de l'Homme (Paris) and the São Paulo Department of Culture. The research results were documented in texts, photographs, and short documentary films.*

*The screening in Pordenone includes five films shot by Dina and Claude Lévi-Strauss on 16mm reversal film during their ethnographic trip. These reels originally belonged to the Discoteca Oneyda Alvarenga, part of the São Paulo Cultural Center, under the Municipal Secretary of Culture.*

*In 1977, Carlos Augusto Calil rescued the materials for duplication to prevent their deterioration, which had already destroyed one of the titles, Funeral Ceremonies Among the Bororo I. In 2022, with the reopening of the Cinemateca Brasileira and its laboratory, which had not carried out any restoration work for ten years, the short films by Dina and Claude Lévi-Strauss were digitally restored in 2K resolution, based on the original 16mm reversal films from the 1930s and the internegatives made in 1977.*

*Cattle Work in the Corral of a Farm in the South of Mato Grosso is a brief and objective record of cattle breeding, a predominant economic activity to this day in the Central-Western region of Brazil, especially in Mato Grosso. Although the film does not center around this issue, cattle farming has historically been the pivot of territorial disputes between farmers and Brazilian indigenous people.*

Kadiwéu, stanziati nella regione del Mato Grosso, e offrono una preziosa testimonianza delle usanze, dei rituali e delle tradizioni di questi popoli.

*A vida de uma aldeia Bororó* (La vita in un villaggio Bororó) e *Cerimonias funeraes entre os indios Bororó II* (Cerimonie funebri degli Indios Bororó) illustrano alcuni aspetti della vita degli indigeni Bororo nel villaggio di Kejara. Nella loro lingua nativa Bororo significa “cortile del villaggio”. L’area centrale del villaggio è lo spazio preferito per i complessi rituali che caratterizzano la loro organizzazione sociale. I Bororo vivevano in un territorio che si estendeva dalla Bolivia alla regione centro-occidentale del Brasile.

*Aldeia de Nalike* (Villaggio di Nalike) presenta la popolazione indigena dei Kadiwéu (“nativi che vanno a cavallo”). Il film ci mostra un gruppo gerarchico, in cui gli uomini, a cavallo, indossano abiti da cowboy che ribadiscono il legame tra la loro cultura e l’allevamento del bestiame. Le donne si dipingono il corpo, disegnano e svolgono lavori manuali, con ricche espressioni artistiche che evocano le loro tradizioni ancestrali. In questo film, a differenza che negli altri, vi sono brevi momenti di interazione tra gli indigeni e la macchina da presa dei loro osservatori. – CINEMATECA BRASILEIRA

*The objective and scientific perspective of the traveling professors focuses on two very distinct indigenous groups, the Bororo and the Kadiwéu, who settled in the Mato Grosso region, providing valuable records of their customs, rituals, and traditions.*

*Life in a Bororo Village and Funeral Ceremonies Among the Bororo II present aspects of the lives of the Bororo indigenous people in the village of Kejara. Bororo means “village courtyard” in their native tongue. The central area of the village is the privileged space for the complex rituals that characterized their social organization. They lived in a territory spanning from Bolivia to the Central-Western region of Brazil.*

*The two Nalike Village films introduce the Kadiwéu indigenous people (“horse-riding natives”). The footage shows a hierarchical group, highlighting the men on their horses, wearing cowboy outfits that reinforce their culture linked to cattle breeding. The women engage in body painting, drawing, and manual work, rich artistic expressions that evoke their ancestry and tradition. In this film, unlike the others, there are moments of brief interaction between the indigenous people and the camera of their observers. – CINEMATECA BRASILEIRA*

## Chile

### COMO POR UN TUBO (EI boleto de lotería) [Facilmente/Easily; Il biglietto della lotteria / The Lottery Ticket] (CL 1919)

REGIA/DIR, SCEN: José Bohr. PHOTOG: Antonio Radonich. CAST: Teresa Castle, Morvello, Nicanor Molinare. PROD: Antonio Radonich, José Bohr, Magallanes Film Co. USCITA/REL: 05.11.1919. COPIA/COPY: DCP, 10' (da/from 35mm pos.); did./titles: SPA. FONTE/SOURCE: Cineteca Nacional de Chile, Santiago.

La comicità slapstick ha esercitato una notevole influenza in America Latina. Il grande pubblico di città come Buenos Aires, Bogotá e Montevideo si divertì un sacco con uno dei primi film di Louis Lumière, *L'Arroseur arrosé* (1895), e negli anni successivi con le opere di André Deed, Max Linder, Lea Giunchi, Léontine, Buster Keaton, Fatty Arbuckle, Mabel Normand e Chaplin. Gli intellettuali d'avanguardia, da parte loro, trovarono in alcuni di questi film un modello non solo estetico, ma anche ideologico: pensiamo, ad esempio, ai saggi di César Vallejo, Alejo Carpentier e José Carlos Mariátegui su Chaplin, oppure alle opere letterarie di Ildefonso Pereda Valdés, Edgarda Cadenazzi, Antonio de Alcântara Machado e Vicente Huidobro.

Quest'influenza non era però solo una questione di accoglienza. Il cinema muto latino-americano si appropriò anche di numeri e gag slapstick che ripropone nelle proprie versioni di questo genere cinematografico. Qualche esempio: il film argentino *Carlitos y Tripín del Uruguay a la Argentina* (Carlitos e Tripín dall'Uruguay all'Argentina, 1916) di Julio Irigoyen, la pellicola cubana *Quesitos de crema* (Formaggio spalmabile, 1918) di Julio Power, i film messicani *El rompecabezas de Juanillo* (Il puzzle di Juanillo, 1919) di Juan Arthenack e *Viaje redondo* (Viaggio di andata e ritorno, 1920) di José Manuel Ramos, nonché le

*Slapstick comedy had considerable impact in Latin America. General audiences in cities such as Buenos Aires, Bogotá, and Montevideo enjoyed Louis Lumière's early film L'Arroseur arrosé (1895), and in following years the work of André Deed, Max Linder, Lea Giunchi, Léontine, Buster Keaton, Fatty Arbuckle, Mabel Normand, and Chaplin. Vanguard intellectuals found in some of these movies not only an aesthetic model, but also an ideological one. We might think, for instance, of the essays by César Vallejo, Alejo Carpentier, and José Carlos Mariátegui on Chaplin, or of the literary works of Ildefonso Pereda Valdés, Edgarda Cadenazzi, Antonio de Alcântara Machado, and Vicente Huidobro.*

*But this impact was not only a question of reception. Silent Latin American cinema also appropriated slapstick acts and gags in its own home-grown versions of the form. Examples include the Argentine movie Carlitos y Tripín del Uruguay a la Argentina (Carlitos and Tripín from Uruguay to Argentina, 1916) by Julio Irigoyen, the Cuban picture Quesitos de crema (Cream Cheese, 1918), by Julio Power, and the Mexican films El rompecabezas de Juanillo (Juanillo's Puzzle, 1919) by Juan Arthenack and Viaje redondo (Round Trip, 1920) by José Manuel Ramos, as well as the Chilean film that*



*Como por un tubo (El boleto de lotería)*, 1919. Morvello. (Cineteca Nacional de Chile, Santiago)

opere cilene di cui ci occupiamo qui, entrambe dirette dal versatile cineasta José Bohr.

Nato in Germania, Bohr iniziò la carriera cinematografica in Cile nel 1918, quando, insieme all'amico Antonio Radonich, fondò la Magallanes Film, società con cui realizzò sette film di attualità e due cortometraggi comici, *Como por un tubo (El boleto de lotería)* del 1919 e *Los Parafinas ó Noche Alegre* (1920), oltre al film pubblicitario *Magallanes industrial, ganadero y comercial ante la cámara cinematográfica* (L'industria, l'allevamento e il commercio di Magallanes davanti alla macchina da presa, 1919).

Dopo aver lasciato la Magallanes Film Bohr fondò con Esteban Ivovich un'altra società, la Patagonia Film. Qui egli realizzò un altro documentario e un mediometraggio di finzione, *Esposas certificadas* (Mogli certificate, 1921), che, secondo le parole di Jacqueline Mouesca e Carlos Orellana, "girò in due settimane appena, con uno stile contrassegnato da velocità e improvvisazione cui sarebbe rimasto fedele per tutta la sua lunga carriera di produttore e cineasta". In seguito si trasferì in Argentina, dove collaborò con il prestigioso cinegiornale settimanale *Film Revista Valle* e proseguì una carriera di compositore

*concern us here*, directed by the versatile filmmaker José Bohr. Born in Germany, Bohr began his filmmaking career in Chile in 1918, when along with his friend Antonio Radonich he founded Magallanes Film, the company with which he made seven actuality films and two comedy shorts, *Como por un tubo (El boleto de lotería)* (Easily, or The Lottery Ticket, 1919) and *Los Parafinas ó Noche Alegre (Los Parafinas, or "Joyful Night"*, 1920), as well as the commercial film *Magallanes industrial, ganadero y comercial ante la cámara cinematográfica (Industrial, Cattle-Breeding, and Commercial Magallanes On Film, 1919)*.

After leaving Magallanes Film, Bohr founded another company, Patagonia Film, with Esteban Ivovich. Here he made another documentary and a medium-length fiction film, *Esposas certificadas (Certified Wives, 1921)*, "which he filmed in just two weeks, with a style marked by speed and improvisation that would remain with him throughout his long career as a producer and filmmaker", in the words of Jacqueline Mouesca and Carlos Orellana. He later moved to Argentina, where he worked with the renowned weekly newsreel *Film Revista Valle* and pursued a career as a composer and singer,

e cantante; poi durante l'era del sonoro emigrò dapprima negli Stati Uniti e successivamente in Messico e Argentina, per ritornare infine in Cile dove realizzò il suo ultimo film, *Sonrisas de Chile* (Sorrisi dal Cile, 1970). Regista di 21 film in Cile, Bohr è considerato il cineasta più prolifico del paese, secondo solo a Raúl Ruiz.

*Como por un tubo* (*El boleto de lotería*) si apre con un breve prologo in cui i due produttori, Bohr e Radonich, salutano il pubblico ridendo e parlando, rivolti direttamente alla macchina da presa (ciò preannuncia forse l'attività attoriale che Bohr avrebbe intrapreso nelle fasi seguenti della sua carriera). Anche il protagonista infrange la quarta parete rivolgendosi alla macchina da presa all'inizio del film, nella tradizione del cinema comico e del vaudeville dell'epoca. Come scrive la studiosa cilena Eliana Jara Donoso, la trama narra "le avventure di un sarto, interpretato dal comico Morvello, il quale crede di aver vinto alla lotteria. Nelle scene successive il protagonista, ora milionario, resta amaramente deluso quando si reca a riscuotere il premio e scopre sorpreso che il numero del biglietto era sbagliato".

In questa versione del film, digitalizzata in maniera impeccabile dalla Cineteca Nacional de Chile, non sono chiari né il lavoro del protagonista (quando appare nel film dorme in strada, vestito di stracci) né la sequenza logica delle scene. Anche in queste condizioni il film è un esempio perfetto dell'impiego, in America Latina, di un vasto e dinamico repertorio di tecniche slapstick (la sberla, la zuffa, l'inseguimento), nonché di quell'atteggiamento anarchico e distruttivo che si fa occasionalmente beffa della proprietà privata distruggendola, e suscita tanto interesse nell'avanguardia. – GEORGINA TORELLO

*and would subsequently migrate, during the sound era, first to the United States, and then to Mexico, Argentina, and back to Chile, where he made his last film, Sonrisas de Chile (Smiles from Chile, 1970). The director of 21 movies in Chile, Bohr is considered the country's most prolific filmmaker, second only to Raúl Ruiz.*

*Como por un tubo (El boleto de lotería) opens with a brief prologue in which both producers, Bohr and Radonich, greet the audience, laughing and talking directly to the camera (perhaps foreshadowing the stage and acting work that Bohr would go on to develop later in his career). The leading actor also breaks the fourth wall by addressing the camera at the beginning of the film, following in the tradition of contemporary vaudeville and comic cinema. Chilean film historian Eliana Jara Donoso has written that the plot narrates "the adventures of a tailor, played by the comedian Morvello, who thinks he has won the lottery. The following scenes show how the protagonist, now a millionaire, is abruptly thwarted when he goes to redeem his prize and finds to his surprise that he had the wrong ticket number".*

*In this version of the film, impeccably digitized by the Cineteca Nacional de Chile, neither the protagonist's job (he is introduced in the film sleeping rough and in rags) nor the logical sequence of scenes is clear. Even so, the film is a perfect example of the use in Latin America of a wide and dynamic repertory of slapstick techniques (the slap, the fight, the chase), as well as the anarchic and disruptive attitude (the casual mocking of private property through its destruction) that proved so appealing to the avant-garde. – GEORGINA TORELLO*

## Colombia

### AURA O LAS VIOLETAS (CO 1924)

REGIA/DIR: Pedro Moreno Garzón, Vincenzo Di Domenico. SCEN: Pedro Moreno Garzón, dal romanzo *di/based on the novel by José María Vargas Vila* (1887). PHOTOG, MONT/ED: Vincenzo Di Domenico. CAST: Isabel von Walden, Roberto Estrada Vergara, Señora Guevara, Ferruccio Benincore. PROD: SICLA (Sociedad Industrial Cinematográfica Latinoamericana). USCITA/REL: 03.1924 (Bogotá). COPIA/COPY: incomp., DCP, 14'18" (da/from 35mm pos. nitr., 18 fps); senza did./no titles. FONTE/SOURCE: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, Bogotá.

La prima di *Aura o las violetas* (*Aura o le violette*), diretto da Pedro Moreno Garzón e Vincenzo Di Domenico, ebbe luogo al Salón Olympia di Bogotá nel marzo 1924. Vincenzo Di Domenico era socio di una delle più importanti e antiche case cinematografiche colombiane, che era stata fondata nel 1909, quando l'italiano Francisco Di Domenico si stabilì nel paese e vi operò fino agli anni Venti. I Di Domenico possedevano sale cinematografiche (tra cui il Salón Olympia, in cui questo film fu girato e proiettato per la prima volta; esso venne programmato contemporaneamente al Teatro Bogotá), e furono altresì esercenti e distributori, produttori di cinegiornali, documentari e film di finzione. Fondarono inoltre la Sociedad Industrial Cinematográfica Latinoamericana (SICLA), che nell'epoca del muto

*Aura o las violetas (Aura or the Violets), directed by Pedro Moreno Garzón and Vincenzo Di Domenico, premiered at the Salón Olympia in Bogotá in March 1924. Vincenzo Di Domenico was an associate of one of Colombia's most prominent and long-standing film companies, which was established in 1909 when the Italian Francisco Di Domenico settled in the country, and operated until the 1920s. The Di Domenicos owned movie theatres (including the Salón Olympia, where this movie was both filmed and premiered, and was shown simultaneously at the Teatro Bogotá), as well as working as film exhibitors and distributors, producers of newsreels, documentaries, and fiction films. They also founded the Sociedad Industrial Cinematográfica Latinoamericana (SICLA), which*

produsse un numero di film di finzione maggiore di ogni altra società di produzione colombiana. Oltre ad *Aura o las violetas*, realizzò *Conquistadores de almas* (Conquistatori di anime, 1924), *Como los muertos* (Come i morti, 1925), e *El amor, el deber y el crimen* (Amore, dovere e delitto, 1926).

*Aura o las violetas* è un adattamento del romanzo d'esordio del prolifico scrittore colombiano José María Vargas Vila. Narra la vicenda di due adolescenti che, dopo una lunga separazione, non possono continuare la loro relazione. Quando l'eroe fa ritorno l'eroina sta per sposare un uomo anziano, che non ama, per conservare lo status della propria famiglia; l'eroe rifiuta di accettare la situazione. La coppia è riunita dalla morte di lei, e nelle ultime righe del romanzo muore anche l'eroe. Come lo stesso Vargas Vila faceva notare ai lettori nella sua opera – pubblicata dapprima a puntate su un quotidiano e successivamente in forma di romanzo – la trama era semplice: “Se cercate qui una di quelle trame complesse e avvincenti predilette dalla fertile immaginazione dei romanzieri; se desiderate assistere al dipanarsi di un intrigo, o allo sviluppo di un tema morale, sociale o religioso ... chiudete questo libro, perché non ci troverete niente del genere”. In effetti fu la “facilità di interpretazione”, assieme alla sua popolarità, a indurre la casa di produzione a prenderlo in considerazione. La scelta fu indubbiamente premiata: il film fu un successo al botteghino, con la sala sempre piena nelle numerose proiezioni; fu necessario stampare una seconda copia, e poi si organizzò un tour del paese, seguito, secondo i resoconti della stampa, dalle “principali nazioni del Sudamerica”. Lo stesso Vargas Vila dichiarò che il film era “così ben girato da far piangere, proprio come l'opera [originale]”.

Benché di *Aura o las violetas* ci siano rimasti poco più di dieci minuti, cosa che rende difficile seguire con sicurezza la trama, alcune scene superstiti ci consentono di individuare i momenti chiave del romanzo. Anzitutto, nel giorno delle nozze dell'eroina, ella indossa l'abito da sposa, circondata da giovani donne e ragazze che l'aiutano: è il momento cruciale in cui il “destino” separa la coppia dei protagonisti. Successivamente la sequenza del tentativo di suicidio dell'eroe sventato dall'intervento di sua madre (su questo punto possiamo ricordare un curioso episodio extra-cinematografico: dopo la prima Estrada Vergara, il protagonista maschile, ricevette una lettera da una donna che dichiarò: “Lei mi ha profondamente deluso. Un vero uomo non si suiciderebbe mai usando la mano sinistra, né in pigiama. Che maiale!”). Infine, nella scena in cui gli innamorati, ormai disperati, si incontrano dopo il matrimonio di lei, l'impiego del montaggio alternato crea uno scambio dinamico di sguardi: tra i due innamorati, verso il palcoscenico e dal marito verso di lei.

Le scene superstiti ci consentono anche di comprendere in che misura l'estetica del film (l'eleganza dell'ambientazione, degli arredi e dei costumi) e le interpretazioni degli attori (talvolta sobrie, talaltra esasperate) traggano ispirazione dai film melodrammatici italiani dell'epoca, che allora erano ampiamente distribuiti in Colombia e in tutta l'America Latina, e costituivano un fondamentale modello per i Di Domenico. Occorre inoltre rilevare che lo stile della recitazione

*produced more fiction films than any other production company in Colombia during the silent era. As well as Aura o las violetas, it made Conquistadores de almas (Conquerors of Souls, 1924), Como los muertos (Like the Dead, 1925), and El amor, el deber y el crimen (Love, Duty, and Crime, 1926).*

*Aura o las violetas is adapted from the 1887 debut novel of the prolific Colombian writer José María Vargas Vila. It tells the story of two adolescents who, after a long separation, are prevented from continuing their relationship. On the hero's return, the heroine is about to marry an old man she does not love in order to maintain her family's status; the hero refuses to accept the situation. They are reunited by her death, and in the novel's closing lines he also dies. As Vargas Vila warned his readers in his story – published first in newspaper serial form and later as a novel – its plot was simple: “If you wish to find here one of those complex and interesting plotlines to which the fertile imagination of novelists is so prone; if you wish to see the development of an intrigue, or the pursuit of a moral, social, or religious theme (...) then close this book, because you will find nothing of the sort in here.” It was, in fact, the novel's “easy interpretation”, together with its popularity, that led the production company to consider it. This paid off handsomely: the film was a box-office hit, with many screenings completely sold out; a second print had to be struck, and later there was a tour of the country, followed by, according to press reports, “the principal nations of South America”. Vargas Vila himself said that the film was “so well shot that it makes one cry, just like the [original] work”.*

*Although only a little over 10 minutes of Aura o las violetas survives, making it difficult to accurately follow the plot, some existing scenes allow us to trace key moments in the novel. Firstly, on the heroine's wedding day, she wears her bridal gown, surrounded by girls and young women who help her: the crucial moment at which “destiny” pulls the leading couple apart. Next, the sequence showing the hero's suicide attempt, scuppered by his mother's interruption (on this point, we might remember a curious extra-filmic event: following the premiere Estrada Vergara, the male lead, received a letter from a woman who declared: “I'm utterly disappointed in you. A real man would never commit suicide with his left hand, or in pyjamas. What a swine!”). Finally, in the scene in the theatre in which the lovers, now in despair, meet once she is married, the use of alternating editing creates a dynamic exchange of glances: between them, to the stage, and from the husband towards her.*

*The surviving scenes also allow us to understand the extent to which both the film's aesthetics (its elegant settings, decors, and costumes) and its performances (sometimes moderate, sometimes exasperated) draw on the Italian melodramatic films of the era, which were widely distributed in Colombia and in Latin America in general, and were a key model for the Di Domenicos. Finally, we should point out that the acting style can be better understood*

risulta più facilmente comprensibile alla luce delle restrizioni morali da cui fu condizionata la realizzazione della pellicola. Nella società colombiana di allora, oltre che negli ambienti ufficiali, il mestiere dell'attore era "vivamente disapprovato", come ricordò il co-regista del film Moreno Garzón, il quale, in un'intervista citata da Hernando Salcedo Silva nel suo *Crónicas del cine colombiano* aggiunse che "la censura era severissima; i baci per esempio dovevano essere molto rapidi, quelli lunghi erano vietati" (in questa copia non si vedono affatto baci, né rapidi né lunghi). I registi risolsero in parte il problema affidando a Isabel von Walden – figlia di stranieri, priva di esperienze di recitazione – il ruolo di protagonista femminile, mentre per i loro successivi film di finzione ingaggiarono professionisti stranieri: in *Como los Muertos* attori della Compañía Teatral Española di Matilde Palau, e in *El amor, el deber y el crimen* l'attrice italiana Lyda Restivo, alias Mara Meba. La copia proiettata qui è stata restaurata e preservata dalla Fundación Patrimonio Filmico Colombiano nel 1997. Gustavo Nieto Roa diresse un secondo adattamento (sonoro) di *Aura o las violetas* nel 1974. – GEORGINA TORELLO

*if we bear in mind the moral constrictions that shaped the film. In contemporary Colombian society, as well as in official circles, acting was "very much frowned upon", remembered Moreno Garzón, the film's co-director, adding in an interview quoted by Hernando Salcedo Silva in his Crónicas del cine colombiano that "the censorship department was very strict; for example, kisses had to be very quick, long ones were not allowed" (there are no kisses at all, quick or long, in this print). The directors solved the problem in part by casting Isabel von Walden – the daughter of foreigners, with no acting experience – as the female lead, and in their subsequent fiction films they hired foreign professionals: in Como los Muertos, actors from Matilde Palau's Compañía Teatral Española, and for El amor, el deber y el crimen, the Italian actress Lyda Restivo, alias Mara Meba. The print exhibited here was restored and preserved from incomplete copies by the Fundación Patrimonio Filmico Colombiano in 1997. Gustavo Nieto Roa directed a second (sound) adaptation of Aura o las violetas in 1974. – GEORGINA TORELLO*

### MADRE (CO 1924)

REGIA/DIR: Samuel Velásquez. SCEN: Samuel Velásquez, based on his novel (1896). PHOTOG: Gregorio Tabares. MONT/ED, SCG/DES: Félix J. Rodríguez. CAST: Isabel Trujillo, Inés Trujillo, Jaime Toro Álvarez, Antonio Jaramillo Mejía, Antonio Gómez Villegas, Alfonso González, Gabriel Jaramillo Arango. PROD: Manizales Film Company.

USCITA/REL: 10.03.1924. COPIA/COPY: DCP, 22' (da/from 35mm pos. nitr., 18 fps); did./titles: SPA. FONTE/SOURCE: Fundación Patrimonio Filmico Colombiano, Bogotá.

Come altri paesi della regione – ad esempio il Brasile e il Cile – negli anni Venti del Novecento anche la Colombia attraversò un'effimera fase di decentramento della sua nascente industria della produzione cinematografica, che si estese a varie grandi città come Bogotá, Cali, Medellín, Pereira e Manizales. Questo sviluppo dipese in parte dai programmi delle prospere borghesie regionali emergenti, che videro nel cinema uno strumento impareggiabile per illustrare al resto del Paese il progresso e la crescita di queste zone. Il boom del settore del caffè aveva fatto di Manizales una delle città più fiorenti della Colombia, un polo commerciale in cui presto emersero società di produzione cinematografica e giunsero i relativi capitali. Una di queste imprese fu la Manizales Film Company, fondata nel 1923 da un gruppo di eminenti personalità regionali, desiderose di portare sul grande schermo argomenti e vicende nazionali. Il primo film realizzato dalla nuova società fu affidato a Samuel Velásquez, pittore, critico d'arte e scrittore proveniente dal dipartimento di Antioquia, che nel 1896 aveva vinto un prestigioso concorso letterario con il romanzo costumbrista *Madre*. Benché Velásquez non avesse alcuna esperienza in campo cinematografico, la casa di produzione gli affidò l'incarico di adattare il suo testo per il cinema e di dirigere il film.

Di questo precoce melodramma sono sopravvissute due sole sequenze, ma è possibile ricostruire la trama sulla base del romanzo di Velásquez. Una madre iperprotettiva che diffida degli uomini desidera

*Like other countries in the region such as Brazil and Chile, during the 1920s Colombia underwent an ephemeral decentralization of its incipient film production sector, which was spread between several major cities, such as Bogotá, Cali, Medellín, Pereira, and Manizales. This was partly thanks to the agenda of the prosperous emerging regional bourgeoisies, which found in cinema an unparalleled instrument to show the progress and growth of their areas to the rest of the country. The booming coffee industry had turned Manizales into one of country's most thriving cities, a commercial hub that soon saw the emergence of film production businesses and capital. One of these was the Manizales Film Company, founded in 1923 by a group of notable regional personalities who wished to bring national topics and stories to the big screen. The first film shot by this new company was entrusted to the painter, art critic, and writer Samuel Velásquez, from the department of Antioquia, who in 1896 had won a prestigious literary contest for his costumbrist novel Madre (Mother). Although he had no experience of filmmaking, the production company hired Velásquez to adapt his text to the screen and to direct the movie.*

*While only two sequences of this early melodrama survive, we can reconstruct the plot outline based on Velásquez's novel. An overprotective mother who distrusts men wishes to marry her daughter Inés to a naïve and somewhat ridiculous nephew.*



*Madre*, 1924. (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano)

maritare la figlia Inés a un nipote ingenuo e un po' ridicolo. La ragazza però lo disdegna e lo deride, e si innamora invece di Felipe, mulattiere seducente e dongiovanni che usa accamparsi vicino alla proprietà di Inés e di sua madre. Una notte Inés e Felipe riescono ad appartarsi lungo il fiume, ma la madre di lei li sorprende proprio quando la ragazza sta per cedere al corteggiatore e distruggere la propria reputazione. Inés decide poi di fuggire con Felipe quando egli visiterà nuovamente il ranch, e rivela il suo piano a un'amica. La madre, che è costantemente in guardia, è in ascolto quando Inés confida i suoi progetti e da quel momento attende angosciata l'arrivo del seduttore e l'imminente perdita della figlia. Ma nel giorno del ritorno Felipe si caccia in un'assurda rissa con un altro mulattiere; Inés cerca di difenderlo ma viene accidentalmente colpita dall'arma di lui e muore dissanguata. La madre, inconsolabile, trova però un certo conforto in questa tragica fine, che trova preferibile al disonore della figlia.

Come osserva il ricercatore Álvaro Concha Henao, sia il romanzo che il film illustrano aspetti della vita di quell'epoca in Antioquia, come il dialetto montanaro, il ruolo subalterno delle donne e gli echi di una cultura precapitalistica in una regione arretrata; ma soprattutto mettono in luce "la moralità pubblica di un Cristianesimo patriarcale che entra in conflitto con gli impulsi erotici stimolati dalla modernità, conducendo a due esiti estremi: il disonore o la morte".

La prima di *Madre* ebbe luogo il 10 marzo 1924 al Teatro Olympia di Manizales; pochi giorni dopo il film fu proiettato al Teatro Faenza de Bogotá. Secondo un articolo di cronaca pubblicato il 28 marzo sul quotidiano di Manizales *El Tiempo*, "la sala era strapiena, e non sarebbe potuto entrare neanche uno spettatore in più ... il pubblico è rimasto estremamente soddisfatto, e l'opera si è meritata una



*La tragedia del silencio*, 1924. (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano)

*However, the young woman disdains and mocks him, instead falling for Felipe, a seductive, womanizing mule driver who often camps out next to the property of Inés and her mother. One night Inés and Felipe manage to meet alone by the river, but her mother catches them just as the girl is about to surrender to her lover and ruin her reputation. Inés later decides that she will elope with Felipe on his next visit to the ranch, revealing her plans to a friend. Her mother, always on the alert, listens in on the plan, and from then on lives in despair and anguish in anticipation of the arrival of the seducer and the imminent loss of her daughter. However, on the day of his return Felipe initiates an absurd club fight with another mule driver, and when Inés tries to defend him she is accidentally struck by her lover's weapon and bleeds to death. Her mother is inconsolable, but she finds solace of sorts in this tragic end, which she finds preferable to seeing her daughter dishonoured.*

*As the researcher Álvaro Concha Henao points out, both the novel and the film display aspects of contemporary life in Antioquia, such as the mountain dialect, the subordinate role of women, and the echoes of pre-capitalist culture in a backward region. Above all, they reveal "the public morality of patriarchal Christianity that rubs up against the erotic impulses that are exacerbated by modernity, leading to two extreme outcomes: dishonour or death". *Madre* premiered on 10 March 1924 at the Teatro Olympia in Manizales, and was shown a few days later at the Teatro Faenza de Bogotá. A chronicle published in the Manizales newspaper *El Tiempo* on 28 March reported, "it was a completely full house, not one more person could have got in (...) the audience was very*

fragorosa ovazione". L'anno seguente la Manizales Film Company produsse il suo secondo e ultimo film, *Manizales City* (Félix R. Restrepo, 1925), un documentario realizzato per celebrare il settantesimo anniversario della fondazione della città. Questa pellicola contiene quelle che, purtroppo, sono le ultime immagini della bella città di Manizales filmate prima del terribile incendio che il 3 luglio 1925 distrusse gran parte del centro storico.

I frammenti superstiti di *Madre* qui proiettati sono conservati nell'archivio della Fundación Patrimonio Filmico Colombiano, che li ha restaurati nel 1997. Il lavoro, finanziato dal Ministero delle Comunicazioni colombiano, è stato effettuato nei laboratori della Fundación Cinemateca Nacional de Venezuela, sotto la supervisione di Óscar Garbisu. – ANDREA CUARTEROLO

*satisfied, and the work merited a noisy ovation." The following year, the Manizales Film Company followed up by producing their second and last film, Manizales City (Félix R. Restrepo, 1925), a documentary made to mark the city's 70th anniversary. This film sadly contains the last images ever filmed of this beautiful city before the devastating fire of 3 July 1925 that destroyed a substantial part of the historic centre.*

*The surviving fragments of Madre shown here are conserved in the archive of the Fundación Patrimonio Filmico Colombiano, which restored them in 1997. The work was sponsored by the Colombian Ministry of Communications and carried out in the laboratories of the Fundación Cinemateca Nacional de Venezuela, under the supervision of Óscar Garbisu. – ANDREA CUARTEROLO*

### LA TRAGEDIA DEL SILENCIO (CO 1924)

REGIA/DIR: Arturo Acevedo Vallarino. SCEN: Arturo Acevedo Vallarino, dal romanzo di/from the film novel by Heliodoro González Coutin. PHOTOG: Hernando Bernal. SCG/DES: ?. CAST: Lely Vargas, Alberto López Isaza, Gonzalo Acevedo Bernal, Isabel Vargas, Alberto de Argáez, Inés Niño Medina, Germán Santacoloma, Mercedes Niño Medina, Jorgito Acevedo González. PROD: Casa Cinematográfica Colombia. USCITA/REL: 07.1924 (Bogotá), 09.10.1924 (Medellín). COPIA/COPY: incomp., DCP, 20'44", col. (da/from 35mm pos. nitr., 18 fps); senza did./no titles. FONTE/SOURCE: Fundación Patrimonio Filmico Colombiano, Bogotá.

Il brindisi con cui si apre questa copia di *La tragedia del silencio* (La tragedia del silenzio), digitalizzata dalla Fundación Patrimonio Filmico Colombiano, non fa parte del film, ma lo precede e lo inquadra. Riguarda l'inaugurazione, nel 1924, della Casa Cinematográfica Colombia guidata da Arturo Acevedo Vallarino e dai suoi figli: un evento cui parteciparono l'arcivescovo Ismael Perdomo – che benedisse l'azienda – e il presidente della Repubblica Pedro Nel Ospina, accompagnato dai suoi ministri. Il presidente celebrò l'inaugurazione dal suo punto di vista, dichiarando che "dobbiamo avere la nostra arte". Qui ci interessa la combinazione di "patriottismo, agenti istituzionalizzati del potere e arte industriale", nelle parole del ricercatore Juan Sebastián Ospina León, che individua le "influenti forze in gioco nella modernizzazione di Bogotá". Un paio di mesi dopo la società organizzò la prima di *La tragedia del silencio*, film diretto da Arturo Acevedo Vallarino. Assieme alla famiglia Di Domenico, la società Acevedo era uno dei principali soggetti attivi sulla scena del cinema muto colombiano: distribuiva film stranieri e produceva documentari e cinegiornali. A differenza dei Di Domenico, la società Acevedo sopravvisse all'era del cinema muto e continuò a realizzare film di finzione e documentari, nonché pellicole didattiche e pubblicitarie, fino agli anni Sessanta.

*La tragedia del silencio* si distingue per la sontuosa ambientazione nell'alta società, resa dall'elegante mobilio, dalle tende dipinte e in particolare dalla profusione di abiti, cappellini e piume che formano una parte del guardaroba della protagonista femminile. In tale contesto la pacifica esistenza di una giovane coppia è sconvolta da una diagnosi (sbagliata) di lebbra ricevuta dal marito (la medesima malattia che colpisce in *Como los muertos* [Come i morti], diretto da

*The toast that opens this print of La tragedia del silencio (The Tragedy of Silence), digitized by the Fundación Patrimonio Filmico Colombiano, does not belong to the film. But it does precede it and frame it. It pertains to the inauguration of the Casa Cinematográfica Colombia in 1924, headed by Arturo Acevedo Vallarino and his sons: an event that was attended by Archbishop Ismael Perdomo – who blessed the enterprise – and Pedro Nel Ospina, President of the Republic, in the presence of his ministers. The President glorified the inauguration in his own fashion by declaring that "we are to have our own art". What interests us here is the combination of "patriotism, institutionalized agents of power, and industrial art", in the words of the researcher Juan Sebastián Ospina León, who reveals those "influential forces at play in the modernization of Bogotá". A couple of months later the company would go on to premiere *La tragedia del silencio*, directed by Arturo Acevedo Vallarino. Alongside the Di Domenico family, the Acevedo company was one of the key players on the Colombian silent film scene, distributing foreign films and producing documentaries and newsreels. Unlike the Di Domenico, the Acevedo company survived beyond the silent era, going on to make fiction, documentary, educational, and advertising films up until the 1960s.*

*La tragedia del silencio has a sumptuous upper-class setting rendered by elegant furniture, painted curtains, and, in particular, the rich variety of dresses, hats, and feathers that form part of the female lead's wardrobe. Against this backdrop, a young couple's peaceful existence is fractured by an (erroneous) diagnosis of leprosy received by the husband (the same illness as in *Como los Muertos* / Like the Dead, directed by Pedro Moreno Garzón*

Pedro Moreno Garzón e Vincenzo Di Domenico l'anno successivo). La trama è vivacizzata dalla presenza di un giovanotto che cerca di sedurre la moglie; ella non ha la minima intenzione di cedere alla tentazione, ma il marito è convinto del contrario, e verso la fine del film cerca di suicidarsi. Nonostante questa dolorosa concatenazione di eventi la storia si conclude con un lieto fine: il figlioletto della coppia impedisce che la pallottola colpisca il bersaglio, e a quel punto una telefonata dal laboratorio annuncia l'errore di diagnosi. Come altri film colombiani, *La tragedia del silencio* è improntato a un modello religioso, sia per la presenza di un sacerdote amico di famiglia, sia per l'evidente iconografia cristiana (un bassorilievo raffigurante Gesù alla parete, il primo piano di un crocifisso, un monaco che sosta presso la facciata di una chiesa). Tali riferimenti religiosi, come rileva la storica Pilar Duque, garantirono la distribuzione del film in Colombia e negli altri paesi dell'America Latina.

Nello stesso spirito puritano è opportuno soffermarsi sull'interpretazione di Lely Vargas, che ci offre uno spunto per analizzare l'assimilazione del cinema straniero nella Colombia di quell'epoca. La recitazione di Vargas riecheggia infatti quella delle dive italiane: un'"influenza" fondamentale, come negli anni Settanta osservò Hernando Salcedo Silva. Si pensi alla scena in cui ella si trova insieme al marito nella stanza da letto coniugale e gli volteggia intorno in abito da sera, come prima di lei avevano fatto Borelli e Menichelli, senza riuscire a sedurlo. Oppure alla scena finale, in cui il marito crede di aver scoperto la relazione adulterina e si rinchioda nello studio. Vargas attinge allora a un ricco repertorio gestuale: si scioglie i capelli; si getta sulla porta, cercando di forzarla con sensuale violenza. Qui la sua interpretazione abbandona improvvisamente la compostezza che l'aveva contraddistinta in tutto il film. Come le altre dive, ella emana passione anche nel momento in cui ci ricorda che la riproduzione cinematografica e industriale dell'isteria aveva esercitato una forte influenza come espressione di liberazione. I baci con cui si conclude *La tragedia* sono appassionati, persino audaci, rispetto alla soffocante atmosfera degli altri film colombiani dell'epoca. Alberto Urdaneta compose la musica originale per il film, in occasione della prima, nel luglio 1924 al Teatro Faenza di Bogotá; *La tragedia* fu poi proiettato il 9 ottobre dello stesso anno al Teatro Junin di Medellín. – GEORGINA TORELLO

and Vincenzo Di Domenico the following year). The plot is spiced up by the presence of a young man who tries to seduce the wife, and, although she doesn't for a moment fall into temptation, her husband is convinced to the contrary, and, towards the end of the film, tries to commit suicide. Despite this painful sequence of events, the resolution of the story is a happy one: the couple's young son prevents the gunshot from hitting its target, at which point a telephone call from the laboratory announces the misdiagnosis. *La tragedia del silencio* is, like other Colombian films, cast from a religious mould, both in the presence of a priest who is a family friend, and in the film's clearly Christian iconography (a bas-relief of Christ on the wall, a close-up of a crucifix, a monk standing by a church façade). Such religious references, as the historian Pilar Duque points out, guaranteed the film's distribution both in Colombia and elsewhere in Latin America.

Also on this puritanical note, we should consider the performance by Lely Vargas, which offers us a clue as to the appropriations of foreign cinema in Colombia at the time, reminiscent as it is of the Italian divas: undoubtedly a key "influence", as Hernando Salcedo Silva observed in the 1970s. Think of her scene with her husband in their marital bedroom, in which she swirls around him in evening dress, just as Borelli or Menichelli had done before her, without managing to seduce him. Or the final scene, when the husband believes he has discovered the adulterous romance and locks himself in his study. Here Vargas draws on a rich repertoire of gestures: she loosens her hair; she lurches towards the door, violently and sensually trying to force it open. Her performance here breaks with the composed manner in which she has behaved throughout the film. Just like the other divas, she exudes passion even as she reminds us of that cinematic and industrial reproduction of hysteria that had been so influential as an expression of liberation. The kisses with which *La tragedia* ends are passionate, even bawdy, in comparison with the stifling air of other Colombian films of the time. Alberto Urdaneta composed the original music for this film when it was first screened in July 1924 at the Teatro Faenza in Bogotá and was shown later that year at Medellín's Teatro Junin, on 9 October. – GEORGINA TORELLO

**GARRAS DE ORO** [Artigli d'oro/Golden Claws] (**Alborada de justicia**) [L'alba della giustizia/The Dawn of Justice] (CO 1927)

REGIA/DIR: P. P. Jambrina [Alfonso Martínez Velasco]. SCEN: da una sinopsi di/based on the story outline by José Vicente Navia, *La venganza de Colombia o la muerte política de Theodore Roosevelt*. PHOTOG: Arnaldo Ricotti, asst. Arrigo Cinotti. CAST: ? (Paterson), Lucia Zanussi (Berta), ? (Kettie), Jorge de Hoyos (*ladro/thief*). PROD: Cali Films. PREMIÈRE: 13.03.1927 (Teatro Moderno, Cali). COPIA/COPY: DCP, 54'35", col. (da/from 35mm pos. nitr., 18 fps, imbibito, una sequenza colorata a mano/tinted, one sequence originally with hand-colouring); did./titles: SPA. FONTE/SOURCE: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, Bogotá.

Considerato dagli storici del cinema colombiani il più importante film nazionale girato nell'epoca del muto, *Garras de oro* (Artigli d'oro) è una precoce invettiva contro l'intervento degli Stati Uniti

Considered the country's most important movie of the silent period by Colombian film historians, *Garras de oro* (Golden Claws) is an early tirade against the U.S. intervention in Panama's separation

nella separazione di Panama dalla Colombia; si tratta quindi di uno dei primi film anti-imperialisti nella storia del cinema. La trama si articola su due vicende principali. La prima si basa sulla vera storia del presidente Theodore Roosevelt, che nel 1909 denunciò per diffamazione il magnate della stampa Joseph Pulitzer, il quale aveva rivelato un pagamento illegale di 40 milioni di dollari, fatto dagli Stati Uniti alla Compagnia francese del canale di Panama. Il film ci presenta quindi il direttore di un quotidiano di New York, denominato *The World*, che cerca le prove della propria innocenza in un processo per diffamazione durante una campagna presidenziale. Proprio come nella vita reale, dopo una serie di traversie la libertà di stampa trionfa e il direttore è assolto. A questa trama principale si intreccia un intricato triangolo sentimentale tra Paterson, un giornalista americano che *The World* ha inviato in Colombia per indagare, Berta, la figlia di un dipendente del consolato colombiano a New York, e Kettie, una spia statunitense.

Il film è una *rara avis* del primo cinema colombiano: un'opera decisamente politica, critica della situazione coeva, lontanissima dai melodrammi letterari o costumbristi che predominavano nella produzione cinematografica nazionale di quel periodo. Il tono di esplicita denuncia delle lunghe didascalie è accentuato da una serie di potenti immagini allegoriche, come quelle di un mostruoso Zio Sam che, con gli "artigli d'oro" menzionati nell'originario titolo spagnolo del film, strappa via l'istmo di Panama dalla carta geografica della nazione e usa il denaro per far pendere la bilancia della giustizia dalla parte degli Stati Uniti. Il film si distacca anche dalle convenzioni estetiche e narrative dei film popolari degli anni Venti e ciò ha portato a formulare la teoria che sarebbe stato girato del tutto o in parte in Italia; quest'ipotesi si basa anche sul fatto che l'operatore, Arnaldo Ricotti, e il suo assistente, Arrigo Cinotti, erano italiani, così come l'attrice Lucia Zanussi, che interpreta il ruolo di Berta.

L'imbibizione del film è splendida, con effetti particolarmente spettacolari nelle scene di ballo. Questa è inoltre l'unica produzione muta colombiana contenente immagini colorate a mano, collocate strategicamente in una scena allegorica in cui sventola la bandiera nazionale, forse ispirata dall'emblematica bandiera rossa della *Corazzata Potëmkin* di Eisenstein (1925), uscito solo un paio d'anni prima.

*Garras de oro*, perduto per oltre 50 anni, è ancor oggi un film avvolto nel mistero. Le ricerche tenaci ed entusiastiche portate avanti da numerosi storici del cinema colombiani, come ad esempio Ramiro Arbeláez con il suo documentario *Garras de oro: herida abierta en un continente* (Alba di giustizia: una ferita aperta in un continente, 2015), hanno risolto alcuni dei suoi enigmi. Uno dei più importanti è quello dell'identità del regista, celato per decenni sotto lo pseudonimo P. P. Jambrina e ora identificato in Alfonso Martínez Velasco, uomo d'affari, giornalista, politico e uno dei soci fondatori della Cali Film, l'effimera casa di produzione fondata per produrre il film. Dalle stesse ricerche è emerso che la sinopsi da cui è tratto il film, *La venganza de Colombia o la muerte política de Theodore Roosevelt* (La vendetta della Colombia o La morte politica di Theodore Roosevelt), fu registrata nel 1925 da José Vicente Navia, altro membro fondatore della Cali Film, che dopo

from Colombia, making it one of the first anti-imperialist motion pictures in film history. Its plot has two main strands. The first is based on the true story of President Theodore Roosevelt, who accused the press magnate Joseph Pulitzer of slander in 1909 when Pulitzer revealed the fraudulent payment of \$40 million by the U.S. to the French Panama Canal company. The film thus introduces the editor of a New York newspaper, notably named *The World*, who seeks evidence to clear his name in the face of a slander trial during a presidential campaign. Just as in real life, after a series of setbacks press freedom triumphs and the editor is absolved. Woven into this main plot strand is an intricate love triangle between Paterson, an American journalist at *The World* sent to Colombia to investigate, Berta, the daughter of an employee of the Colombian consulate in New York, and Kettie, a U.S. spy.

The film is a *rara avis* of early Colombian cinema: a decidedly political film that is critical of current affairs, a far cry from the literary or costumbrist melodramas that predominated in the national film production of the period. The tone of explicit denunciation in the long intertitles works in combination with a series of impressive allegorical images, such as those of a monstrous Uncle Sam, who with the "golden claws" referred to in the film's original Spanish title snatches the Isthmus of Panama away from the map of the nation, and uses money to try to tip the scales of justice in favour of the United States. The film also diverges from the aesthetic and narrative conventions of 1920s vernacular films, which has led to theories that it was wholly or partially filmed in Italy. This hypothesis is also based on the fact that the camera operator, Arnaldo Ricotti, and his assistant, Arrigo Cinotti, were Italian, as was the actress Lucia Zanussi, who plays the role of Berta.

The movie is beautifully tinted, to particularly spectacular effect in the dance scenes. It is, furthermore, the only silent Colombian production to include hand-coloured images, placed strategically in an allegorical scene with the national flag, perhaps inspired by the emblematic red flag of Eisenstein's *Battleship Potemkin* (1925), which had premiered just a couple of years earlier.

*Garras de oro* was lost for more than 50 years, and is still a film shrouded in mystery. However, the irrepressible research conducted by several Colombian film historians, such as Ramiro Arbeláez in his documentary *Garras de oro: herida abierta en un continente* (*The Dawn of Justice: An Open Wound in a Continent*, 2015), has solved some of its enigmas. Among the most important is that of its director's identity, concealed for decades behind the pseudonym P. P. Jambrina and now identified as Alfonso Martínez Velasco, a businessman, journalist, politician, and one of the founding partners of Cali Film, the ephemeral production company created to make the movie. This research has also revealed that the story outline on which the film was based, *La venganza de Colombia o la muerte política de Theodore Roosevelt* (*The Vengeance of Colombia or the Political Death of Theodore Roosevelt*), was registered in 1925 by José Vicente Navia, another

la prima di *Garras de oro* avviò un'azione legale contro i produttori per le modifiche che erano state apportate al suo testo e per il fatto che il suo nome non compariva nei titoli del film. Arbeláez, insieme a Juana Suárez, ha scoperto pure, negli archivi del Dipartimento di Stato degli Stati Uniti, vari telegrammi da cui emerge che il governo statunitense cercò di impedire la distribuzione e la proiezione del film in Colombia, in quanto esso criticava esplicitamente la politica del "grosso bastone" di Theodore Roosevelt. Questo tentativo di censura spiega la scarsità di informazioni disponibili su questo film, così come la sua sconcertante scomparsa dopo la prima, che ebbe luogo il 13 marzo 1927 al Teatro Cali in Colombia.

Di *Garras de oro* si conservano circa 56 minuti, corrispondenti – si ritiene – all'85 % circa della lunghezza originale. Questo materiale fu individuato nel 1986 dal ricercatore Rodrigo Vidal nel Teatro Isaacs di Cali, grazie alla misteriosa soffiata di un informatore non identificato che gli indicò il luogo in cui era nascosta la copia. Questa fu donata alla Cinemateca Distrital di Bogotá e poi alla Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, dove è stata restaurata e preservata con l'aiuto della Fundación para la Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural Colombiano presso il Banco de la República e del Film Department del Museum of Modern Art di New York. Nel 1996, grazie al Goethe Institut di Città del Messico, è stata realizzata una nuova copia che integra otto minuti supplementari ritrovati successivamente. – ANDREA CUARTEROLO

*founding member of Cali Film, who sued the producers following Garras de oro's premiere because of the changes made to his work and the omission of his name in the film's credits. Arbeláez, together with Juana Suárez, also discovered several telegrams in the archives of the U.S. State Department that show that the U.S. government tried to prevent the film from being distributed and exhibited in Colombia due to its explicit criticism of Theodore Roosevelt's "big stick" policy. This attempted censorship explains the paucity of information available about the film, as well as its puzzling disappearance following its premiere on 13 March 1927 at the Teatro Cali in Colombia.*

*Some 56 minutes of the film are conserved, believed to correspond to around 85% of its original length. This material was located in 1986 by the researcher Rodrigo Vidal in the Teatro Isaacs in Cali, thanks to a mysterious tip-off from an unidentified informer who revealed the print's hiding place to him. The copy was donated to the Cinemateca Distrital in Bogotá and subsequently to the Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, where it was restored and preserved with the help of the Fundación para la Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural Colombiano at the Banco de la República and the Film Department at The Museum of Modern Art in New York. In 1996, thanks to the Goethe Institut in Mexico City, a new print was made incorporating 8 additional minutes that had been found at a later stage. – ANDREA CUARTEROLO*

## Cuba

### LA VIRGEN DE LA CARIDAD (CU 1930)

REGIA/DIR, MONT/ED: Ramón Peón. SCEN: Ramón Peón, da un racconto di/based on a story by Enrique Agüero Hidalgo. ADAPT, PHOTOG: Ricardo Delgado. SCG/DES: Ernesto Caparrós. COST: Almacenes "La Isla de Cuba". MAKE-UP: Sergio Miró. CAST: Miguel Santos (Yeyo), Diana Marde (*Trina*), Matilde Mauri (*Ritica*), Francisco Muñoz (*Don Pedro*), Guillermo de la Torre (*Fernández*), Roberto Navarro (*Matías*), Estela Echezábal (*Rufina*), Laura del Río (*Catana*), Julio Gallo (*Canuto*), Francisco Herrero (*Nicomedes*), Ernesto Antón (*Hortensio*); Rafael Girón (*giudice/the judge*), Gonzalo E. Piqué (*notaio/notary*), Margarita del Valle (*Tula*), Olimpia Fernández (*Beba*), Pascual Toledano (*impiegato del catasto/deed registrar*), Ángel Lorenzo (*ufficiale giudiziario/bailiff*), Gerardo Solana (*Samuel*), Roberto García (*Carlos*), Mauricio Casanova (*segretario/the Secretary*), Cesar Isla (*Casimiro*). PROD: [Antonio] Mussie del Barrio, B.P.P. Pictures, Habana, Cuba. USCITA/REL: 08.09.1930 (Teatro Rialto, Habana). COPIA/COPY: DCP, 70' (dal/from 35mm dup. neg. acet., 6423 ft./1958 m.); did./titles: SPA/ENG. FONTE/SOURCE: UCLA Film & Television Archive, Los Angeles; Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), La Habana.

Restauro/Restored: UCLA Film & Television Archive & Cinemateca de Cuba.

Film preservato a partire dall'unico elemento sopravvissuto, un negativo acetato in decomposizione. / Preserved from a deteriorating safety acetate negative that was the sole remaining source. Finanziamenti erogati da / Funding provided by Brett Ratner. Servizi di laboratorio/Laboratory services: Stanford Theatre Film Laboratory & Roundabout Entertainment, Inc. Uno speciale ringraziamento a/Special thanks to Luciano Castillo.

"La stampa cubana riflette nelle sue colonne i palpiti del paese, raccontando storie di dolore e felicità", annuncia la prima didascalia di *La Virgen de la Caridad* (La Vergine della carità), diretto da Ramón Peón. Segue una sequenza di montaggio che illustra il processo di

"The Press of Cuba reflects in their columns the pulse of the nation, depicting stories of sorrow and happiness," announces the first intertitle of *La Virgen de la Caridad* (*The Virgin of Charity*), directed by Ramón Peón. A montage sequence follows, showing

pubblicazione di un quotidiano, *El Mundo*, con riprese in campo medio e campo lungo di una grande redazione moderna fervente di attività, fra macchine da scrivere, compositori tipografici e operazioni di stampa. Queste scene d'apertura ci mostrano il "geroglifico meccanico in cui si materializzano le idee del Quarto Potere", e si concludono con l'inquadratura di una copia del giornale appena stampata, in cui campeggia il titolo "Finalmente giustizia è fatta nel caso della fattoria 'La Bijirita'". Il filone principale della trama si dipana poi nell'ambiente rurale di "La Bijirita" (letteralmente la bijirita è la dendroica, piccolo uccello canoro): si tratta della storia d'amore tra Yeyo, figlio di un defunto guerrigliero indipendentista, e Trina, figlia di un proprietario terriero che si oppone alla relazione tra i due giovani e costringe Trina a sposare un altro uomo. Il nuovo corteggiatore, che proviene da una famiglia facoltosa, si rivela una canaglia che sfrutta cavilli legali per portare via la fattoria a Yeyo e a sua nonna. Da questo momento inizia un lungo flashback che ci riporta al (lieto) fine annunciato nel titolo del quotidiano.

Il prologo in ambiente giornalistico si spiega molto più chiaramente se si considera che il film è il risultato di un concorso per sceneggiature originali organizzato nel 1929 da *El Mundo*, che compare nel film (insieme ad altri giornali) in un primissimo piano. Il dettaglio non è irrilevante, perché mette in risalto un'alleanza tra cinema e stampa, non inconsueta in America Latina nell'era del muto, che influenzò la produzione, distribuzione e ricezione del cinema di quel periodo. Promotore di quest'iniziativa fu lo stesso Ramón Peón, uno dei più prolifici registi del cinema muto cubano dopo il pioniere Enrique Díaz Quesada. Peón (1887-1971) esordì sull'isola nel 1920 con il film *Realidad*, e la sua carriera continuò fino agli anni Sessanta tra il paese natio e il Messico, a parte un breve periodo negli Stati Uniti; realizzò pellicole come *Sucedió en La Habana* (Accadde all'Avana, 1938), *El romance del palmar* (Storia d'amore nel palmeto, 1938), *Entre hermanos* (Tra fratelli, 1944), *Nunca debieron amarse* (Non avrebbero mai dovuto amarsi, 1951), *La Renegada* (1951) e *La única* (La sola, 1952). La vicenda narrata nel film – tratto da un racconto di Enrique Agüero Hidalgo, vincitore del concorso bandito da *El Mundo* – non è, come potrebbe sembrare a prima vista, una semplice e banale storia d'amore. L'ambientazione rurale non è soltanto lo sfondo per il dipanarsi di una serie di incidenti, ma piuttosto lo spazio in cui esplorare (sia pur timidamente) acute tensioni di classe e denunciare i potenti che cacciano i contadini dalle loro terre, come rileva lo storico Raúl Rodríguez. Luciano Castillo Rodríguez ci ricorda che il film fu elogiato sia dal critico francese Georges Sadoul, sia dal direttore della fotografia e scrittore spagnolo Néstor Almendros. Anche il tema religioso presente nel film è complesso. Secondo un'interpretazione, il lieto fine sarebbe dovuto al miracolo della Vergine citata nel titolo: il film fu criticato per questo motivo da critici coevi, tra cui il cubano Manuel Valdés-Rodríguez, nonché da autori odierni come Paulo Antonio Paranaguá, che lo annovera tra le melodrammatiche produzioni latino-americane "intrise" di religione, provvidenza ed elementi soprannaturali. *La Virgen de la Caridad* suggerisce però due

the production of a daily newspaper, *El Mundo*, with medium and long shots of a large, modern, bustling editorial office, typewriters, typesetters, and the press and printing works. These opening scenes reveal the "mechanical puzzle where the ideas of the Fourth Estate are materialized", concluding with a printed newspaper item headlined "Justice is finally done in the case of the plantation 'La Bijirita'". The main narrative then unfolds in the rural surroundings of "La Bijirita" (literal meaning, a type of warbler): the love story of a young couple, Yeyo, son of a dead pro-Independence guerrilla fighter, and Trina, whose landowner father opposes their relationship and forces her to marry another man. The new suitor, who comes from a wealthy family, turns out to be a villain, using legal subterfuge to try to dispossess Yeyo and his grandmother of their land. From here on the film is a long flashback that leads us back to the (happy) ending announced in the newspaper headline.

The newspaper prologue makes much more sense when we consider that the film was the result of an original scriptwriting contest organized in 1929 by *El Mundo*, which features in the film (among other newspapers) in an extreme close-up. The detail is not a trivial one, emphasizing an alliance between cinema and the press that was not uncommon during the silent period in Latin America and had an impact on film production, distribution, and reception from cinema's early days.

The advocate of this initiative was Ramón Peón himself, one of the most prolific directors of Cuban silent cinema after the pioneer Enrique Díaz Quesada. Peón (1887-1971) debuted on the island in 1920 with his film *Realidad*, and his career continued into the 1960s between his native country and Mexico, as well as a brief period in the U.S., making titles such as *Sucedió en La Habana* (It Happened in Havana, 1938), *El romance del palmar* (The Romance in the Palm Grove, 1938), *Entre hermanos* (Between Brothers, 1944), *Nunca debieron amarse* (They Should Never Have Loved One Another, 1951), *La Renegada* (1951), and *La única* (The Only One, 1952).

The film's narrative – based on a story by Enrique Agüero Hidalgo, the winner of the *El Mundo* competition – is not, as might first appear, a simple banal romantic tale. The rural setting is not merely the backdrop for a set of incidents, but rather a space for the (albeit timid) exploration of acute class tension and the denunciation of the powerful who dispossess peasants of their lands, as the historian Raúl Rodríguez points out. Luciano Castillo Rodríguez reminds us that the movie was praised by both the French critic Georges Sadoul and the Spanish cinematographer and writer Néstor Almendros. The film's religious theme is also a complex one. By one reading, the happy ending would appear to come about thanks to the miracle of the title's Virgin: the film was criticized along these lines by contemporary critics, including the Cuban Manuel Valdés-Rodríguez, as well as by present-day writers such as the Brazilian Paulo Antonio Paranaguá, who includes it among melodramatic Latin American productions that are "impregnated" with religion, providence, and supernatural

possibili “autori” del lieto fine – uno umano e l’altro divino – lasciando la scelta agli spettatori.

La prima di *La Virgen de la Caridad*, l’ultimo film muto di finzione girato a Cuba e l’unico che ci sia pervenuto nella sua interezza, ebbe luogo l’8 settembre 1930 al Teatro Rialto. Fu prodotto dalla B.P.P. Pictures, società per azioni fondata all’Avana – tra i soci vi era lo stesso Ramón Peón – con l’obiettivo di entrare nel mercato statunitense e, secondo alcune fonti, addirittura di conquistarlo (la presenza nello stesso cartello di didascalie in spagnolo e in inglese ne è una prova). La copia che presentiamo è il frutto dell’opera congiunta dell’UCLA Film & Television Archive e dell’Istituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), basata su un duplicato negativo acetato. – GEORGINA TORELLO

*elements. Even so, La Virgen de la Caridad suggests two possible “authors” of the happy ending – a human one and a divine one – allowing viewers to decide for themselves.*

*La Virgen de la Caridad, the last silent fiction film made in Cuba and the only one to survive in its entirety, premiered on 8 September 1930 at the Teatro Rialto. It was produced by B.P.P. Pictures, a public limited company founded in Havana by Ramón Peón among others, with the aim of entering – and, by some accounts, of conquering – the U.S. market (the simultaneous presence in the film of Spanish and English intertitles is proof of this). The present copy is the result of the combined effort of the UCLA Film & Television Archive and the Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), based on an acetate duplicate negative. – GEORGINA TORELLO*

## Ecuador

### **NOTICIERO “ECUADOR” OCAÑA FILMS (Newsreel “Ecuador” Ocaña Films) (EC 1929)**

REGIA/DIR: ?. PHOTOG: ?. PROD: Ocaña Films. COPIA/COPY: DCP, 14’41” (da/from 35mm); did./titles: SPA/ENG. FONTE/SOURCE: Cinemateca Nacional del Ecuador, Quito.

Di tutti i cinegiornali e materiali filmati prodotti dalla Ocaña Films tra il 1925 e il 1931, ci rimane solo un 35mm intitolato *Noticiero “Ecuador” Ocaña Films* e girato nel 1929. Vi possiamo vedere la dot.ssa Matilde Hidalgo de Prócel (1889-1974), che è stata la prima donna a esercitare, nel 1924, il diritto di voto in America Latina e anche la prima donna ecuadoregna a conseguire una laurea in medicina presso l’Universidad Central del Ecuador.

Il film include anche materiali inerenti una parata militare e attività della Stazione Sperimentale Agraria di Quito. Ci sono inoltre immagini del primo rifugio sul vulcano Cotopaxi nelle Ande a una cinquantina di chilometri a sud di Quito. – KAROLINA ROMERO

*Of all the newsreels and records produced by Ocaña Films between 1925 and 1931, only one 35mm film remains, entitled Noticiero “Ecuador” Ocaña Films, filmed in 1929. In this footage, we can see Dr. Matilde Hidalgo de Prócel (1889-1974). She was the first woman to exercise the right to vote in Latin America, in 1924, and was also the first Ecuadorian woman to obtain a doctor’s degree from the Central University of Ecuador. The film includes records of a military parade and activities at the Agricultural Experimental Station in Quito. There are also images of the first shelter on Cotopaxi volcano, in the Andes about 50 kilometres south of Quito. – KAROLINA ROMERO*

## México

### **[Colección Octavio Moreno Toscano – Fragmentos] (MX, 1910-1922)**

REGIA/DIR: [Salvador Toscano]. PHOTOG: [Salvador Toscano, et al.]. COPIA/COPY: DCP, 6’40”, col. (da/from 35mm pos. nitr., parti imbibite/portions tinted, 18 fps); did./titles: SPA. FONTE/SOURCE: Cineteca Nacional, México, D.F.

Salvador Toscano fu uno dei più importanti cineasti ed esercenti attivi in Messico tra la fine dell’Ottocento e l’inizio del Novecento. Oltre a filmare i fondamentali eventi politici e gli episodi della vita quotidiana prima, durante e dopo la rivoluzione degli anni Dieci, nel corso dei decenni egli costituì una collezione di filmati d’attualità che riuniva le sue pellicole e quelle di rivali e collaboratori. La collezione è stata tramandata di generazione in generazione nella famiglia Toscano grazie soprattutto all’opera della figlia di Salvador, Carmen Toscano,

*Salvador Toscano was one of the foremost cinematographers and exhibitors in late 19th and early 20th century Mexico. As well as filming momentous political events and everyday life before, during, and after the Revolution of the 1910s, Toscano spent decades accumulating a collection of actuality footage by combining his own motion pictures with those of his rivals and collaborators. The collection was passed down through generations of the Toscano family, thanks in large part to the*



[Colección Octavio Moreno Toscano – Fragmentos], 1910-1922. Catedral Metropolitana, Ciudad de México. (Cineteca Nacional, México)



che catalogò il materiale e ne rimontò una parte nella monumentale compilazione in bianco e nero *Memorias de un mexicano* (1950). Gran parte delle pellicole si trova oggi presso la Filmoteca de la UNAM. Alcuni frammenti sono conservati dalla Cineteca Nacional, una selezione dei quali viene qui proposta. La collezione, che da un lato documenta un periodo tumultuoso della storia del paese e dall'altro testimonia della costante spinta all'innovazione tecnica ed espressiva che animava i cineasti nel competitivo mercato dei cinegiornali, rappresenta uno dei più rilevanti contributi del Messico alla storia del cinema muto.

Questi frammenti isolati dimostrano l'opera di mediazione svolta dal cinema in occasione di vari eventi chiave dell'epoca: le grandiose celebrazioni del centenario dell'indipendenza messicana organizzate dal dittatore Porfirio Díaz a Città del Messico nel 1910; riprese di contadini e soldati alle postazioni di combattimento durante la lotta armata; immagini del leader rivoluzionario agrario Emiliano Zapata, compresa la macabra esposizione del suo cadavere dopo l'assassinio e poi il suo funerale nel 1919; spettacolari sequenze filmate dal vagone di coda del treno che nel 1911, in un viaggio trionfale, condusse il presidente liberale Francisco I. Madero a Città del Messico, dove sarebbe salito al potere; e infine, dopo la rivoluzione, scene del Palazzo nazionale e della Cattedrale nella capitale. Sono particolarmente notevoli i vivaci colori dell'imbibizione di alcune di queste immagini: questo particolare induce a supporre che l'applicazione del colore – apparentemente utilizzata nei film d'attualità messicani con maggior frequenza di quanto fosse emerso finora – mirasse non soltanto a documentare gli spettatori sugli avvenimenti in corso, ma anche a commuoverli e colpirli con l'impatto visivo. – DAVID WOOD

*work of his daughter Carmen Toscano, who catalogued the material and re-edited some of it in her monumental black & white compilation Memorias de un mexicano (1950). The footage is now held for the most part at the Filmoteca de la UNAM. Some fragments are also preserved by the Cineteca Nacional, a selection of which are presented here. The collection, which both documents a tumultuous era of the country's history and attests to the constant push by filmmakers for technical and expressive innovation in a competitive motion-picture news market, stands as one of Mexico's outstanding contributions to silent cinema.*

*These isolated fragments attest to cinema's mediation of several key events during this period, including the grandiose celebrations of the centenary of Mexican independence organized by dictator Porfirio Díaz in Mexico City in 1910; footage of peasants and soldiers in battle emplacements during the armed struggle; scenes of the revolutionary agrarian leader Emiliano Zapata, including the gruesome public display of his corpse and his funeral following his assassination in 1919; spectacular footage shot from the back of a train during liberal President Francisco I. Madero's triumphal journey to Mexico City to take power in 1911; and post-revolutionary scenes of the capital's National Palace and Cathedral. Of particular note are the vibrant tinted colours of some of these images: a suggestion that applied colour – seemingly more widely used in Mexican actuality films than had been apparent until recently – sought not just to provide their audiences with evidence of ongoing events, but also to move and impress them with visual display. – DAVID WOOD*



*Santa*, 1918. Elena Sánchez Valenzuela, Alfonso Busson. (Proyecto Santa, México, D.F.)

**SANTA (MX 1918)**

REGIA/DIR: Luis G. Peredo. SCEN: Luis G. Peredo, dal romanzo di/based on the novel by Federico Gamboa (1903). PHOTOG: Manuel Becerril. CAST: Elena Sánchez Valenzuela (*Santa*), Alfonso Busson (*Hipólito*), Ricardo Beltri (*El Jarameño*), Clementina Pérez de Rebolledo (*Doña Angustias*), Fernando Argandar Sobrino (*Capitano/Capt. Marcelino Beltrán*), Adolfo Fernández Bustamante (*Ripoll*), Luis Guillermo Casas (*Genarillo*), Carlos Gómez Scalan (*Fabián*), Fernando Navarro (*Esteban*), Armando Vargas de la Maza (*dottore/Doctor*), Angelina Rebolledo (*madre di/Hipólito's mother*), Norka Rouskaya (*ballerina/dancer [tableaux]*). PROD: Germán Camus. USCITA/REL: 11.07.1918. COPIA/COPY: DCP, 44'04"; did./titles: SPA. FONTE/SOURCE: Proyecto Santa, México, D.F.

Restauro/Restored: Proyecto Santa, in collaborazione con/in collaboration with Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), México, D.F. Digitalizzazione effettuata a partire da un positivo di preservazione e un controtipo negativo conservati presso la Filmoteca de la UNAM. / Digital restoration from a preservation print and a duplicate negative preserved at Filmoteca de la UNAM, México, D.F.

La protagonista di *Santa*, Elena Sánchez Valenzuela, giunse alla fama dapprima come ammirata diva del cinema muto, poi come cineasta e infine come fondatrice del primissimo archivio cinematografico del Messico, la Filmoteca Nacional, attiva durante gli anni Quaranta del secolo scorso. L'eccezionale eredità che Sánchez Valenzuela ha lasciato al cinema messicano è ben nota da qualche anno a questa parte, grazie alle sagaci e documentate ricerche di Patricia Torres San Martín e all'opera da lungo tempo intrapresa da Esperanza Vázquez Bernal per ricostruire e restaurare *Santa*.

L'interpretazione di Elena Sánchez Valenzuela nei panni di *Santa*, una giovane contadina vilmente ingannata da un uomo e poi costretta a prostituirsi nelle strade più misere di Città del Messico, si può considerare il primo esempio di un nocivo archetipo che ancor oggi persiste nel cinema messicano: la donna che subisce abusi morali e fisici è idealizzata e insieme punita dalla società. Il creatore originale di *Santa*, lo scrittore Federico Gamboa, suscitò un vero scandalo nel 1903, quando pubblicò il romanzo naturalista da cui è tratto il film di Peredo. *Santa* di Gamboa svelò l'ipocrisia e la misoginia imperanti in Messico negli ultimi anni del governo di Porfirio Díaz, e quindici anni dopo l'interpretazione cinematografica di Elena ebbe un effetto analogo; questo film – il primo di quattro adattamenti del romanzo per lo schermo – è anche uno dei primi lungometraggi a soggetto realizzati in Messico, nel momento in cui il paese emergeva dalla lunga guerra rivoluzionaria.

Un romanzo e un film che narravano la vita intima di una donna costretta a prostituirsi, che sprofonda gradualmente nella malattia e nella morte, toccavano una serie di tabù nella società ancora tradizionalista del Messico di inizio Novecento. La stessa Elena Sánchez Valenzuela dovette subire il peso di emarginazione e pregiudizi, stigmatizzata come “quella che ha recitato in *Santa*” da alcuni esponenti delle classi superiori che desideravano umiliarne l'immagine pubblica (si veda *Elena Sánchez Valenzuela* di Torres San Martín, 2018, pag. 27). All'opposto, ella fu ampiamente celebrata sulla stampa per la sua rivoluzionaria interpretazione in un melodramma dimostratosi un'attrazione irresistibile per gli spettatori che si affollavano alle proiezioni di *Santa* nei cinema di Città del Messico ma anche di Puebla, una delle città più conservatrici del

*Santa's lead performer, Elena Sánchez Valenzuela, made a name for herself first as a revered silent cinema star, then a filmmaker, and finally the founder of Mexico's very first film archive, the Filmoteca Nacional, active during the 1940s. Sánchez Valenzuela's outstanding legacy to Mexican cinema has become well known in recent years thanks to Patricia Torres San Martín's expertly documented research, as well as Esperanza Vázquez Bernal's long-standing work reconstructing and restoring Santa.*

*Elena Sánchez Valenzuela's incarnation of Santa, a young peasant girl cravenly deceived by a man and then forcibly turned into a sex worker on the mean streets of Mexico City, can be seen as the inauguration of a damaging archetype that has never abandoned Mexican cinema up to the present: the morally and physically abused woman both idealized and punished by society. Santa's original creator, the writer Federico Gamboa, caused quite a scandal in 1903 when he published the naturalist novel on which Peredo's film is based. Just as Gamboa's Santa revealed the hypocrisy and misogyny of late Porfirian Mexico, Elena's screen performance had a similar effect 15 years later in this, the first of four film adaptations of the novel, which was also one of the first fiction features made in Mexico as the country emerged from its long revolutionary war.*

*A novel and a film that narrated the intimate life of a woman forcibly turned into a sex worker who then spirals into illness and death touched on a number of taboos in early 20th century Mexico's still traditionalist society. Elena Sánchez Valenzuela herself experienced rejection and prejudice after certain members of the upper classes singled her out as “the one who performed in Santa” in order to humiliate her public persona (see Torres San Martín's Elena Sánchez Valenzuela, 2018, p.27). By contrast, she was widely celebrated in the press for her breakthrough role in a melodrama that proved irresistible to the audiences who packed into screenings of Santa in Mexico City's movie theatres, as well as those of Puebla, one of the most conservative cities in the country.*

paese. Il film fu ampiamente distribuito nel sud degli Stati Uniti e in Sud America.

Il duraturo impatto di *Santa* come esperienza socialmente significativa per gli spettatori del cinema si deve forse, in parte, all'eccezionale maestria con cui il film intreccia al melodramma un certo naturalismo visivo, in linea con la sua fonte letteraria. I campi lunghi del direttore della fotografia Manuel Becerril ne sono un esempio: egli era contrario all'uso dei primi piani per rispetto della "natura non mutilata del corpo umano" (Elena Sánchez Valenzuela, 2018, pag. 57). La concezione di Becerril sboccia anche nel modo in cui ritrae i paesaggi nelle riprese in esterni: per esempio l'ancora rurale Chimalistac (la città natale di Santa), una località che ora è stata assorbita dall'espansione urbana della capitale verso sud, il grandioso complesso del parco e del castello di Chapultepec a Città del Messico, nonché il trambusto del Paseo de la Reforma e del centro cittadino; l'attento uso della macchina da presa è coronato dalle riprese in interni al cinema Olimpia. Allo stesso tempo la patriarcale narrazione melodrammatica del film delinea la figura della protagonista femminile in base a un implacabile spirito di condanna e punizione: le opportunità di redenzione di Santa sono ripetutamente stroncate, dapprima nella promettente storia d'amore con l'affascinante torero El Jaraméno, che ella rovina tradendolo con un altro uomo; e poi quando Santa soccombe al cancro nel tragico scioglimento del film, proprio quando aveva iniziato una nuova vita accanto a Hipólito, cieco dal cuore gentile. La regia di Luis Gonzaga Peredo si esprime in una costruzione scenica inesperta ma ispirata, che gli procurò elogi sia per *Santa* che per i tre lungometraggi successivi.

I nove rulli che costituivano originariamente questo film – uno dei primi lungometraggi muti messicani – non sono sopravvissuti nella loro interezza. La presente copia di 44 minuti, splendidamente restaurata, integra con nuovo materiale, invisibile da decenni, la versione frammentaria circolata fino ad oggi. La nuova versione ci consente di apprezzare più a fondo l'originaria struttura di trittico del film: ciascun episodio ("Pureza", "Vicio", "Martirio") presentato da un tableau con "atteggiamenti simbolici" eseguiti dalla ballerina svizzera Norka Rouskaya. Questi episodi segnano la caduta spirituale di una singola donna e descrivono il fallimento collettivo della società messicana moderna. Sottolineano pure il viaggio circolare di Santa dall'innocenza rurale alla dissipazione urbana e infine alla tomba, nella comunità di Chimalistac cui aveva sempre desiderato tornare.

*Santa* è una pietra angolare della produzione culturale messicana del primo Novecento, sia per la complessa rappresentazione cinematografica della condizione femminile in una società in rapida evoluzione, sia perché valorizza Elena Sánchez Valenzuela, energica e inquieta protagonista della storia del cinema messicano muto.

DAVID WOOD, ENRIQUE MORENO CEBALLOS

*The film was also distributed widely in the southern United States and in South America.*

*Santa's everlasting impact as a socially meaningful filmgoing experience is perhaps partly due to the striking way in which it combines melodrama with a certain visual naturalism, in line with its literary source. Cinematographer Manuel Becerril's long shots are an example: he was against using close-ups in order to respect the "unmutilated nature of the human body" (Elena Sánchez Valenzuela, 2018, p.57). Becerril's vision also blooms in his landscaping of external locations, such as the then still-rural Chimalistac (Santa's hometown), a neighborhood which now forms part of the capital's southern urban sprawl, Mexico City's grandiose Chapultepec Castle and Park, and the urban bustle of Paseo de la Reforma and central Mexico City; his carefully crafted camerawork is completed with interiors shot in the Olimpia Cinema. At the same time, the film's patriarchal melodramatic narrative is implacably punishing and judgmental in its treatment of its female lead, whose opportunities for redemption are repeatedly struck down: firstly in her promising romance with the dashing young bullfighter El Jaraméno, which Santa ruins by betraying him with another man; and secondly when she succumbs to cancer in the movie's tragic dénouement, just as she had embraced a new life with the blind but kind-hearted Hipólito. Luis Gonzaga Peredo's work as director is expressed in his raw yet inspired scenic construction, which earned him praise in *Santa* as well as in his three subsequent features.*

*The full 9 reels that originally constituted this early silent Mexican feature film have not survived in their entirety. This beautifully restored 44-minute print adds new material unseen for many decades to the version of fragments that had circulated until now. The new version allows us to appreciate more fully the film's initial structure as a triptych: each episode (purity, vice, and martyrdom) was presented by an inserted symbolic tableau-shot in motion performed by Swiss dancer Norka Rouskaya. These episodes signal the spiritual fall of an individual woman, and portray the collective failing of modern Mexican society. They also underline Santa's circular journey, from rural innocence to urban dissipation, and, finally, to her grave, back in the Chimalistac neighborhood for which she had always yearned.*

*Santa is a cornerstone of early 20th century Mexican cultural production, both in its complex on-screen representation of womanhood in a rapidly changing society and in its showcasing of Elena Sánchez Valenzuela as a feisty and restless early protagonist of Mexican film history.*

DAVID WOOD, ENRIQUE MORENO CEBALLOS

## EL DESASTRE EN OAXACA (MX 1931)

REGIA/DIR: Sergei Eisenstein. SCEN, MONT/ED: Sergei Eisenstein, Grigori Alexandrov. PHOTOG: Eduard Tissé. CAST: General Pérez, Francisco López Cortés. PROD: Sergei Eisenstein, Upton Sinclair, Mexican Film Trust. PREMIÈRE: 22.01.1931 (Teatro Iris, Mexico, D.F.). COPIA/COPY: DCP, 11'26" (da/from 35mm pos. acet., 24 fps); did./titles: SPA. FONTE/SOURCE: Filmoteca de la UNAM, México, D.F.

La sera del 14 gennaio 1931, un disastroso terremoto colpì lo Stato di Oaxaca nel Messico meridionale, uccidendo migliaia di persone e distruggendo vaste aree della capitale dello Stato. Sergei Eisenstein, che era giunto in Messico poco più di un mese prima per iniziare la lavorazione di *Que viva México!*, si recò subito nella zona della calamità per filmare la catastrofe e le sue conseguenze, accompagnato dai collaboratori Grigori Alexandrov e Eduard Tissé. Effettuando inizialmente le riprese dall'aereo privato che avevano noleggiato, e in un secondo tempo a terra, Eisenstein e la sua troupe realizzarono sconvolgenti immagini del devastato paesaggio urbano di Oaxaca de Juárez e di altre località, mostrando le rovine di case, chiese (tra cui il tempio della vicina Miahuatlán), negozi, uffici pubblici e cimiteri, oltre all'impressionante fiume Atoyac che in seguito al terremoto cambiò il suo corso. La cinepresa di Tissé colse anche i vari atteggiamenti dei superstiti, ancora scossi e smarriti o già operosi; le operazioni di soccorso guidate dal generale Pérez e dal governatore Francisco López Cortés (che figurano entrambi nel film), in cui sono impegnati i soldati che scavano tra le macerie e sollevano pezzi di muratura crollati; e infine le commoventi scene del funerale di una bambina.

A differenza di quanto avvenne per il più ampio e sfortunato progetto di *Que viva México!*, qui Eisenstein e Alexandrov furono in grado di sviluppare e montare essi stessi le riprese filmate nel giro di pochi giorni, e di proiettarle per gli addetti alla censura governativa. A parte la semplice documentazione della città distrutta, questo breve film da un rullo sviluppa una coinvolgente narrazione su un sistema di contrasti, che spesso risuona più ampiamente nell'opera di Eisenstein: la fragilità umana di fronte alle inesorabili forze della natura; il quotidiano e il divino; i ricchi e i poveri; i vivi e i morti.

*El desastre en Oaxaca* si conclude con un appello agli spettatori affinché intervengano, si presume sostenendo l'opera di soccorso dei soldati con contributi finanziari. L'entusiasta Hunter S. Kimbrough, che agiva in qualità di intermediario, aveva sperato di trarre un utile finanziario da questo scoop vendendo il film e le foto che lo accompagnavano sul mercato giornalistico e dei notiziari cinematografici negli Stati Uniti. A quanto sembra *Desastre* si rivelò un affare meno lucroso di quanto avesse sperato Kimbrough; tuttavia furono organizzate proiezioni a Città del Messico e Los Angeles, i cui incassi vennero devoluti alle vittime del sisma. La copia digitale proiettata alle Giornate è stata ricavata dalla Filmoteca de la UNAM da una propria copia 35mm originariamente preservata dal Museum of Modern Art di New York a partire da un duplicato negativo di sicurezza ottenuto da un elemento in nitrato. Questa copia 35mm è stata presentata per la prima volta in pubblico nel 1996, nell'ambito della rassegna della Filmoteca "La memoria restaurada". – DAVID WOOD

*On the evening of 14 January 1931, a calamitous earthquake hit Oaxaca in southern Mexico, killing thousands of inhabitants and destroying great swathes of the state's capital. Sergei Eisenstein, who had arrived in Mexico only a little more than a month earlier to begin work on Que viva México!, promptly headed for the disaster zone to film the catastrophe and its after-effects in the company of his collaborators Grigori Alexandrov and Eduard Tissé. Shooting initially from their private chartered aircraft and then on the ground, Eisenstein and his crew achieved stunning images of the devastated urban landscape in the city of Oaxaca de Juárez and beyond, showing ruined homes, churches (including the temple in nearby Miahuatlán), shops, public offices, and cemeteries, as well as the striking Atoyac River, which changed its course as a result of the quake. Tissé's camera also captured the variously dazed or industrious survivors; the rescue operation headed by General Pérez and Governor Francisco López Cortés (who both feature in the film) and implemented by soldiers digging through rubble and lifting fallen masonry; and emotional scenes of a small girl's funeral. Unlike the wider, ill-fated Que viva México! project itself, Eisenstein and Alexandrov were able to develop and edit the footage themselves in a matter of days and screen it to government censors. Beyond simply documenting the wrecked city, the brief one-reeler constructs a compelling narrative upon a system of contrasts that often resonates with Eisenstein's work more broadly: fragile humanity faced with inexorable natural forces; the everyday and the divine; the rich and the poor; the living and the dead.*

*El desastre en Oaxaca ends in a final plea for the viewer to intervene, presumably matching the labouring soldiers' rescue work with financial contributions. An excited Hunter S. Kimbrough, acting as fixer, had hoped to cash in on the scoop by selling both the film and still photographs to the U.S. newsreel and newspaper market. Although Desastre apparently turned out to be less of a money-spinner than Kimbrough wished, screenings were organized in Mexico City and Los Angeles, with proceeds donated to the victims of the earthquake.*

*The digital copy being shown from the Filmoteca de la UNAM is made from the Filmoteca's 35mm print, which was originally preserved from a duplicate safety negative made from a nitrate element by New York's Museum of Modern Art. The Filmoteca first exhibited the print in its season "La memoria restaurada" ("Restored Memory") in 1996. – DAVID WOOD*



*El desastre en Oaxaca.* (Filmoteca de la UNAM, México)



*Abismos*, 1931. (IMCINE, México)

### **ABISMOS (Náufragos de la vida) (MX 1931)**

REGIA/DIR: Salvador Pruneda. SCEN: Salvador Pruneda, Manuel Martínez Báez. ADAPT: Salvador Pruneda, Ezequiel Carrasco. PHOTOG: Ezequiel Carrasco. MUS: Eduardo Hernández Moncada. SD: Eduardo Baptista, Esteban Cajiga. SCG/DES: Salvador Martínez Báez. CAST: Carmen Delgado (*la prostituta/the prostitute*), Rosa Castillo (*la madre/the mother*), Magda Haller (*la fidanzata/the girlfriend*), Julio(?) Campos, Armando de la Torre (*il ragazzo di provincia/the provincial boy*), Ricardo Carti, Alfredo Varela, Esteban Cajiga, Paulino Quevedo, Armando Camejo, Raquel Caudillo, Alberto Martí, Ernesto Finance, Fabio Acevedo. PROD: Aztecart (Salvador Pruneda, Ezequiel Carrasco, Eduardo Hernández Moncada), Manuel Martínez Báez. PREMIÈRE: 23.02.1931, Cine Balmori. COPIA/COPY: DCP, 18' (da/from 35mm neg., incomp. [orig. ca. 80'], 24 fps); senza did./no titles. FONTE/SOURCE: Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), México, D.F.

In una scena di angosciato amore materno che suonerà familiare agli spettatori di melodrammi messicani, una madre sconvolta vede il figlio, ormai adulto, trascinato via da due uomini in giacca e cravatta; gli accarezza protettiva il capo e implora di liberarlo mentre i visitatori (probabilmente due poliziotti) lo portano con sé. Le ombre che si stagliano nettamente sul muro dietro di loro acuiscono la sensazione di minaccia. In una scena successiva vediamo l'abbraccio tra madre e figlio, tenero, rassegnato ed emozionante, filmato dietro le sbarre di una prigione. L'ottimismo delle sequenze di apertura si rovescia: la promettente carriera professionale e la vita sentimentale di quest'ai-tante giovanotto si sono tragicamente infrante. Ma come dimostrano chiaramente i frammenti superstiti del film – uno dei primi lungometraggi sonori messicani – il cattivo della vicenda non è il protagonista, bensì la bottiglia. Ciò emerge con evidenza dalle numerose scene di incontrollato abuso di alcolici; da uno stacco di montaggio in cui

*In a scene of tortured maternal love that will seem familiar to viewers of Mexican melodrama, a distraught mother looks on as her grown-up son is dragged off, unconscious, by two besuited men; she cradles his head protectively and pleads for his freedom as the visitors (presumably detectives) haul him away. Their sharply defined shadows on the wall behind them heighten the sense of menace. In a later scene we see the same mother and son in a tender, resigned, and emotionally-wrought embrace shot from behind prison bars. The optimism of the opening sequences is reversed: this handsome young man's auspicious professional career and love life have come tragically undone. But as the extant fragments of this Mexican early sound feature make clear, the villain of the piece is not the protagonist, but the bottle. This is evident in multiple scenes of uncontrolled drunken behaviour; a cutaway shot of some liquor*

vediamo una bottiglietta di liquore nella tasca della giacca del giovane; e nel montaggio di una sequenza di primi piani in cui i personaggi trangugiano bicchierini di tequila.

Salvador Pruneda concepì *Abismos* (Abissi) – melodramma moraleggiante sui pericoli dell'alcol – in collaborazione con Manuel Martínez Báez, medico dipendente del governo e promotore di campagne contro l'alcolismo, oltre che co-sceneggiatore e produttore del film. *Abismos*, che ci è pervenuto solo in frammenti, narra la storia di un giovane che si trasferisce insieme alla madre a Città del Messico, dove trova un promettente impiego in un ufficio ma si imbatte in cattive compagnie (nelle parole di Pruneda “ubriacconi, gaudenti, sfaccendati e persino delinquenti”). L'inevitabile conseguenza è la caduta nell'abisso: il giovane viene incarcerato per furto (e forse per omicidio; i resoconti coevi della trama non sono unanimi). L'eroe ristabilisce la propria reputazione e torna libero, ma lo attende la notizia della morte della madre. Nella trama di *Abismos* si intrecciano chiaramente i drammi dell'urbanizzazione e della mobilità sociale, oltre alle angosce della maternità: elementi che definivano in larga parte la tradizione melodrammatica del paese agli albori del sonoro e nell'epoca classica. *Abismos* è notevole anche in quanto costituisce una delle prime incursioni del cinema messicano nel campo del sonoro sincronizzato (precede di oltre un anno *Santa* di Antonio Moreno, interpretato da Lupita Tovar); il film è il prodotto dell'uso innovativo del sonoro sincronizzato su dischi da parte di Pruneda, che aveva imparato il mestiere nei cinque anni trascorsi a Hollywood lavorando con personalità come Max Fleischer e Walt Disney. Il dialogo originale in spagnolo (concepito presumibilmente per competere con il coevo *cine hispano* di Hollywood) e la “musica nazionale” che figura nella colonna sonora erano considerati punti a favore in termini di vendite. *Abismos* fu girato negli studi del distretto di Tacubaya a Città del Messico e presso il Rancho de Aragón; fu poi sviluppato nel laboratorio di Julio Lamadrid. Pruneda, poliedrica figura di giornalista, fumettista, disegnatore e rivoluzionario (combatté a fianco di Victoriano Carranza durante gli scontri armati degli anni Dieci), non girò altri lungometraggi ma nel periodo post-rivoluzionario fu un importante produttore di cinegiornali e realizzò film di animazione (*Don Catarino*, 1934) nonché cortometraggi documentaristici come *Paricutin* (1930, prodotto da Aztecart) ed *Ese Guadalajara* (1933, prodotto dal ministero dell'Istruzione).

Al pari di *The Struggle* (1931), il secondo film sonoro di D. W. Griffith girato poco dopo a nord della frontiera, ma anche di precursori messicani come il muto *El puño de hierro* (Gabriel García Moreno, 1927) e *Vicio* (Ángel E. Álvarez, 1928), un altro precoce esperimento sonoro, *Abismos* cerca di sfruttare le capacità espressive del cinema per ottenere un'adesione sia razionale che istintiva alla causa della salute pubblica. Nel caso del film di Pruneda ciò dipende da un rapporto diretto con la politica sanitaria ufficiale: il Comité Nacional de Lucha Contra el Alcoholismo (Comitato nazionale per la lotta contro l'alcolismo) di Martínez Báez – istituito nel 1929 dal presidente Emilio Portes Gil – ne acquistò una copia in anticipo per contribuire a coprire i

*in the young man's jacket pocket; and a montage sequence in which shots of tequila are downed in close-up.*

*Salvador Pruneda conceived Abismos – a moralizing melodrama that warns against the dangers of drink – in collaboration with Manuel Martínez Báez, a government doctor and temperance campaigner, and the movie's co-screenwriter and producer. The film, which survives only in fragments, tells the story of a young man and his mother who migrate to Mexico City, where he is employed in a promising office job, only to fall in with a bad crowd (“drunks, carousers, layabouts and even crooks”, in Pruneda's words). Thus follows the inevitable fall into the abyss, with the young man eventually imprisoned for theft (and possibly murder – historical accounts of the plot differ). The hero clears his reputation and earns his freedom, only to discover that his mother has passed away. It seems clear that the narrative of Abismos was cut across by the dramas of urbanization, social mobility, and anguished maternity, which defined so much of the country's melodramatic tradition of the early sound and classical eras.*

*Abismos is also notable for being one of Mexican cinema's earliest forays into synchronized sound (pre-dating Antonio Moreno's Santa starring Lupita Tovar by more than a year), the product of Pruneda's innovative use of synchronized disc-recorded sound, after spending five years learning on the job in Hollywood, working with the likes of Max Fleischer and Walt Disney. The original Spanish-language dialogue (presumably conceived to compete with Hollywood's contemporaneous cine hispano) and the “national music” featured on the soundtrack were regarded as selling points. Abismos was filmed at studios in the Tacubaya district of Mexico City and at the Rancho de Aragón, and developed at Julio Lamadrid's laboratory. Pruneda, as well as working variously as a journalist, cartoonist, and Revolutionary (he fought alongside Victoriano Carranza during the armed struggle of the 1910s), made no other fiction features, but was a prominent newsreel producer as well as making animation films (Don Catarino, 1934) and documentary shorts during the post-Revolutionary era such as Paricutin (1930, produced by Aztecart) and Ese Guadalajara (1933, produced by the Education Ministry).*

*In common with The Struggle (1931), D. W. Griffith's second sound film made very shortly afterwards north of the border, but also with Mexican forerunners such as the silent El puño de hierro (Gabriel García Moreno, 1927) and Vicio (Ángel E. Álvarez, 1928), another early sound experiment, Abismos sought to harness cinema's expressive capacities to win hearts and minds for the cause of public health. In the case of Pruneda's film this came on the back of a very direct relationship with official sanitary policy: Martínez Báez's Comité Nacional de Lucha Contra el Alcoholismo (National Committee for the Struggle Against Alcoholism) – created by President Emilio Portes Gil in 1929*

costi di produzione, prevedendo di proiettarlo sistematicamente nel quadro di una campagna educativa multimediale contro l'alcol, comprendente anche opuscoli, manifesti e fumetti. Il film non ebbe un successo immediato nel circuito commerciale: la prima fu riservata a un pubblico privato, e in seguito Pruneda vendette i negativi a una casa di produzione dello Stato di Jalisco che ne distribuì una versione rimontata al di fuori di Città del Messico, con il titolo *Náufragos de la vida* (Naufraghi della vita). Una copia rimase però presso il dipartimento della Salute pubblica anche durante il successivo governo di Lázaro Cárdenas, e a metà degli anni Trenta fu proiettata in città grandi e piccole di tutto il paese nel quadro di una campagna itinerante contro l'alcolismo. Qui presentiamo il recente restauro digitale dei frammenti superstiti effettuato dall'IMCINE; non risulta che siano sopravvissute copie del sonoro registrato. – DAVID WOOD

– bought a print in advance to help cover production costs and planned to exhibit it widely as part of a multi-media anti-alcohol educational campaign, also comprising pamphlets, posters, and comic strips. The film was not immediately successful on the commercial circuit: it premiered only to a private audience, and Pruneda subsequently sold the negatives to a Jalisco production company who exhibited a re-cut version outside Mexico City under the title *Náufragos de la vida*. However, a print did remain with the Department of Public Health into the subsequent government of Lázaro Cárdenas, and was shown in the mid-1930s as part of an itinerant temperance campaign in towns and cities nationwide. We present here IMCINE's recent digital restoration of the surviving fragments; there is no known surviving copy of the recorded sound. – DAVID WOOD

### ZÍTARI (El templo de las mil serpientes) (MX 1931)

REGIA/DIR, SCEN: Miguel Contreras Torres. CAST: Medea de Novara [Hermine Kindle Flutcher] (*Zítari*), Matías Santoyo (*Mazatil*), "indigeni messicani/*indigenous Mexicans*". NARR: Miguel Contreras Torres. PROD: Miguel Contreras Torres, Imperial Art Films. PREMIÈRE: 11.1931, Mérida (Yucatán). COPIA/COPY: DCP, 24'55" (da/from 35mm pos. acet., 24 fps); sd. (mus. + narr.), did./titles: SPA. FONTE/SOURCE: Filmoteca de la UNAM, México, D.F.

*Zítari* (*Il tempio dei mille serpenti*) è un curioso ibrido cinematografico: in parte travelogue, in parte storia d'amore indigena; per molti anni è stato considerato uno degli ultimi film muti, ma in realtà è un precoce esperimento di cinema sonoro. La protagonista, l'eponima giovane principessa azteca, è interpretata dall'attrice del Liechtenstein Hermine Kindle Flutcher (che recitava con il nome d'arte di Medea de Novara, o "Medea de Movarry" nei titoli di apertura del film), la quale affermò che suo marito, il già affermato regista messicano Miguel Contreras Torres, aveva realizzato il film "per il mio divertimento". Recenti ricerche di archivisti e storici del cinema fanno però supporre che Contreras Torres abbia girato personalmente solo metà del film, mentre il resto venne preso da altre fonti.

Il film fa leva sull'infatuazione per le rovine e le leggende preispaniche che all'inizio degli anni Trenta era de rigueur in Messico. Il *mestizaje* – ossia l'idea che la nazionalità messicana fosse il prodotto di un peculiare amalgama tra indigeni ed europei – faceva parte dell'ideologia su cui si basava il nuovo regime emerso dalla rivoluzione degli anni Dieci. Ansiosi di produrre nuove conoscenze storiche sulle radici aborigene del paese, i nuovi governi continuarono e approfondirono i preesistenti progetti archeologici presso importanti siti mesoamericani come Chichén Itzá e Uxmal (Yucatán), Palenque (Chiapas) e Teotihuacán (Estado de México), in molti casi avviando grandi lavori di scavo, restauro e ricostruzione. *Zítari*, filmato in tutte e quattro queste località, compie un'operazione analoga a livello immaginario e cinematografico: da un lato documenta la maestà delle rovine maya, azteche e tolteche, e dall'altro inventa racconti su ciò che potrebbe essere avvenuto in quegli antichi siti. Il

*Zítari* (*El templo de la mil serpientes*) [*The Temple of a Thousand Serpents*] is a curious hybrid of a film: part travelogue, part indigenous romance; thought for many years to be a late silent picture, but in fact an experiment in early sound. Its lead character, the young Aztec princess *Zítari*, was played by the Liechtensteiner actress Hermine Kindle Flutcher (going by the artistic name of Medea de Novara, or "Medea de Movarry" in the film's opening credits), who claimed that her husband, the already well-established Mexican director Miguel Contreras Torres, made the movie "for my amusement". Recent research by archivists and film historians, though, suggests that Contreras Torres likely shot only half of the film himself, with the remainder gleaned from other sources.

The film plays on a fascination with pre-Hispanic ruins and legends that was de rigueur in early 1930s Mexico. *Mestizaje* – the notion that Mexican nationhood was the product of a unique combination of the indigenous and the European – was part of the ideological underpinning of the new regime that emerged out of the 1910s revolution. Eager to produce new historical knowledge about the country's aboriginal roots, new governments continued and deepened the pre-existing archaeological projects at important Meso-American sites, including Chichén Itzá and Uxmal (Yucatán), Palenque (Chiapas), and Teotihuacán (Estado de México), in many cases undertaking major excavation, restoration, and reconstruction works. *Zítari*, filmed at all four locations, does something similar on an imaginary, cinematic level, on the one hand documenting the majesty of the Mayan, Aztec, and Toltec ruins, and on the other inventing stories of what



*Zitari*, 1931. Medea de Novara [Hermine Kindle Flutcher]. (Filmoteca de la UNAM, México)

film si può inserire armoniosamente nel più ampio contesto dell'oeuvre di Contreras Torres, consistente in dozzine di lungometraggi realizzati tra gli anni Venti e gli anni Sessanta (in molti di essi la protagonista è De Novara) – che spesso ricostruiscono ed esaltano i grandi eventi patriottici della storia messicana. Uno dei più notevoli in questo senso è *Juárez y Maximiliano, la caída de un imperio* (1933), che ebbe un enorme successo al botteghino: si tratta di un dramma in costume ambientato nel XIX secolo, in cui De Novara interpreta Carlotta del Belgio, che divenne l'imperatrice Carlotta del Messico, moglie dello sventurato imperatore asburgico Massimiliano.

*might have happened at those ancient sites. The film can be seen in line with Contreras Torres' oeuvre more broadly, consisting of dozens of features from the 1920s to the 1960s – several of them also starring De Novara – that often reconstructed and idolized great events in Mexican patriotic history. Among the most notable in this sense was the box-office smash Juárez y Maximiliano, la caída de un imperio (1933), a period drama set in the 19th century in which De Novara played Charlotte of Belgium, who became Empress Carlotta of Mexico, wife of the ill-fated Hapsburg Emperor Maximilian.*

Il *mediometraje* in tre rulli di Contreras Torres si articola in due parti di uguale lunghezza. La prima è una presentazione, che ci guida in ciascuno dei quattro siti preispanici. La macchina da presa alterna statici campi lunghi contestuali a panoramiche di dettagli interessanti quali archi, affreschi, bassorilievi colti come farebbe un viaggiatore ansioso di raccogliere ricordi visivi di uno spettacolo sublime. Nel frattempo, sullo sfondo di una colonna sonora di musica folkloristica messicana, una voce fuori campo (che sembra forse alquanto artificiosa a un ascoltatore odierno) ci descrive articolatamente queste scene e si interroga sui loro possibili legami con le antiche civiltà cinese, egiziana, greca o indiana, insistendo però in ultima analisi – in linea con il nazionalismo messicano post-rivoluzionario – sulla loro specificità culturale. Il narratore si interroga poi sulla loro atemporalità sottolineando seriamente il contrasto tra la loro aria di eternità e il carattere apparentemente effimero dei monumenti moderni: “Tra mille anni potremo dire lo stesso dei grattacieli di New York?”

La prima sequenza si conclude presso il tempio di Quetzalcóatl a Teotihuacán, ove un drammatico flashback ci riporta indietro nel tempo alla seconda parte del film, cambiando registro e passando dal travelogue al film drammatico. Ci troviamo ora nel medesimo tempio, ma in una dimensione temporale mitica precedente all'invasione spagnola, in cui un valoroso guerriero, Mazatil, deve condurre un esercito in una pericolosa missione per dimostrarsi degno della mano della principessa Zítari. Egli viene tradito e ucciso da un membro della sua stessa spedizione; Zítari, sconvolta, rifiuta di credere alla calunnia per cui Mazatil sarebbe morto da codardo e traditore, e muore di dolore. Zítari quindi, in ultima analisi, eleva i propri protagonisti indigeni e conferisce loro dignità proiettandoli in un tempo mitico e astorico che non appartiene all'era presente. Le rovine sono precisamente questo: affascinanti vestigia di un passato collettivo, che indubbiamente vale la pena di studiare e comprendere, ma che rimane remoto rispetto alla modernità attuale.

In netto contrasto con la sequenza iniziale, la seconda metà, drammatizzata, impiega la grammatica visiva della narrazione, con tecniche come inquadrature in soggettiva, fuori campo, metafore visive e montaggio continuo. La storia però è raccontata tramite didascalie alla maniera del cinema muto: la colonna sonora è puramente musicale, e spesso drammatizza l'azione con vivaci o malinconiche partiture orchestrali. In realtà le ricerche dell'archivista Francisco Gaytán e dello studioso Eduardo de la Vega fanno supporre che originariamente Zítari consistesse solo della seconda metà circolante come cortometraggio muto e che la sequenza documentaristica iniziale – un assemblaggio di film archeologici e riprese turistiche amatoriali – sia stata aggiunta in un secondo tempo, insieme alla colonna sonora. La prima del film, a quanto risulta, ebbe luogo in Yucatán nel novembre 1931. Una copia 35mm è conservata presso la Filmoteca de la UNAM. – DAVID WOOD

*Contreras Torres' 3-reel mediometraje consists of two parts of equal length. The first is presentational in nature, guiding us around each of the four pre-Hispanic locations in turn, the camera alternately providing static contextual long-shots and picking out (sometimes panning or tilting across) interesting details such as arches, frescoes, and bas-reliefs in the manner of a visitor eagerly gathering visual records of a sublime sight. Meanwhile, as a background musical score plays folkloric Mexican music, a voiceover narrator (whose delivery is perhaps rather stilted to today's ears) variously describes the scenes to us and speculates on their possible links with ancient Chinese, Egyptian, Greek, or Indian civilizations, but (in line with post-revolutionary Mexican nationalism) ultimately insists on their cultural specificity. He also marvels at their timeless quality, earnestly drawing a contrast between their air of posterity and the apparent transience of modern monuments: “Will we be able to say the same of the skyscrapers of New York a thousand years from now?”*

*This first sequence ends at the Temple of Quetzalcóatl at Teotihuacán, where a dramatic flashback takes us back in time to the film's second part, as well as switching register from travelogue to dramatized photoplay. We are now at the same temple, but in a mythical temporality before the Spanish invasion, where a brave warrior, Mazatil, is compelled to lead an army on a dangerous mission to prove he is worthy of Princess Zítari's hand in marriage. Mazatil is betrayed and killed by a member of his own expedition; a distraught Zítari, refusing to believe the libellous claim that Mazatil died a coward and traitor, dies of grief. Zítari thus ultimately both elevates and dignifies its indigenous protagonists and casts them safely into a mythic, non-historical time that is not of the same age as the modern present. The ruins are just that: fascinating vestiges of a collective past and undoubtedly worthy of study and understanding, but remote from present-day modernity.*

*In stark contrast to the initial sequence, the dramatized second half has a narrative visual grammar, using techniques such as point-of-view shots, offscreen space, visual metaphors, and continuity editing. The story, though, is delivered through intertitles in the manner of silent cinema: the soundtrack is purely musical, often dramatizing the action with upbeat or melancholic orchestral scores. Indeed, research by archivist Francisco Gaytán and scholar Eduardo de la Vega has suggested that Zítari originally consisted only of this second, acted sequence, which circulated as a silent short, and that the opening documentary sequence – consisting of re-spliced archaeological films or amateur tourist footage – was added at a later stage, along with the soundtrack. The film reportedly premiered in Yucatán in November 1931. A 35mm print is held at the Filmoteca de la UNAM. – DAVID WOOD*

**LUIS PARDO** (PE 1927)

REGIA/DIR, SCEN: Enrique Cornejo Villanueva. PHOTOG: Pedro Sambarino. CAST: Enrique Cornejo Villanueva (*Luis Pardo*), Teresa Arce (*Laura Pradera*), Carmela Cáceres (*Julia Pardo*), Sara Wernicke (*Luisa Torres*), Enrique Murillo (*Luis Pardo, da piccolo/as a boy*), Federico de las Casas (*Manuel Carreras*), Ernesto Otero (*Lo zoppo/The Cripple Demetrio Barriga*), Vicente Nadal (*the Gypsy*), César Caveró (*Carlos Gutiérrez*). PROD: Villanueva Films. USCITA/REL: 12.10.1927. COPIA/COPY: DCP (2K), 41'09" (da/from 35mm dup. pos., 24 fps); did./titles: SPA. FONTE/SOURCE: Filmoteca de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

Considerato uno dei grandi successi del cinema muto peruviano, *Luis Pardo* (1927) fu concepito inizialmente come una specie di saggio di interpretazione per una delle molte accademie di recitazione, proliferate in America Latina nei primi decenni del Novecento, che promettevano ai propri allievi carriere di successo nel settore della cinematografia, allora in fase di sviluppo. Nel proprio materiale pubblicitario la scuola, che si fregiava del pomposo nome di Empresa Cinematográfica Peruana (Società cinematografica peruviana), invitava gli attori amatoriali di ambo i sessi a seguire un vago programma di studi che avrebbe consentito loro di coronare il sogno di lavorare sul grande schermo. Promotore di quest'impresa fu Enrique Cornejo Villanueva, proprietario di una fabbrica di scarpe, che finanziò personalmente il film tramite un'effimera società denominata Villanueva Film. L'uomo d'affari scrisse anche la sceneggiatura, curò la regia, e interpretò lui stesso la parte del protagonista, Luis Pardo. Per il ruolo della sua partner romantica scelse la famosa attrice teatrale Teresa Arce, che aveva già esordito nel cinema nel film peruviano *Camino a la venganza* (La strada della vendetta; Luis Ugarte e Narciso Rada, 1922). Privo di conoscenze tecniche e di esperienza cinematografica, Cornejo Villanueva ingaggiò l'abile cineoperatore italiano Pedro Sambarino per affidargli la fotografia del film, che secondo i critici coevi fu la migliore mai vista fino ad allora nel cinema peruviano.

Il film narra la vicenda di Luis Pardo, bandito dal tragico passato. Quando egli era ragazzo, sua sorella era stata violentata e assassinata dal caporione politico locale César Pradera. Il criminale non era mai stato arrestato, e del delitto erano rimaste due sole tracce: il polsino di una camicia e un gemello d'oro con le iniziali CP, ritrovati tra le mani della vittima. Dodici anni dopo Pardo è diventato un temuto e rispettato bandito gentiluomo, una sorta di "Robin Hood peruviano" che ruba ai ricchi per dare ai poveri e contemporaneamente cerca, con implacabile tenacia, di vendicare la sorella. Ignaro dell'identità dell'assassino, Pardo si innamora della figlia di lui, Laura. Quando infine scopre la verità, il bandito decide di uccidere Pradera nonostante le disperate implorazioni della fidanzata. Nel momento della verità gli appare però la sorella scomparsa che lo supplica di perdonare il suo assassino; egli rinuncia così alla vendetta, e quest'atto di pietà gli consente di sposare Laura. La trama del film si ispira alla vita di Luis Pardo Novoa, un proprietario terriero che, dopo aver vendicato con le proprie mani l'assassinio del padre, divenne un fuorilegge e poi un bandito sociale che insorse contro la

*Considered one of the great successes of silent Peruvian cinema, Luis Pardo (1927) started out as a sort of performance exercise for one of the many acting academies that proliferated in Latin America during the first decades of the 20th century, promising their students successful careers in the incipient field of cinematography. In its publicity materials, the school, which went by the pompous name of the Empresa Cinematográfica Peruana (Peruvian Cinematograph Company), urged amateur actors of both sexes to follow a vague study programme that would allow them to fulfil their dream of working on the silver screen. The promoter of this enterprise was Enrique Cornejo Villanueva, the owner of a shoe factory, who produced the film with his own funds through an ephemeral company called Villanueva Film. The businessman also wrote the script and directed the film, as well as casting himself in the leading role of Luis Pardo. For the part of his romantic partner he selected the famous theatre actress Teresa Arce, who had already made her cinema debut in the Peruvian film Camino a la venganza (The Road to Vengeance; Luis Ugarte and Narciso Rada, 1922). With no prior technical knowledge or experience in the medium, Cornejo Villanueva hired the well-versed Italian camera operator Pedro Sambarino to take charge of the film's cinematography, which by contemporary critical accounts was the best ever seen in Peruvian cinema.*

*The film tells the story of Luis Pardo, a bandit with a tragic past. When he was a boy his sister was abused and murdered by the local political boss César Pradera. The villain was never apprehended, and the only traces of his crime were a shirt cuff and a golden cufflink with the initials CP that were found in the victim's hands. Twelve years later, Pardo has become a feared and respected righteous bandit, a kind of "Peruvian Robin Hood", who steals from the rich to help the poor, while he relentlessly strives to avenge his sister. Unaware of the assassin's identity, Pardo falls in love with his daughter Laura. When he finally discovers the truth, the bandit decides to kill Pradera in spite of his sweetheart's desperate entreaty. However, at the moment of truth a vision of his dead sister pleading forgiveness for her murderer makes him yield, an act of pity that allows him to marry Laura. The film's plot was inspired by the life of Luis Pardo Novoa, a Peruvian landowner who, after avenging his father's murder with his own hands, became an outlaw and then*



Luis Pardo, 1927. Enrique Cornejo Villanueva, Teresa Arce. (Filmoteca de la PUCP, Lima)

tirannia e l'ingiustizia istituzionalizzata, difendendo i deboli dai delitti e dagli abusi dei potenti. Pardo sarebbe poi divenuto un romantico eroe popolare, celebrato da poesie, valzer e film (alla pellicola di Cornejo Villanueva si aggiunse nel 1938 il film sonoro di Sigifredo Salas *Su último adios* [L'ultimo addio]).

Nonostante la natura spiccatamente melodrammatica, *Luis Pardo* assimila numerosi motivi narrativi ed estetici dei film d'avventura statunitensi. Come suggerisce lo storico peruviano Ricardo Bedoya, l'influenza di Douglas Fairbanks e dei suoi seguaci si fa sentire soprattutto negli assalti e nei corpo a corpo che Luis Pardo ingaggia costantemente con i suoi nemici. Questo lato romantico e avventuroso della sua personalità suscitò l'indignazione dei discendenti del vero Pardo e in particolare del figlio di lui, Luis Abelardo, che cercò invano di impedire la proiezione del film e avviò un'azione legale contro il regista, accusandolo di aver danneggiato la reputazione del padre.

Il film originale è andato perduto. La copia qui presentata è stata ricavata da quattro rulli di scarti di montaggio conservati dai figli di Enrique Cornejo Villanueva e donati successivamente alla Filmoteca de Lima. La struttura narrativa è stata ricostruita sulla base di recensioni coeve e del cortometraggio *El famoso bandolero* (Il famoso bandito, 1987) di Chicho Durand, che contiene frammenti di questo materiale, oltre a una preziosissima intervista con Cornejo Villanueva (morto nel 1992). Sono sopravvissuti alcuni cartelli di didascalie e manifesti, ma sono state aggiunte delle nuove didascalie che servono a seguire più agevolmente la trama. Il materiale nitrate originale è stato restaurato e digitalizzato dalla Filmoteca de la Pontificia Universidad Católica del Perú e dalla Filmoteca de la UNAM.

La prima del film ebbe luogo il 12 ottobre 1927 al Cinema Teatro La Merced di Lima; in varie proiezioni fu eseguita musica dal vivo. L'accompagnamento musicale si ispira in parte a una partitura composta da Rodolfo Daniel Sierra Márquez, in cui è inserito anche il famoso valzer scritto su Luis Pardo poco dopo la sua morte, "La Andarita", tradizionalmente attribuito a Justo Arredondo. – ANDREA CUARTEROLO

*a social bandit who rose up against tyranny and institutionalized injustice, defending the weak from the crimes and abuses of the powerful. Pardo would go on to become a romantic popular hero, and the subject of poems, waltzes, and films (Cornejo Villanueva's movie was joined in 1938 by Sigifredo Salas's sound film Su último adios [The Last Farewell]).*

*In spite of its markedly melodramatic nature, the film draws on several narrative and aesthetic features of U.S. adventure movies. As the Peruvian historian Ricardo Bedoya suggests, the influence of Douglas Fairbanks and his acolytes is felt mainly in the raids and the hand-to-hand combat in which Luis Pardo engages his enemies at every turn. This romantic and adventurous side of his character provoked the indignation of the descendants of the real Pardo, in particular his son Luis Abelardo, who tried in vain to prevent the film's exhibition and sued its director for damaging his father's reputation.*

*The original film is lost. The print presented here has been put together from 4 reels of editing offcuts conserved by Enrique Cornejo Villanueva's sons and subsequently donated to the Filmoteca de Lima. The narrative structure was recreated from contemporary reviews and from the short film El famoso bandolero (The Famous Bandit, 1987) by Chicho Durand, which includes fragments of this material and an invaluable interview with Cornejo Villanueva before his death in 1992. A few title cards and posters survived, but some new intertitles have been added to help follow the plot. The original nitrate material was restored and digitized by the Filmoteca de la Pontificia Universidad Católica del Perú and the Filmoteca de la UNAM.*

*The film premiered on 12 October 1927 at the Cinema Teatro La Merced in Lima, and live music was performed for several screenings. The musical accompaniment is partly inspired by a score composed by Rodolfo Daniel Sierra Márquez, incorporating the famed waltz about Luis Pardo written shortly after his death, "La Andarita," traditionally ascribed to Justo Arredondo. – ANDREA CUARTEROLO*

### CAPTURA DEL BANDOLERO ANDRÉS RAMOS (PE 1933)

REGIA/DIR, PHOTOG: Francisco Diumenjo. PROD: Laboratorios F. Diumenjo. USCITA/REL: 1933. COPIA/COPY: 35mm, 186 m., 7"24" (22 fps); did./titles: SPA. FONTE/SOURCE: Archivo Peruano de Imagen y Sonido (ARCHI), Lima.

Sin dalla comparsa del cinema in America Latina i falsi film d'attualità e i cinegiornali ricostruiti si rivelarono particolarmente graditi al pubblico locale. Questi film, concepiti come imitazione delle ricostruzioni fotografiche divenute allora popolari nell'emergente stampa illustrata di diffusione locale, ricreavano eventi sensazionali o catastrofici per soddisfare la crescente domanda, da parte del pubblico, di immagini di eventi che per ragioni logistiche era impossibile cogliere direttamente. Tali ricostruzioni suscitavano interesse non solo per il loro valore dal punto di vista giornalistico o dell'attualità,

*Ever since cinema came to Latin America, fake actuality films and reconstructed newsreels proved particularly attractive to local audiences. These motion pictures, drawing on the staged photographs that had become popular in the emerging local illustrated press, recreated sensational or catastrophic events to satisfy growing audience demand for views of events that for logistical reasons were impossible to capture in person. Such reconstructions were appealing not for their journalistic or topical value but rather for their ability to quickly reproduce events that*



*Captura del bandolero André Ramos, 1933. (Archivo Peruano de Imagen y Sonido, Lima)*

ma ancor più per la capacità di riprodurre rapidamente avvenimenti già noti grazie ad altri media, come la stampa. I più antichi esempi regionali di questi film, come *Duelo a pistola en el bosque de Chapultepec* (Messico, Gabriel Veyre e Claude Fernand Bon Bernard, 1896), *Simulacro de incendio* (Esercitazione antincendio, Cuba, Gabriel Veyre, 1897), *Salvamento de los naufragos Newmann por el transporte Guardia Nacional* (Argentina, Eugenio Py, 1901), o *El soldado Sosa en capilla* (Il soldato Sosa nel braccio della morte, Argentina, Eugenio Py, 1902), risalgono alla fine dell'Ottocento o ai primissimi anni del Novecento, ma ricostruzioni simili si realizzavano ancora agli albori del cinema sonoro.

È il caso di *Captura del bandolero Andrés Ramos* di Francisco Diumenjo, uno degli ultimi film muti peruviani. Questo cortometraggio mette in scena l'arresto del più famigerato e temuto bandito che imperversava nella desertica regione meridionale di Ica. Secondo fonti di polizia coeve Ramos era nato nel 1901; basso di statura e dalle spalle larghe, le braccia adorne di tatuaggi erotici, girava sempre armato con un pugnale e due pistole. Era analfabeta, senza una compagna fissa, ma aveva un debole per le donne e la bella vita. Tra i suoi precedenti penali figuravano numerosi stupri e omicidi, ma doveva la sua fama soprattutto alle rapine con cui terrorizzava i viaggiatori sulla strada tra le città di Ica e Pisco.

Il 1° settembre 1933, su questo percorso, un'automobile proveniente da Lima trasportava giornali; a bordo c'erano l'autista (Manuel Canales Arias), una donna con un bambino e l'agente di polizia Eusebio Yáñez Alí. Ramos cercò di bloccare l'automobile con la minaccia delle armi, ma il poliziotto lo affrontò con il suo fucile. Purtroppo l'arma si inceppò e il bandito fece prigionieri i viaggiatori. Scendendo dalla vettura, l'agente decise di affrontare Ramos ancora una volta; dopo un corpo a corpo, e con l'aiuto dell'autista, ebbe finalmente la meglio sul bandito. Ramos fu trasferito a Lima, dove languì in carcere fino a tarda età. Il film mescola documenti autentici, tra cui le riprese della vera scena del delitto e le prime pagine dei giornali dell'epoca, a sequenze drammatizzate che si valgono di attori per ricostruire l'emozionante cattura del fuorilegge.

Il cortometraggio fu girato da Francisco Diumenjo, sceneggiatore, direttore della fotografia e tecnico del suono argentino. Visse originariamente in Ecuador e poi in Perù, ed è conosciuto soprattutto per il suo contributo all'avvento del cinema sonoro nella regione. Nel 1930 Diumenjo diresse il primo film ecuadoriano con sonoro sincronizzato, *Guayaquil de mis amores*, che è generalmente ritenuto uno dei maggiori successi commerciali del cinema di quel paese. Trasferitosi in Perù, guidò un'azienda che vendeva proiettori cinematografici. Ideò anche uno dei primi sistemi sonori ottici per la leggendaria società di Lima Amauta Films (1937-1940), di cui fu anche azionista di minoranza.

La copia proiettata quest'anno alle Giornate è stata recuperata con procedimento fotochimico nel 2004 dall'Archivo Peruano de Imagen y Sonido (ARCHI) e dai laboratori ISKRA di Madrid.

ANDREA CUARTEROLO

had already become known via other media, such as the printed press. The earliest regional examples of these films, such as *Duelo a pistola en el bosque de Chapultepec* (Mexico, Gabriel Veyre and Claude Fernand Bon Bernard, 1896), *Simulacro de incendio* (Fire Drill, Cuba, Gabriel Veyre, 1897), *Salvamento de los naufragos Newmann por el transporte Guardia Nacional* (Argentina, Eugenio Py, 1901), or *El soldado Sosa en capilla* (Private Sosa on Death Row, Argentina, Eugenio Py, 1902), date back to the late 19th and early 20th centuries, although recreations like these were still being filmed into the early sound era.

Such is the case of Francisco Diumenjo's *Captura del bandolero Andrés Ramos*, one of the last Peruvian films of the silent period. This short film stages the arrest of the most famous and feared bandit in the southern desert region of Ica. According to contemporary police reports, Ramos was born in 1901; he was short and broad-shouldered with erotic tattoos on his arms, and always carried a dagger and two pistols. He was illiterate and single but had a penchant for women and the good life. His criminal record included several rapes and murders. But what shot him to fame was robbing and terrorizing travellers on the road between the cities of Ica and Pisco.

On 1 September 1933 a car was transporting newspapers from Lima along this route with a chauffeur (Manuel Canales Arias), a woman with a baby, and police officer Eusebio Yáñez Alí on board. Ramos tried to hold the car up at gunpoint, but the policeman confronted him with his rifle. Unfortunately he misfired and the bandit took the group prisoner. On alighting from the car the policeman decided to confront Ramos once more; following a hand-to-hand fight, and with the chauffeur's help, he managed to subdue the bandit. Ramos was transferred to Lima, where he languished in jail until old age. The film combines real documents, including footage of the actual crime scene and contemporary newspaper front pages, with dramatized sequences that used actors to recreate the thrilling capture of the outlaw.

The short was filmed by Argentine screenwriter, director of photography, and sound engineer Francisco Diumenjo. He originally lived in Ecuador and then Peru, and is best known for his contribution to the introduction of sound film in the region. In 1930 Diumenjo directed Ecuador's first film with synchronized sound, *Guayaquil de mis amores*, widely held to be one Ecuador's biggest box-office hits. He later moved to Peru, where he ran a business selling film projectors. He also created one of the first optical sound systems for the legendary Lima company Amauta Films (1937-1940), of which he was also a minority shareholder.

The copy being shown at this year's Giornate was preserved photochemically in 2004 by the Archivo Peruano de Imagen y Sonido (ARCHI) and ISKRA laboratories in Madrid.

ANDREA CUARTEROLO



*Bajo el Sol de Loreto*, 1936. (Archivo Peruano de Imagen y Sonido, Lima)

## BAJO EL SOL DE LORETO (PE 1936)

REGIA/DIR, PHOTOG: Antonio Wong Rengifo. SOGG./STORY: Julio A. Baldeón, Antonio Wong Rengifo. DID/TITLES: Bernabé Gregorio y Alonso. CANZONE/SONG: "Bajo el Sol de Loreto" (lyr. Jorge Runciman, mus. Antonio Wong Rengifo). CAST: Enrique León Morejón (*Julián Pérez*), Deidamia Pinedo Díaz (*Diana, sua moglie/his wife*), Graciela Baldeón (*Olga, sua figlia/their daughter*), Maruja Pinedo Díaz (*Olga da grande/as an adult, ribattezzata/renamed Iraya*), Uffner Flores, Gratiniano Montes. PROD, DIST: A. Wong & Hermano. USCITA/REL: 1936. COPIA/COPY: DCP, 39'37" (dal/from 35mm nitr., orig. l. 2500 m.); did./titles: SPA (dial.), ENG (narr). FONTE/SOURCE: Archivo peruano de imagen y sonido (ARCHI), Lima.

Figlio di un ricco medico e uomo d'affari di Macao stabilito a Iquitos dedito all'estrazione dell'oro e della gomma, l'adolescente Antonio Wong Rengifo (1910-1965) venne inviato a Lisbona per completare la sua istruzione. Ma abbandonò gli studi per ritornare nella sua città natale, pieno di rinnovata voglia di documentare i paesaggi e le persone della sua città. Decise di aprire uno studio fotografico e, dopo aver fatto esperienza, iniziò a cimentarsi con la macchina da presa, con la serie di attualità *Revista Loretana*. Nel 1935, iniziò le riprese del lungometraggio *Bajo el Sol de Loreto* (Sotto il sole di Loreto), che sarà l'ultima testimonianza della cinematografia peruviana a soggetto del periodo muto che si conosca. Nel 1957, un film sonoro in produzione non venne mai completato a causa di un incendio che distrusse il suo studio. Fino alla sua morte, avvenuta prematuramente all'età di 55 anni, Wong continuò a dedicarsi alla fotografia, al cinema, alla musica, al giornalismo, allo sport e al turismo.

La sua opera più emblematica resterà sempre *Bajo el sol de Loreto*, un film ambientato all'inizio del XX secolo attorno al fiume Napo in Amazonia, dove una famiglia di coloni cerca di stabilirsi per intraprendere lo sfruttamento della gomma. Nel territorio degli Aushiri la coppia viene attaccata dagli indigeni che rapiscono la loro figliolletta Olga. Anni dopo, una spedizione guidata da suo cugino, che ha ereditato la fattoria dello zio scomparso, la ritrova, ormai ragazzina. Porta ancora al collo il medaglione d'oro della madre, nonostante sia truccata e vestita secondo lo stile della tribù a cui ora appartiene e che l'ha ribattezzata Iraya.

Il film unisce la documentazione etnografica che ricrea i costumi dei coloni, dei raccoglitori di gomma e dei mercanti amazzonici, con l'estetica, le strutture narrative e l'immaginario del western americano, come l'attacco alla capanna comunale e i prigionieri legati agli alberi, per una scelta consapevole del regista. Il genere era molto popolare a livello regionale negli anni Trenta, ma la giungla lascia il suo segno visivo, creando un'estetica molto più barocca. Troveremo anche altri riferimenti, tra i quali crediamo di riconoscere *Die Nibelungen* (Fritz Lang, 1924). La storia rievoca il caso reale di Cynthia Ann Parker; le cui vicissitudini agli albori del secolo XIX hanno ispirato il romanzo da cui è tratto *The Searchers* (John Ford, 1956).

Anche se la stampa dell'epoca faceva riferimento alla presenza degli Aushiri come attori, l'etnografo Jean-Pierre Chaumeil ci dice che probabilmente si tratta di attori Yagua, in quanto né i loro vestiti né il loro trucco hanno niente a che vedere con quelli degli Aushiri che sono, oggi come allora, una comunità combattiva. Sempre Chaumeil ci dice che gli Aushiri erano percepiti come il paradigma del "selvaggio".

*The son of a wealthy doctor and businessman from Macao who settled in Iquitos in the Peruvian Amazon, east of the Andes, and was involved in gold and rubber mining, Antonio Wong Rengifo (1910-1965) was sent as a teenager to Lisbon to complete his education. However, he abandoned his studies and returned to his hometown, filled with a renewed passion for documenting the landscapes and people of his city. After gaining experience in his photography studio, he began to experiment with the movie camera, with the Revista Loretana newsreels. In 1935, he began shooting the feature film Bajo el Sol de Loreto, which would be the last known fictional testimony of Peruvian silent filmmaking. In 1957, a later sound production was halted because his studio was destroyed by a fire. Until his early death at the age of 55, Wong would continue to devote himself to photography, cinema, music, journalism, sports, and tourism.*

*His most emblematic work will always be Bajo el Sol de Loreto, a story set in the first decade of the 20th century in the surroundings of the Napo River in the Amazon forest, where a family of settlers seek to establish themselves by undertaking the production of natural rubber. In Aushiri territory, the couple is murdered by natives, who kidnap their little daughter Olga. Years later, an expedition led by her cousin, who inherited his missing uncle's farm, finds her again, now a young girl. She still wears her mother's gold medallion around her neck, despite being dressed and made up in the style of the tribe to which she now belongs, who have renamed her Iraya.*

*The film combines the ethnographic recreation of the customs of the farmers, settlers, rubber tappers, and Amazonian merchants with the aesthetics, narrative structures, and imagery of the American western, such as an attack on a cabin and prisoners tied to trees, a conscious choice of the director. The genre was very popular regionally in the 1930s. But the jungle setting results in a more baroque visual aesthetic. Other references can be spotted, such as Fritz Lang's Die Nibelungen (1924). The story also recalls the real case of Cynthia Ann Parker, whose ordeal in the early 19th century inspired the 1954 novel by Alan Le May on which John Ford's The Searchers (1956) is based. Although press coverage at the time made reference to the presence of Aushiri as actors, the ethnographer Jean-Pierre Chaumeil tells us that they were probably Yagua actors, as neither their clothes nor makeup have anything to do with those of the Aushiri, who are, today as then, a combative community. Chaumeil also tells us*

Invece Wong aveva familiarità con gli Yagua per il suo lavoro nel turismo. Gli stessi che non condivisero i loro segreti nemmeno con un regista prestigioso come Pál Fejös, che avrebbe ritratto dei falsi tratti della loro cultura nel suo documentario del 1941.

La storia del restauro inizia a Lima, dove il film era stato programmato ma non proiettato da un festival cinematografico amazzonico negli anni '80. Questo è stato per me uno stimolo per l'inizio della mia ricerca. Diversi anni dopo, nel 2003, ho visitato la Biblioteca Amazzonica del CETA a Iquitos, ma il film non era presente. È stato il suo direttore, padre Joaquín García Sánchez, a contattarmi con il figlio, Antonio Wong Ferreira. Durante la visita, ha suonato il valzer che dà nome al film, regalandomi anche un libretto con la partitura. Finalmente, dopo otto anni e altre visite alla famiglia a Iquitos, grazie all'entusiasmo del suo pronipote Antonio Wong Wesche, Antonio Wong Méndez, nipote del direttore, ha affidato alla nostra istituzione i materiali del prezioso film. Erano trascorsi 75 anni dall'uscita del film e i rulli erano stati conservati senza alcuna protezione nel clima tropicale di Iquitos, nelle vicinanze di un acquario tropicale. Ecco perché il lungometraggio non era più tale. Le scatole di polistirolo espanso dove erano stati conservati i materiali negli ultimi anni avevano catalizzato la decomposizione. Quando li abbiamo ricevuti, gli unici due rulli positivi rimasti erano gravemente danneggiati, con l'emulsione e il supporto talmente fragili da renderne impossibili l'esame e la riproduzione.

Tuttavia, seguendo un'intuizione, ho richiesto anche delle scatole metalliche con frammenti di negativo non ancora identificati, divisi in piccoli rotoli, per un totale di 1100 m., anche molto incollati. Abbiamo cercato dei fondi per iniziare il restauro, invano, poiché il film era incompleto.

Dopo un po' di tempo trascorso in Italia in un ambiente asciutto, è stato finalmente possibile aprire qualche negativo. Nonostante il supporto fosse indurito e fragile, e i bordi fossero incollati, l'immagine era in buone condizioni, anche se incompleta. Né le inquadrature né le didascalie avevano continuità o numerazione, il che rende questo lavoro di ricostruzione molto approssimativo, basato su un riassunto preparato per la stampa da Bernabé Gregorio y Alonso. Curiosamente, il film presenta le didascalie descrittive in inglese, mentre quelle con i dialoghi sono in lingua spagnola.

Questo è praticamente tutto ciò che rimane del più leggendario film muto mai girato nel bacino amazzonico peruviano e rimasto invisibile per molti decenni. Tuttavia, non perdiamo la speranza di trovare il resto per trasmettere questa eredità alle generazioni future.

Un ringraziamento speciale alla famiglia Wong, al padre Joaquín García Sánchez, a Jean-Pierre Chaumeil, a Mario Lucioni Guerra e a Gianfranco Dondi del laboratorio Eurolab, a Marco Pagni Fontebuoni e Michelle Arakelian del Movie and Sound Firenze, e a Federica Rauso del Twin Fix – Digital Restoration Film Project.

IRELA NÚÑEZ DEL POZO

*that the Aushiri were perceived as the paradigm of the "savage". Conversely, Wong was familiar with the Yagua from his work in tourism. These are the same ones who did not share their secrets even with a prestigious director like Pál Fejös, who would portray false traits of their culture in his 1941 documentary.*

*The restoration story begins in Lima, where the film was scheduled but not shown at a festival of Amazonian films in the 1980s. This was the stimulus that eventually began my research. Years later, in 2003, I visited the Amazonian Library of CETA in Iquitos, but the movie was not there. The Library's director, Father Joaquín García Sánchez, put me in contact with the filmmaker's son, Antonio Wong Ferreira. He performed for me the waltz that gives the movie its name, also giving me a booklet with the score. Finally, after eight years and further visits to Iquitos, and thanks to the enthusiasm of his great-grandson Antonio Wong Wesche, Antonio Wong Méndez, the grandson of the director, entrusted our institution with the materials of the much-appreciated Bajo el sol de Loreto. By then 75 years had passed since the movie's release, and the rolls had been stored without any protection in the tropical climate of Iquitos, in the immediate vicinity of a tropical aquarium. That is why a part of the feature film was lost. The expanded polystyrene boxes where the materials had been stored in recent years had catalyzed the decomposition. When we received them the only two positive rolls left were severely damaged, with the emulsion and the support so fragile as to make examination and reproduction impossible.*

*However, following an intuition, I also requested some metal cans with fragments of negatives not yet identified, divided into small rolls, making a total of 1100 m., also very sticky. We looked for funds to begin the restoration, in vain, as the movie was incomplete.*

*After some time spent in a dry Italian environment, it was finally possible to open the negatives. Although the support was brittle and the edges were sticky, the image was in good condition, even if incomplete. Neither the shots nor the titles had continuity or numbering, which makes this reconstruction a very rough work, based on a summary prepared for the press by Bernabé Gregorio y Alonso. Curiously, the movie has narrative titles in English, while the dialogue titles are in Spanish.*

*This is practically all that remains of the most legendary silent fiction film ever shot in the Peruvian Amazon basin. It has not been seen for many decades. However, let's not lose hope of finding the rest, to pass this legacy on to future generations. Special thanks to the Wong family, to Father Joaquín García Sánchez, to Jean-Pierre Chaumeil, to Mario Lucioni Guerra and Gianfranco Dondi from Eurolab film lab, to Marco Pagni Fontebuoni and Michelle Arakelian from Movie and Sound Firenze, and to Federica Rauso from Twin Fix – Digital Restoration Film Project.– IRELA NÚÑEZ DEL POZO*

**EN EL INFIERNO DEL CHACO** (PY 1932)

REGIA/DIR, PHOTOG: Roque Funes. PROD: Roque Funes. DIST: Cinematográfica Terra. USCITA/REL: 21.12.1932 (Buenos Aires). COPIA/COPY: 35mm, c. 1371 m., 52' (24 fps), col. (da/from 35mm pos. nitr., imbibito/tinted); did./titles: SPA. FONTE/SOURCE: Fundación Cinemateca del Paraguay, Asunción.

Fin dai suoi albori il cinema ha manifestato interesse a raccogliere testimonianze documentarie delle guerre, ma soltanto pochi film di questo tipo si sono conservati fino a oggi in America Latina. *En el infierno del Chaco* (Nell'inferno del Chaco) è uno dei due soli documenti filmati superstiti di questo sanguinoso conflitto, considerato oggi la più importante guerra della storia sudamericana nel ventesimo secolo; l'altro è *La guerra del Chaco* (1936), girato dal boliviano Luis Bazoberry García e recentemente recuperato dalla Cinemateca Boliviana. Fra il 1932 e il 1935 il Paraguay e la Bolivia, due tra i paesi più poveri della regione, si scontrano aspramente per il possesso della zona nota come Chaco Boreal, ambita per il suo valore di accesso strategico all'Oceano Atlantico, ma anche per la presunta esistenza di giacimenti petroliferi nel sottosuolo. Alla fine della guerra si contarono quasi 100.000 morti, altre migliaia di feriti ed enormi perdite economiche da entrambe le parti. Il conflitto si concluse con un trattato di pace firmato nel 1938, che assegnò il 75% del territorio conteso al Paraguay e il 25% alla Bolivia; la Bolivia conquistò anche l'agognato accesso al mare tramite il fiume Paraguay.

Nel 1932, poco dopo lo scoppio della guerra, Roque Funes, uno dei più importanti direttori della fotografia del cinema argentino, si recò nel Chaco Boreal per documentare l'incipiente conflitto armato. Benché ufficialmente l'Argentina avesse adottato una posizione di neutralità – il suo ministro degli Esteri Carlos Saavedra Lamas svolse un fondamentale ruolo di mediazione negli accordi di pace, per il quale ottenne poi il premio Nobel – in realtà il paese simpatizzava notoriamente per il Paraguay. Non è quindi una coincidenza che Funes abbia deciso di seguire l'esercito di quel paese, filmando gli eventi da un punto di vista che demonizza la causa boliviana ed esalta le eroiche gesta dei paraguaiani, pur inferiori per condizioni generali e quantità di truppe. Munito di un lasciapassare del ministero paraguaiano della Guerra e della Marina, il cineasta si avventurò sino al fronte durante la battaglia di Boquerón, che si concluse con la vittoria del Paraguay e più di 1500 caduti. In un'intervista concessa alla rivista *Film* in occasione della prima del film a Buenos Aires nel dicembre 1932, Funes dichiarò che “nessuno può descrivere adeguatamente ciò che avviene laggiù. Le battaglie si susseguono senza interruzione, e lasciano un tappeto di corpi umani ridotti a brandelli in un'atmosfera su cui grava la rapida decomposizione dei cadaveri”. Benché egli si sia affermato come direttore della fotografia di film a soggetto argentini, non solo muti, ma anche sonori fino agli anni Sessanta, *En el infierno del*

*From its very beginnings cinema has shown an interest in taking documentary records of wars, but only a few films of this type are still preserved in Latin America. En el infierno del Chaco (In the Hell of El Chaco) – together with La guerra del Chaco (The War of El Chaco, 1936), shot by the Bolivian Luis Bazoberry García and recently recovered by the Cinemateca Boliviana – is one of just two surviving filmic documents of this bloody conflict, today considered the most important war in 20th-century South American history. Between 1932 and 1935 Paraguay and Bolivia, two of the region's poorest countries, came to blows in this violent confrontation over the zone known as the Chaco Boreal: an area valued for its strategic access to the Atlantic Ocean, but also for the supposed existence of oil reserves in its subsoil. The war left almost 100,000 dead, thousands more injured, and colossal economic losses on both sides. The conflict ended with a peace treaty signed in 1938, which allocated 75% of the disputed territory to Paraguay and 25% to Bolivia; Bolivia also gained the sought-after access to the sea via the Paraguay River.*

*In 1932, shortly after the war broke out, Roque Funes, one of Argentine cinema's leading directors of photography, travelled to the Chaco Boreal to document the incipient armed conflict. Although Argentina adopted an official position of neutrality – its Foreign Minister Carlos Saavedra Lamas even played a key mediating role in the peace accords, later earning him a Nobel Prize – in reality the country was notoriously sympathetic towards the Paraguayan cause. It is therefore no coincidence that Funes decided to follow that country's army, filming the events from a point of view that demonizes the Bolivian side and extols the heroic deeds of the Paraguayans despite their inferior conditions and manpower. Armed with a letter of safe passage from the Paraguayan Minister for War and the Navy, the filmmaker made it to the front during the Battle of Boquerón, which culminated in a Paraguayan victory and more than 1,500 casualties. In an interview with *Film* magazine upon the film's premiere in Buenos Aires in December 1932, Funes declared that “nobody could possibly give a thorough account of what it's like there. There's one battle after another, leaving a covering of bodies torn to shreds and an atmosphere rarefied by the quickly rotting corpses”. Although he had a successful career as a director of photography in Argentine fiction films – not just during the silent period but also in sound cinema, right*

Chaco rimane la sua sola regia e la sua unica incursione nel campo del documentario.

Il film inizia con una didascalia che afferma “Questo film non contiene alcuna scena che non sia stata girata sul campo d’azione. Poiché rispettiamo la verità, desideravamo anzitutto offrire una documentazione autentica della guerra del Chaco”. In questo senso Funes operò quasi come un corrispondente di guerra, e tra le riprese e la prima del film non trascorsero più di tre mesi. Le scene girate sul campo di battaglia consistono però di immagini della monotona vita quotidiana dei soldati, piuttosto che di sequenze d’azione. I faticosissimi spostamenti di truppe ed equipaggiamenti, l’abnegazione di infermieri e medici negli ospedali da campo o i momenti di indispensabile riposo dei soldati predominano sulle immagini di combattimenti. Funes si vale pertanto di varie tecniche tratte dai cinegiornali e dai documentari coevi per infondere nel suo film un senso di spettacolare drammaticità. Specialmente notevoli sono, da questo punto di vista, le scene ricostruite in cui militari e civili posano per la cinepresa sul campo di battaglia, oppure l’impiego di mappe animate che servono a orientare lo spettatore in una dimostrazione didattica dei movimenti delle truppe. Il cineasta utilizza inoltre il colore per creare un’atmosfera drammatica: in gran parte del film prevale un viraggio arancione, che vuole trasmettere il senso di soffocante afa diffuso nella regione, che viaggiatori e scrittori definirono “l’inferno verde”. La battaglia di Boquerón è infine ricostruita con un rapido montaggio di brevi sequenze di uomini in azione, dinamicamente alternate a frammenti di altri film, a spettacolari doppie esposizioni di esplosioni e a inquadrature virate in rosso che accompagnano le immagini dei paesaggi in fiamme.

La prima del film ebbe luogo il 21 dicembre 1932 al Cine Renacimiento di Buenos Aires, oltre che in proiezioni di beneficenza organizzate dal Comitato paraguayano a favore della Croce Rossa di quel paese. Successivamente apparve nei cinema di Asunción (in Paraguay) dove, secondo quanto riferì lo stesso Funes, ottenne un notevole successo. Ne circolarono due versioni diverse, una muta e una con sonoro e musica sincronizzati. Esteban Estragó Trias, uno dei primi esercenti cinematografici paraguayani, e la sua famiglia conservarono per molti anni una copia nitrato originale del film. Grazie a Hugo Gamarra, presidente della Cinemateca del Paraguay, e all’Asociación de Apoyo al Patrimonio Audiovisual (APROCINAIN), *En el infierno del Chaco* è stato restaurato a Buenos Aires con la collaborazione di Cinecolor e Kodak. – ANDREA CUARTEROLO

*up until the 1960s – En el infierno del Chaco was his only film as director and his only incursion into documentary.*

*The film begins with an intertitle that claims “This film contains not a single scene that was not shot in the field of action. Since we respect the truth, we wished above all to offer an authentic document of the Chaco war.” In this sense, Funes acted almost as a war correspondent, with no more than three months between filming and the film’s premiere. However, the footage he shot on the battlefield consists of scenes of soldiers’ monotonous daily life more than action sequences. The exhausting movements of troops and equipment, the selfless work of the nurses and doctors in the field hospitals within the military camps, or the soldiers’ moments of necessary leisure predominate over the images of combat. Funes therefore uses several techniques deriving from the newsreels and documentary films of the era to bring a spectacular and dramatic feel to the film. Of special note in this regard are the reconstructed scenes in which military men and civilians pose for the camera on the battlefield, or the use of animated maps that orient the spectator, didactically demonstrating the troop movements. The filmmaker also makes a dramatic and atmospheric use of colour, with much of the film toned in orange in an attempt to convey the suffocating heat of the region, which travellers and writers named “the green hell”. Finally, the Battle of Boquerón is reconstructed with a rapid montage of brief shots of men in action, which are dynamically cross-cut with scraps from other films, spectacular double exposures of explosions and frames toned red that accompany the images of the burning landscape.*

*The film premiered on 21 December 1932 at the Cine Renacimiento in Buenos Aires, as well as charity screenings sponsored by the Paraguayan Committee in aid of that country’s Red Cross. It later showed in cinemas in Asunción (Paraguay), where, by Funes’ account it enjoyed considerable success. Two different versions circulated, one silent and another with synchronized sound and music. Esteban Estragó Trias, an early film exhibitor in Paraguay, and his family conserved an original nitrate print of the film for many years. Thanks to Hugo Gamarra, president of the Cinemateca del Paraguay, and to the Asociación de Apoyo al Patrimonio Audiovisual (APROCINAIN), *En el infierno del Chaco* was restored in Buenos Aires with the collaboration of Cinecolor and Kodak. – ANDREA CUARTEROLO*

**ALMAS DE LA COSTA** [Souls of the Coast] (UY 1924)

REGIA/DIR: Juan Antonio Borges Nicrossi. SCEN: Antonio de la Fuentes, Juan Antonio Borges Nicrossi. DID/TITLES: Juan Antonio Borges Nicrossi. PHOTOG: Henry Maurice, Isidoro Damonte. MONT/ED: Henry Maurice. ASST DIR: Juan Chabalgoity Bidegain. CAST: Luisa T. de Cavalieri (*Nela*), Remigio Guichón (*Jorge Guichón*), Arturo Scognamiglio (*Rondo*), Juan Carlos Russi (*Lucio*), Judith Acosta y Lara (*Clarisa Stoll*), Miguel Luis Christy (*Dr. Alfredo Stoll*), Sra. De Lara (*María, Rondo's wife*), Ida Gracia Livio (*Lilí, Rondo's daughter*). PROD: Lisandro Cavalieri, Charrúa Film. DIST: Cineteca Nacional México, Cinemateca Uruguay. PREMIÈRE: 24.09.1924 (Ariel Cinema, Montevideo). COPIA/COPY: DCP, 47' (dal/from 35mm + 16mm, 18 fps); did./titles: SPA. FONTE/SOURCE: Cineteca Nacional, México D.F.; Cinemateca Uruguay, Montevideo.

Restauro effettuato nel 2015 impiegando i seguenti elementi / Restored 2015, using 3 elements: 35mm neg. nitr. b&w, 35mm neg. nitr. imbibito/tinted, & 16mm pos. acet. b&w.

Quando *Almas de la costa* (Anime della costa) uscì nelle sale, il regista Juan Antonio Borges (16.02.1900, Treinta y Tres, Uruguay – 22.12.1984, Montevideo) aveva 24 anni ed era uno studente di medicina. Pochi anni prima, nel 1919, si era già inoltrato nel mondo del cinema con un lungometraggio di finzione, *Puños y nobleza* (Pugni e nobiltà) che rimase incompiuto e non fu mai proiettato. Dopo queste due avventure filmiche Borges pose fine alla sua carriera cinematografica, diventò un medico rurale e dimenticò per sempre il film; fra il 1937 e il 1948 coltivò tuttavia una breve carriera letteraria, pubblicando drammi e racconti di ambientazione rurale scritti insieme alla moglie Elsa Fernandez.

*Almas de la costa* narra la vicenda di Nela, una giovane donna che vive a Los Lobos, villaggio di pescatori sulla costa nei pressi di Montevideo. Un giorno i pescatori raccolgono un naufrago, Jorge, agiato abitante della città. Nela, sempre accompagnata dall'orfano Lucio, decide di prendersi cura di Jorge. I due si innamorano, ma il loro amore deve superare numerose e ardue prove: Nela è assillata dal violento Rondo, proprietario del peschereccio; Jorge incontra Clarisa, frivola e civettuola ragazza di città che lo seduce col suo fascino. Clarisa è figlia di un medico che sta lavorando a una nuova terapia contro la tubercolosi. Poiché Nela soffre proprio di questa malattia e gli accessi di tosse si fanno sempre più frequenti, l'insistenza del piccolo Lucio induce il medico a prendersi cura di lei e a curare la sua malattia. Nela e Jorge saranno felici.

Le melodrammatiche peripezie di *Almas de la costa* rinviano a numerosi film dell'epoca, e soprattutto alle popolari pellicole italiane che riprendevano trame letterarie del diciannovesimo secolo. In questo senso il puro amore tra Nela e Jorge deve confrontarsi con la violenza maschilista del rozzo Rondo e con il peccato rappresentato dalla presenza della seduttrice forestiera, Clarisa. Anche la tubercolosi di Nela è una tradizionale risorsa romantica, che offre alle eroine che ne soffrono una certa dimensione tragica e le avvolge in un'aura decisamente romantica.

Gli intenti cinematografici di Borges si rivolgono però in un'altra direzione. L'intero film fu girato in esterni nella città di Montevideo, circostanza all'epoca non propriamente eccezionale ma neppure consueta. Girato completamente all'aperto, a eccezione delle

When *Souls of the Coast* was released, director Juan Antonio Borges (16.02.1900, Treinta y Tres, Uruguay – 22.12.1984, Montevideo) was 24 years old and a medical student. A few years earlier, in 1919, he had already ventured into cinema with a fiction feature film, *Fists and Nobility*, which remained unfinished and was never shown. After these two cinema adventures Borges finished his film career, became a rural doctor, and forgot about movies forever, although he developed a brief literary career between 1937 and 1948, with the publication of some rural stories and dramas written in collaboration with his wife, Elsa Fernandez.

*Souls of the Coast* tells the story of Nela, a young woman who lives in Los Lobos, a fishing village on the Montevideo coast. One day the fishermen pick up a castaway, Jorge, a well-to-do city dweller. Nela, who is always accompanied by the orphan Lucio, decides to take care of Jorge. They fall in love. However, their love must face several tests: Nela is besieged by the violent Rondo, owner of the fishing boat; and Jorge meets the urbanite Clarisa, a frivolous and flirtatious young woman who seduces him with her charms. Clarisa is the daughter of a doctor who is working on a new method to cure tuberculosis. As Nela suffers from this ailment herself and her coughing attacks are becoming more frequent, little Lucio's insistence gets the doctor to take care of her and cure her illness. Nela and Jorge will be happy.

The melodramatic incidents of *Souls of the Coast* refer to many films of the time, especially the popular Italian titles that took literary plots from the 19th century. In this sense, the pure love between Nela and Jorge must confront the macho violence of the rude Rondo and the sin represented by the presence of the foreign seductress, Clarisa. Nela's tuberculosis is also a long-standing romantic resource, which gave the heroines who suffered from it a certain tragic dimension and enveloped them in a decidedly romantic aura.

However, Borges' intentions as a filmmaker went in another direction. The entire film was shot on location in the city of Montevideo, something that, although not exceptional at the time, was not common either. Shot entirely outdoors, except for the



*Almas de la costa*, 1924. Luisa T. de Cavalieri, Remigio Guichón. (Cinemateca Uruguaya, Montevideo)

sequenze nel sanatorio in cui Nela trascorre la convalescenza, *Almas de la costa* acquista, proprio grazie a questo particolare, un tono naturalistico che oltrepassa i limiti drammatici dell'opera e conserva alcuni luoghi emblematici della città, in gran parte visibili ancor oggi. In secondo luogo la tubercolosi non è soltanto una licenza artistica per ottenere effetti melodrammatici; è soprattutto una malattia reale che in quegli anni colpiva molte persone, e che si poteva e si doveva trattare e curare. In questo senso Borges dimostra l'efficacia dello pneumotorace artificiale, usato a Montevideo sin dal 1910, e la possibilità, all'epoca, di affrontare una piaga che recava uno stigma sociale.

La prima di *Almas de la costa* ebbe luogo il 24 settembre 1924 al cinema Ariel, un'elegante sala situata nella principale arteria

*scenes at the sanatorium where Nela is recovering, thanks to this Souls of the Coast achieves a naturalistic tone that overcomes the dramatic limitations of the enterprise, and preserves some emblematic places of the city, several of which still exist today. Secondly, tuberculosis is not just an artistic license for melodrama, it is above all a real disease that affected many people in those years – which could and should be treated and cured. In this sense, Borges shows the effectiveness of artificial pneumothorax, used in Montevideo since 1910, which at the time offered a way of forestalling the consequences of a socially stigmatized evil. Souls of the Coast premiered on 24 September 1924 at the Ariel Cinema, an elegant movie theatre on the main avenue of the city of Montevideo. The performance was successful and earned*



*Almas de la costa*, 1924. Arturo Scognamiglio, Juan Carlos Russi; destra/right: Luisa T. de Cavalieri. (Cinemateca Uruguaya, Montevideo)

di Montevideo. La proiezione ebbe successo e il film fu elogiato dalla stampa dell'epoca; per qualche tempo circolò a Montevideo e in altre città uruguaiane. Successivamente Borges abbandonò il mondo del cinema e la capitale, e il film fu dimenticato fino agli anni Sessanta quando – nel quarantesimo anniversario della sua uscita – alcuni giornali se ne occuparono nuovamente e fu proiettato un breve frammento della copia nitrato. I materiali originali, conservati da Borges stesso, furono allora depositati all'Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra – SODRE e alla Cinemateca Uruguaya.

Un decennio più tardi, alla fine del 1974, la Cinemateca Uruguaya realizzò una prima ricostruzione, basata su una riduzione a 16mm del materiale originale. Quarant'anni dopo tutti i materiali superstiti di *Almas de la costa* furono digitalizzati presso la Cineteca Nacional México, i colori originali furono recuperati e si attuò una nuova ricostruzione, questa volta in formato digitale, che comprendeva alcune nuove scene e soprattutto recuperava la velocità del cinema muto. Questa versione è stata proiettata per la prima volta nel marzo 2015, nell'ambito del Festival internazionale uruguayano del cinema, organizzato dalla Cinemateca Uruguaya.

Quest'anno, nel centenario di *Almas de la costa*, la Cineteca Nacional México è nuovamente intervenuta sul film, questa volta migliorando il restauro digitale, stabilizzando le immagini e rielaborando il colore. Benché il film sia incompleto e la ricostruzione della trama sia solo approssimativa, ne esce comunque un'immagine soddisfacente di come doveva essere, alla sua uscita, il primo lungometraggio di finzione del cinema uruguayano, che è anche il più antico ancora preservato. – NELSON CARRO

*some praise among the press of the time. For a while it circulated through Montevideo and some other cities in Uruguay. Afterwards, Borges retired from the filmmaking industry and moved away from the capital, and the film was forgotten until the 1960s, when, on the 40th anniversary of its release, some newspapers once again covered it, and a small fragment of the nitrate print was exhibited. At the time, the original materials, preserved by Borges himself, were deposited at the Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra – SODRE and at the Cinemateca Uruguaya. A decade later, at the end of 1974, the Cinemateca Uruguaya carried out a first reconstruction, based on a reduction to 16mm of the original material. Forty years later, all the surviving material from Souls of the Coast was digitized at the Cineteca Nacional in Mexico, the original colours were recovered, and a new reconstruction was made, this time in digital format, which included some new scenes and, above all, conformed to the correct speed. This version was premiered in March 2015 at the Uruguayan International Film Festival, organized by the Cinemateca Uruguaya.*

*This year, on the centenary of Souls of the Coast, the Cineteca Nacional in Mexico took up the film again, now improving the digital restoration, stabilizing the images and reworking the colour. Although the film is incomplete and the reconstruction of the story is only an approximation of the original, it gives a fairly good idea of what must have been the first Uruguayan fiction feature film when it was released, and the oldest that is still preserved. – NELSON CARRO*

## **DEL PINGO AL VOLANTE** [Dal cavallo da corsa al volante / From the Racehorse to the Steering Wheel] (UY 1929)

REGIA/DIR: Robert Kouri. SCEN: Antonio Soto [Boy, *pseud.*]. PHOTOG: Emilio Peruzzi. CAST: Luisita Ramírez García Morales (Susana Aguiar), Luis Alberto Hill Hamilton (Juan Alberto Madariaga), Carlos Vanrell Ramos (Eduardo Santos), Sr. Saralegui (il notaio/the notary), Sra. de García Morales (Sra. de Aguiar), León Lahoud (l'amico/the friend), [Cotina Jiménez de Aréchaga, María Elena Algorta Guerra, Marta Preve Thevenet, Coca Rodríguez García Morales, Renée Pietracaprina Méndez, Emilia Varzi Castell, Sara Etchegaray Vidal]. PROD: La Bonne Garde. PREMIÈRE: 12.08.1929 (Montevideo). COPIA/COPY: DCP, 45', col. (da/from 35mm pos. nitr., 5 rls., c. 1 150 m./3773 ft., imbibito/tinted); did./titles: SPA. FONTE/SOURCE: Cinemateca Uruguay, Montevideo.

Benché il contributo femminile sia trascurato o relativizzato nella bibliografia tradizionale, in America Latina le donne hanno svolto un ruolo significativo nelle attività di sceneggiatura, direzione e produzione di film durante l'epoca del muto, come emerge in particolare dalle ricerche svolte nell'ultimo decennio e come si può dimostrare nel caso dell'Uruguay. Dei cinque film di finzione muti prodotti nel Paese, due furono promossi da associazioni di beneficenza femminili: *Pervanche* (1920), diretto da León Ibáñez Saavedra, e la pellicola che ci interessa qui, *Del pingo al volante* (Dal cavallo da corsa al volante, 1929), di Robert Kouri. Entrambi sono interpretati non da attori professionisti, ma da membri delle élite, grazie al lavoro organizzativo di donne che comprendevano l'importanza del medium cinematografico. Queste donne promuovevano attività culturali, tra cui la proiezione di film, ma produssero anche i film di finzione appena citati, oltre a pellicole di attualità e propaganda. Stabilirono anche contatti strategici con i registi, gli sceneggiatori e i produttori del Paese, nonché con gli organi di stampa locali, per garantire ai film una promozione efficace. La trama del film – che si deve a Boy, pseudonimo dello scrittore Antonio Soto – narra la storia di una vedova finita in bancarotta (l'incubo delle classi patrizie, già rappresentato in *Pervanche*) che per conservare il proprio status sociale decide, su suggerimento di un notaio, di maritare la figlia al ricco cugino proprietario di un ranch. Lo stratagemma – di cui la giovane è all'oscuro – consiste nell'invitare il giovanotto e la sua famiglia nella capitale, Montevideo, affinché i due possano incontrarsi. Secondo le convenzioni melodrammatiche dell'epoca, il conflitto scaturisce da un triangolo sentimentale tra il cugino, la signorina e un dandy di città. Come abbiamo detto, la vicenda è recitata da attori amatoriali, e le interpretazioni pertanto non sono eccezionali. Il triangolo funge da struttura non solo per la trama ma anche per la dicotomia città/campagna su cui gioca il titolo del film; si tratta del resto di un riferimento a quello che in Uruguay era stato uno storico motivo letterario.

*Del pingo al volante* – l'unico film di finzione a noi noto realizzato da Robert Kouri (che aveva anche girato, per La Bonne Garde, un film promozionale sugli aiuti alle madri nubili) – si vale della collaborazione di Emilio Peruzzi, uno dei migliori operatori cinematografici uruguaiani, che avrebbe proseguito la sua carriera in Argentina. Peruzzi inserisce nel film un certo numero di scene dinamiche (una è una citazione dei film di inseguimenti in macchina, e un'altra gioca sulle possibilità offerte da una porta girevole), ma anche alcuni paesaggi, colti con estrema attenzione, che descrivono sia la bellezza della città, sia gli ampi spazi aperti delle campagne.

*Although female labour is left aside or relativized in traditional bibliography, women played a significant part in writing, directing, and producing films during the silent era in Latin America, as research carried out over the last decade in particular has shown. This is demonstrably true in the case of Uruguay. Of the five silent fiction films produced in the country, two were promoted by female charitable collectives: Pervanche (1920), directed by León Ibáñez Saavedra, and the film that concerns us here, Del pingo al volante (From the Racehorse to the Steering Wheel, 1929), by Robert Kouri. Both films were cast not with professional actors but members of the elite, thanks to the organizing work of women who understood the importance of the film medium. These women promoted cultural activities including screening films, but also producing the fiction films cited above, as well as actuality and propaganda films. They also established strategic connections with the country's directors, writers, and producers, and with local press outlets so as to assure the films' effective promotion.*

*This film's plot, written by Boy (the pseudonym of writer Antonio Soto), tells the story of a bankrupt widow (the nightmare of the patrician classes, which had already been enacted in Pervanche) who in order to maintain her social status decides, on the suggestion of a notary, to marry her daughter to her rich ranch-owning cousin. The stratagem – of which the young lady is ignorant – involves inviting him and his family to the capital city, Montevideo, so that the two can meet. Following the melodramatic conventions of the day, the conflict arises from a love triangle between the young man and lady and an urban dandy. As we have said, this is all played out by amateur actors, understandably with no outstanding performances. The triangle serves as a structure not just for the plot but also for the country/city dichotomy on which the film's title plays, a reference to what had historically been a literary motif in Uruguay.*

*The only known fiction film made by Robert Kouri (who also made a promotional film on aid for single mothers for La Bonne Garde), Del pingo al volante also features the work of Emilio Peruzzi, one of Uruguay's leading cameramen, who would go on to pursue a career in Argentina. Peruzzi brings to the film a number of dynamic scenes (one of them a reference to car-chase films, and another that plays on the possibilities of a revolving door), but also some carefully observed landscapes that show both the beauty of the city and the wide-open spaces of the countryside.*

Un aspetto particolarmente significativo del film nel contesto latino-americano, nonostante la trama convenzionale – caratteristica che possiamo imputare al gruppo di produzione femminile – è il fatto che esso “smonta” la centralità della protagonista femminile, tipica del melodramma, per costruire invece una specie di sorellanza che popola il film di donne che si divertono, ballano, chiacchierano e soprattutto osservano (qualche volta persino deridendole) le proprie controparti maschili. Questo spazio immaginario – proprio come la società La Bonne Garde che aveva concepito il film – dimostra il potenziale (ricreativo) dell'autonomia femminile, ma anche i suoi limiti. Verso la fine della vicenda la protagonista, dopo lunghe esitazioni, finisce per innamorarsi del corteggiatore che la madre aveva scelto per lei all'inizio e lo accetta salvando involontariamente la propria famiglia dalla rovina.

La prima di *Del pingo al volante* ebbe luogo il 12 agosto 1929 al Rex Theatre di Montevideo. Era stato prodotto nei laboratori della Max Glücksmann, la società più importante del Río de la Plata. Il film ottenne un notevole spazio sulla stampa, ma non fu accolto con eccessivo entusiasmo. Una copia 35mm, con montaggio, didascalie e imbibizione originali, è conservata nell'archivio della Cinemateca Uruguaya. È stata digitalizzata nel 2018 dal Laboratorio de Preservación Audiovisual presso l'archivio generale dell'Universidad de la República (Uruguay), utilizzando un sistema di acquisizione fotogramma per fotogramma a una risoluzione di 2K. – GEORGINA TORELLO

*One particularly significant aspect of the film in the Latin American context, in spite of its conventional plot – a feature that we can credit to its female production team – is that it “undoes” the centrality of the female protagonist, a typical mark of melodramas, constructing instead a sort of sorority that fills the film with women having fun, dancing, chatting, and, in particular, observing (and sometimes even mocking) their male counterparts. This fictional space – much like the Bonne Garde company itself that conceived the film – demonstrates the (recreational) potential of female autonomy, but also its limits. Towards the end of the film the leading woman, after hesitating, ends up falling in love and accepting the suitor that her mother had chosen for her at the beginning of the film, unwittingly saving her family from ruin.*

*Del pingo al volante premiered on 12 August 1929 at the Rex Theatre in Montevideo. It was produced at the laboratories of Max Glücksmann, the most important company in Río de la Plata. The film featured significantly in the press, although it was not received with great enthusiasm. A 35mm print of the film is held at the archive of the Cinemateca Uruguaya with its original editing, intertitles, and tinting. It was digitized in 2018 by the Laboratorio de Preservación Audiovisual at the Universidad de la República's General Archive (Uruguay), using a frame-by-frame capture system at a resolution of 2K. – GEORGINA TORELLO*