

# El nuevo cine silente latinoamericano y otros experimentos afines

Andrea Cuarterolo<sup>\*</sup>  
Georgina Torello<sup>\*\*</sup>

**Resumen:** El texto aborda la presencia y usos del cine silente en distintas creaciones audiovisuales latinoamericanas desde los inicios del período sonoro hasta el presente. Explora su impacto en el imaginario colectivo, las nuevas prácticas de los cineastas y su papel en la investigación académica. A partir de la brecha que el sonido ha determinado en la historia del cine, se reflexiona sobre la “vuelta al silente” mediante operaciones que pueden ser arqueológicas, nostálgicas y experimentales. Aunque la práctica ha sido constante entre los creadores latinoamericanos, la reflexión académica ha sido más lenta, por ende, este dossier trata de establecer una primera, necesariamente incompleta, sistematización del fenómeno. El vasto corpus disponible, integrado por piezas claves de ficción, cortometrajes, videoclips, instalaciones y obras artísticas o de realidad virtual, se organiza aquí en cuatro líneas generales: la cita, la reconstrucción temática y estilística, aplicaciones retro y nuevas tecnologías, y prácticas artísticas experimentales.

**Palabras clave:** nuevo cine silente, cita, reconstrucción, nuevas tecnologías, experimentación artística

---

## New Latin American Silent Cinema and Other Related Experiments

**Abstract:** The text addresses the presence and uses of silent cinema in various Latin American audiovisual creations from the early sound era to the present. It explores its impact on the collective imagination, filmmakers' new practices, and its role in academic research. Reflecting on the gap that sound has determined in the history of cinema, it contemplates the “return to silence” through operations that can be archaeological, nostalgic, and experimental. While the practice has been consistent among Latin American creators, academic reflection has been slower. Therefore, this dossier seeks to establish a first, necessarily incomplete, systematization of the phenomenon. The vast corpus, consisting of key fiction pieces, short films, music videos, installations, and virtual reality works, is organized into four general lines: quotation, thematic and stylistic reconstruction, retro applications and new technologies, and experimental artistic practices.

**Keywords:** new silent cinema, quotation, reconstruction, new technologies, artistic experimentation

---

## O novo cinema silencioso latino-americano e outras experiências relacionadas

**Resumo:** O texto aborda a presença e usos do cinema silencioso em várias criações audiovisuais latino-americanas desde o início da era sonora até o presente. Explora seu impacto no imaginário coletivo, nas novas práticas dos cineastas e seu papel na pesquisa acadêmica. Refletindo sobre a lacuna que o som determinou na história do cinema, contempla o "retorno ao silêncio" por meio de operações que podem ser arqueológicas, nostálgicas e experimentais. Embora a prática tenha sido constante entre os criadores latino-americanos, a reflexão acadêmica foi mais lenta. Portanto, este dossiê busca estabelecer uma primeira, necessariamente incompleta, sistematização do fenômeno. O vasto corpus disponível, composto por peças-chave de ficção, curtas-metragens, videoclipes, instalações e obras de realidade virtual, é organizado em quatro linhas gerais: a citação, a reconstrução temática e estilística, aplicações retro e novas tecnologias, e práticas artísticas experimentais.

**Palavras chave:** novo cinema silencioso, citação, reconstrução, novas tecnologias, experimentação artística



Fotograma de *Más Adelante* (Argentina, Lucía y Esteban Puenzo, 2010)

**I**ndagar sobre “El nuevo cine silente latinoamericano y otros experimentos afines” es, en primera instancia, preguntarse por la posición del silente en el actual estado de cosas, por el rol que cumple como artefacto a nivel del imaginario y en las prácticas de los hacedores, y como objeto en los espacios de investigación, en la escritura y reflexión de las últimas décadas. Interrogarse, en suma, sobre la vigencia de esa brecha que el sonido, o su ausencia, determinó en las historias del cine, desde Georges Sadoul<sup>1</sup> a nuestros días y por las posibilidades de imaginar nuevas y más prolíficas clasificaciones que la tradicional y neta del *antes* y el *después*. Supone, además, especular sobre las modalidades de la vuelta al silente, de las operaciones arqueológicas, nostálgicas, experimentales. Y de cómo son leídas, interpretadas e integradas en la reflexión general sobre el audiovisual hoy.

<sup>1</sup> SADOUL, Georges. *Histoire générale du cinéma*. Paris: Denoël, 1946-1950.

El cine silente global ha sido revisitado en la época sonora de manera constante. Del hipotético corpus total (impracticable y, para nuestros propósitos aquí, baladí) se podrían seleccionar, entreverando los diferentes procedimientos implementados: desde los tempranos *Hollywood Cavalcade* (EE.UU., Irving Cummings, 1939), *Sunset Boulevard* (EE.UU., Billy Wilder, 1950), *La valigia dei sogni* (Italia, Luigi Comencini, 1953) o *Tom Tom Piper's Son* (EE.UU., Ken Jacobs, 1969) a los más cercanos *Dal polo all'equatore* (Italia, Yervant Gianikian y Angela Ricci Luchi, 1986), *Histoire(s) du cinema* (Francia-Suiza, Jean Luc Godard, 1988-1998), *Die Gebrüder Skladanowsky* (Alemania, Wim Wenders 1995), *Of Freaks and Men* (Rusia, Alekséi Balabánov, 1998), *Decasia* (EE.UU., Bill Morrison, 2002), *Vincere* (Italia-Francia, Marco Bellocchio, 2009), *The Heart of the World* (Canadá, Guy Maddin, 2000), *The Artist* (Francia, Michel Hazanavicius, 2011), *Hugo* (EE.UU., Martin Scorsese, 2011), *Blancanieves* (España, Pablo Berger, 2012), *Tabú* (Portugal-Alemania, Miguel Gomes, 2012), *They shall not grow old* (Nueva Zelanda-UK, Peter Jackson, 2018) o *Babylon* (EE.UU., Damien Chazalle, 2022). Parte de esta producción fue considerada en el volumen *New Silent Cinema* (2016), editado por Paul Flaig y Katherine Groo que supone, para el norte, el primer impulso orgánico al respecto.<sup>2</sup>

América Latina, por su parte, cuenta con una nutrida producción de reutilizaciones, experimentos, y usos más o menos respetuosos del pasado. El cine sonoro del continente no dejó de explorar las relaciones que lo ligaban a los orígenes: los primeros ejemplos datan de los años 40 y los últimos, de 2023. De hecho, en tiempos recientes las producciones de este tipo se han vuelto tan prolíficas que han surgido eventos especiales para albergarlas, como es el caso del *Festival Internacional de Cine Silente México (FIC Silente MX)*, que ya cuenta con ocho ediciones. Organizado anualmente en la ciudad de Puebla, este festival combina proyecciones con música en vivo de films tempranos regionales e internacionales con una competencia de películas contemporáneas “que cuestionan el umbral entre el silencio y el sonido y sus

---

<sup>2</sup> FLAIG, Paul y Katherine Groo, (eds.). *New Silent Cinema*. New York y London: Routledge, 2016.

posibilidades más disruptivas y poéticas”.<sup>3</sup> A pesar de eso, como en el norte, la reflexión académica ha demorado en concebir las operaciones de citado, homenaje o manipulación de manera metódica. Lo que ha sido una práctica sostenida a nivel de los creadores, se vio como episódicas vueltas al pasado para las que no se concibió un marco teórico y operativo capaz de indagar constantes y especificidades. Para pensarlas se pergeñó este dossier que pretende ser dos cosas al mismo tiempo. A través de los artículos que contiene presenta, por un lado, estudios específicos sobre piezas claves en las relaciones silente-sonoro, como *P3ND3J05* (Argentina, Raúl Perrone, 2013) y *Ragazzi* (Argentina, Raúl Perrone, 2014); los cortometrajes *Las sombras* (Argentina, Paulo Pécora, 2000), *Capilla del diablo* (Argentina, Nicolás de Bórtoli, 2000) y *Sombras | Espejos* (Argentina, Pablo Ceccarelli, 2022), las intervenciones sobre *Muñequita porteña* (Argentina, José Agustín Ferreyra, 1932); las muestras *Máquinas de lo sensible* (Galería Rolf Art, Buenos Aires, 2019-2020) y *Levantamientos* (Art Basel, Miami, 2022), del artista Andrés Denegri o, ampliando el tema al universo del audiovisual, los múltiples videoclips latinoamericanos que, desde distintos procedimientos, revisitaron el cine de este período. Por medio de este texto, por otro lado, se quiere presentar un primer panorama de lo hecho en Latinoamérica y ordenar la riqueza y multiplicidad de estas obras en cuatro (inaugurales, y por eso, provisionales, discutibles y necesariamente incompletas) líneas generales. La primera, “El fragmento resignificado como cita”, examina los usos de materiales originales silentes en ficciones, compilaciones, rescates y video clips musicales. La segunda, “La reconstrucción temática y estilística”, rastrea las modalidades y significados en que los creadores actuales exploran y reproponen estrategias propias del silente en nuevas obras. La tercera, “Prácticas artísticas experimentales”, concibe instalaciones, audiovisuales y otras operaciones en el mundo

---

<sup>3</sup> Véase la página de este festival en la plataforma Film Freeway. Disponible en: <<https://filmfreeway.com/FestivalInternacionaldeCineSilente>> [Acceso: 1 de diciembre de 2023]. Para más información sobre el FIC Silente MX y sus actividades véase OSPINA LEÓN, Juan Sebastián, “El Festival Internacional de Cine Silente México. Entrevista a Enrique Moreno Ceballos”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 5, diciembre de 2019, pp. 293-308. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/260>> [Acceso: 1 de diciembre de 2023].

del arte contemporáneo. Finalmente, “Aplicaciones retro, nuevas tecnologías y programas de inteligencia artificial” considera experimentos incipientes que ponen en diálogo, específicamente, tecnologías del pasado y el presente. Como se desprende de lo anterior, el dossier sondea formatos propiamente cinematográficos, pero además formas de cine de exposición y expandido.

### 1. El fragmento resignificado como cita

Los miles de metros perdidos de celuloide silente o el precario estado de lo conservado –a menudo solo fragmentos de un todo irrecuperable– supuso, a lo largo de la historia del cine, una aproximación parcial y el esfuerzo por completar las ausencias, imaginar escenas, gestos, comienzos y finales. Esa misma fragilidad alentó la manipulación del segmento como unidad, mediante el procedimiento del re-uso o, para insertarnos de lleno en una tradición que excede al cine y lo alinea con las otras artes: la de la cita. La antigua práctica literaria, visual y musical de apropiación de textos, motivos y tonalidades para su inclusión en una nueva obra es uno de los espacios más prolíficos para pensar las relaciones entre el cine silente y el sonoro. Sería imposible aquí proponer un relato exhaustivo de lo hecho en el continente, pero queremos tocar algunas de sus concreciones más representativas.

Entre las formas más sustanciales de la cita, se encuentra la reutilización de materiales en clave documental. De esta forma se encuentran en el ámbito mexicano, piezas clave como *Memorias de un mexicano* (México, Carmen y Salvador Toscano, 1950), *Epopeyas de la Revolución* (México, Gustavo Carrero, 1961) o *México, la revolución congelada* (Argentina, Raymundo Gleyzer, 1970). Ángel Miquel y David Wood les dedicaron en esta revista, el dossier “El cine de compilación de la Revolución Mexicana”,<sup>4</sup> que delineó, a través de sus artículos, un rico panorama de reutilizo en

---

<sup>4</sup> MIQUEL, Ángel y David M. J. Wood, “Introducción al dossier: El cine de compilación de la Revolución Mexicana”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 2, diciembre

torno a la Revolución, concentrado particularmente en documentales, pero que incluía formas experimentales relacionadas con el *found footage*.<sup>5</sup> El trabajo de Miquel y Wood interesa aquí porque logró, en aquel 2016, tocar un aspecto de los que el presente dossier busca. Es decir, preguntarnos sobre “las propuestas ideológicas narrativas y formales de estas cintas en las que los realizadores resucitaron, movilizaron e interrogaron fragmentos del pasado latentes en el metraje viejo, en procedimientos que dieron a los cineastas pioneros, así fuera de manera derivada, nueva presencia pública”.<sup>6</sup> En la misma línea, entran las tempranas producciones *Los ojos del siglo* (Argentina, Manuel Peña Rodríguez, 1957) e *Imágenes del pasado. Una reseña del cine mudo argentino* (Argentina, Guillermo Fernández Jurado, 1961), dos documentales de compilación que reconstruyen la historia del cine silente mundial y argentino, respectivamente, y cuyos directores estaban vinculados a los primeros archivos filmicos del país. Jurado fue director del Museo del Cine y de la Cinemateca Argentina y Peña Rodríguez fue un importante coleccionista, cuya colección sirvió de base para la creación del Primer Museo Cinematográfico Argentino.<sup>7</sup> El dato es relevante porque fueron estos acervos los que les proveyeron los materiales filmicos necesarios para el montaje de sendas compilaciones. Estos trabajos de montaje, muy comunes en la época, tenían como propósito último el de crear conciencia sobre el valor de la memoria audiovisual del período. De hecho, entre los objetivos fundacionales del Museo Cinematográfico Argentino estaba “rodar, de permitirlo y aconsejarlo las circunstancias, películas dentro de un plan experimental,

---

de 2016, pp. 6-12. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/87> [Acceso: 1 de diciembre de 2023].

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>7</sup> A comienzos de 1970, Peña Rodríguez tuvo que entregar su colección al Fondo Nacional de las Artes como pago por un préstamo que no había podido devolver. Por el peligro que les representaba la guarda de dicho material de nitrato, los originales fueron pasados, entonces, a 16 mm y luego destruidos. Años después, las copias en 16 mm se donaron al Museo del Cine de Buenos Aires. Fue en el marco de esa colección donde Fernando Martín Peña encontró, en 2008, la copia completa de *Metrópolis* (Alemania, Fritz Lang, 1927).

documentales o artísticas, y editar otras con material de los archivos del museo”.<sup>8</sup> Paradójicamente, muchas de las tempranas películas que aparecen en estos films de compilación hoy están perdidas y lo único que se conserva de ellas son los fragmentos rescatados por estos trabajos. En este sentido, un ejemplo más reciente de este tipo de films lo constituye el documental de reemplazo *La historia en la mirada* (México, José Ramón Mikelajáuregui, 2010),<sup>9</sup> producido por la Filmoteca de la UNAM con motivo del bicentenario de la independencia mexicana, en base a la colección de Edmundo Gabilondo (compuesta principalmente por positivos fragmentados rodados por los Hnos Alva entre 1906 y 1913).<sup>10</sup> Con mínimas intervenciones en el material fílmico –más allá de las restauraciones realizadas por el archivo a algunos de los films, la inserción de subtítulos explicativos y de una banda sonora que sirve para dar unidad a la compilación–, este documental propone una revisión lúdica y cronológica de la Revolución Mexicana a partir de imágenes de archivo poco conocidas. El resultado, como sugiere Itzia Fernández, pone en evidencia las formas de valoración paradójicas que conlleva este género, que por un lado brinda un acceso inédito a estos documentos fílmicos pioneros, a la vez que genera, a través del reemplazo, una reinterpretación de las imágenes que prolonga y acentúa la fragmentación de este temprano cine, ya en ruinas.<sup>11</sup>

<sup>8</sup> Según consta en un folleto editado por Manuel Peña Rodríguez en 1941 en el que enumera los fines de la entidad. Reproducido en PEÑA, Fernando Martín. *Metrópolis*. Buenos Aires: INCAA/ 23° Festival Internacional de Cine de Buenos Aires, 2008, pp. 69-70.

<sup>9</sup> Puede verse una versión de *La historia en la mirada* comentada por su director, José Ramón Mikelajáuregui, y por la investigadora mexicana Laura González Flores, disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=WPeHLt-w590>>.

<sup>10</sup> El mismo Gabilondo había ensayado un montaje previo de este material, intentando emular la compilación *Memorias de un Mexicano*. Sin embargo, ese monumental proyecto quedó inconcluso y fue convertido en colección al migrar a la Filmoteca de la UNAM. Para más información sobre este fondo véase MARTÍNEZ, Ángel. “El patrimonio fílmico de la Revolución Mexicana. Rescate, restauración y conservación”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 2, diciembre de 2016, pp. 279-288. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/65>> [Acceso: 1 de diciembre de 2023].

<sup>11</sup> FERNÁNDEZ ESCAREÑO, Itzia. “Cine de reemplazo. *La historia en la mirada* (José Ramón Mikelajáuregui, 2010)”. En: Cuarterolo, Andrea (ed.). Dossier “Investigar sobre cine silente en Latinoamérica”, *Imagofagia Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 8, octubre de 2013. Disponible en:

La inclusión de fragmentos silentes en tramas ficcionales ha sido otra forma de *resucitarlos, movilizarlos e interrogarlos* en el contexto sonoro. Uno de los primeros films regionales en emplear este recurso fue *La cabalgata del circo* (Argentina, Mario Soffici, 1945). La película presenta una crónica del entretenimiento popular en el Río de la Plata desde fines del siglo XIX, con los primeros espectáculos del circo criollo, hasta el surgimiento y consolidación de la industria cinematográfica argentina, a través de la historia de tres generaciones de una familia de artistas trashumantes. Usando un precursor procedimiento de puesta en abismo, las escenas finales muestran el rodaje de una película basada en la vida de esta familia y titulada *La cabalgata del circo*, que retoma, a través de las escenas filmadas en los Estudios San Miguel (misma productora de la cinta) y de la posterior proyección el día del estreno, la secuencia inicial del film. Lo más interesante para este dossier es, no obstante, la inclusión de una frenética secuencia de montaje que sintetiza la joven historia del cine nacional, intercalando hitos y películas emblemáticas reales del período silente, la mayoría de ellas hoy perdidas, con materiales ficcionales relacionados con los personajes del film. Los documentos incluidos en esta secuencia de montaje no son, sin embargo, –y esto es lo sugestivo– fragmentos de esos films tempranos, sino fotos, publicidades y recortes de diario que aluden a esas películas. Cabe cuestionarse, entonces, ¿por qué, en 1945, cuando muchas de las películas mostradas tenían menos de 20 años de vida, se utiliza este recurso en lugar de emplear los documentos filmicos originales? ¿Fue una decisión estética? ¿El acceso a estas películas ya era difícil en ese momento? ¿O es que esos films ya se habían perdido a pocos años de estrenados? Sea cual sea la respuesta, el gesto preanuncia una práctica a la que la mayoría de los que nos especializamos en el cine silente latinoamericano estamos acostumbrados: la reconstrucción de cintas perdidas a través de materiales extrafilmicos.

---

<<https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/598>> [Acceso: 1 de diciembre de 2023].



Otro ejemplo significativo de esta operación es *El dirigible* (Uruguay, Pablo Dotta, 1994), considerada una de las películas más emblemáticas del nuevo cine uruguayo. Gira en torno a la pérdida y recuperación de la memoria cultural, a través de una trama algo errática y detectivesca protagonizada por dos mujeres (interpretadas por la misma actriz), una francesa y otra uruguaya, que buscan recuperar dos registros extraviados. El primero, una entrevista hecha por ella misma al escritor uruguayo exiliado en España Juan Carlos Onetti; el segundo –y es aquí donde la película se vuelve pertinente para el dossier– el fragmento faltante de una filmación documental silente de 1933, hecha por un antepasado suyo. En ella, un ex presidente de Uruguay, Baltasar Brum, aparece momentos antes de suicidarse, para evitar su captura, ordenada por el dictador Gabriel Terra tras el golpe de estado, pero faltan las escenas de la autoeliminación. Dotta transforma la pérdida –moneda común en el ámbito silente regional– en centro de pesquisas, olvidos y remociones colectivas y, al mismo tiempo, la eleva a símbolo. Quien registró esos últimos momentos del expresidente se preocupó, además, de incluir en la filmación el local de la compañía cinematográfica Max Glücksmann, la distribuidora más importante de América Latina y de Uruguay, ubicada en las cercanías del hecho. Si bien no se sabe si fueron o no las cámaras de un amateur o de un operador de Glücksmann quienes filmaron la tragedia y el local, sí sabemos que en su re-utilización de los años 90, Dotta consideró importante mantenerlas a ambas. En torno a unos pocos segundos silentes, esta ficción reflexiona sobre la historia del cine uruguayo, sobre el archivo y sus pérdidas, pero también sobre lo que existió y las diferentes capas de significado que cada imagen contiene y los múltiples, diversos, lectores posibles.<sup>12</sup>

Ampliando nuestro estudio al campo audiovisual, en las últimas décadas, el ambiente musical latinoamericano se ha vuelto, asimismo, un espacio particularmente

---

<sup>12</sup> Para más información sobre este film véase TADEO FUICA, Beatriz. “The appropriation and construction of the film archive in Uruguay”, *New Cinemas*, 13: 1, 2015, pp. 38 y 42-43 y TADEO FUICA, Beatriz. *Uruguayan Cinema 1960-2010. Text, Materiality, Archive*. Woodbridge: Tamesis, 2017, pp. 102-108.

relevante para pensar la cita. De hecho, fragmentos de cine silente, especialmente clásico, están presentes en el videoclip regional, desde los años 90 hasta la fecha, en producciones como *Sin letras* (Uruguay, Alejandro Escuder, 1995) de Exilio Psíquico, *Ella es mi novia*, (Uruguay, Virginia Arigón, 2017) de Otro Tavella & Los embajadores del buen gusto<sup>13</sup> o *Santa Fe* (Argentina, Lisa Cerati, 2020) de Zero Kill, analizados por María Constanza Grela y Anabella Castro Avelleyra en “Ecos del más allá. Reverberaciones del cine silente en el videoclip latinoamericano contemporáneo”, presente en este dossier.

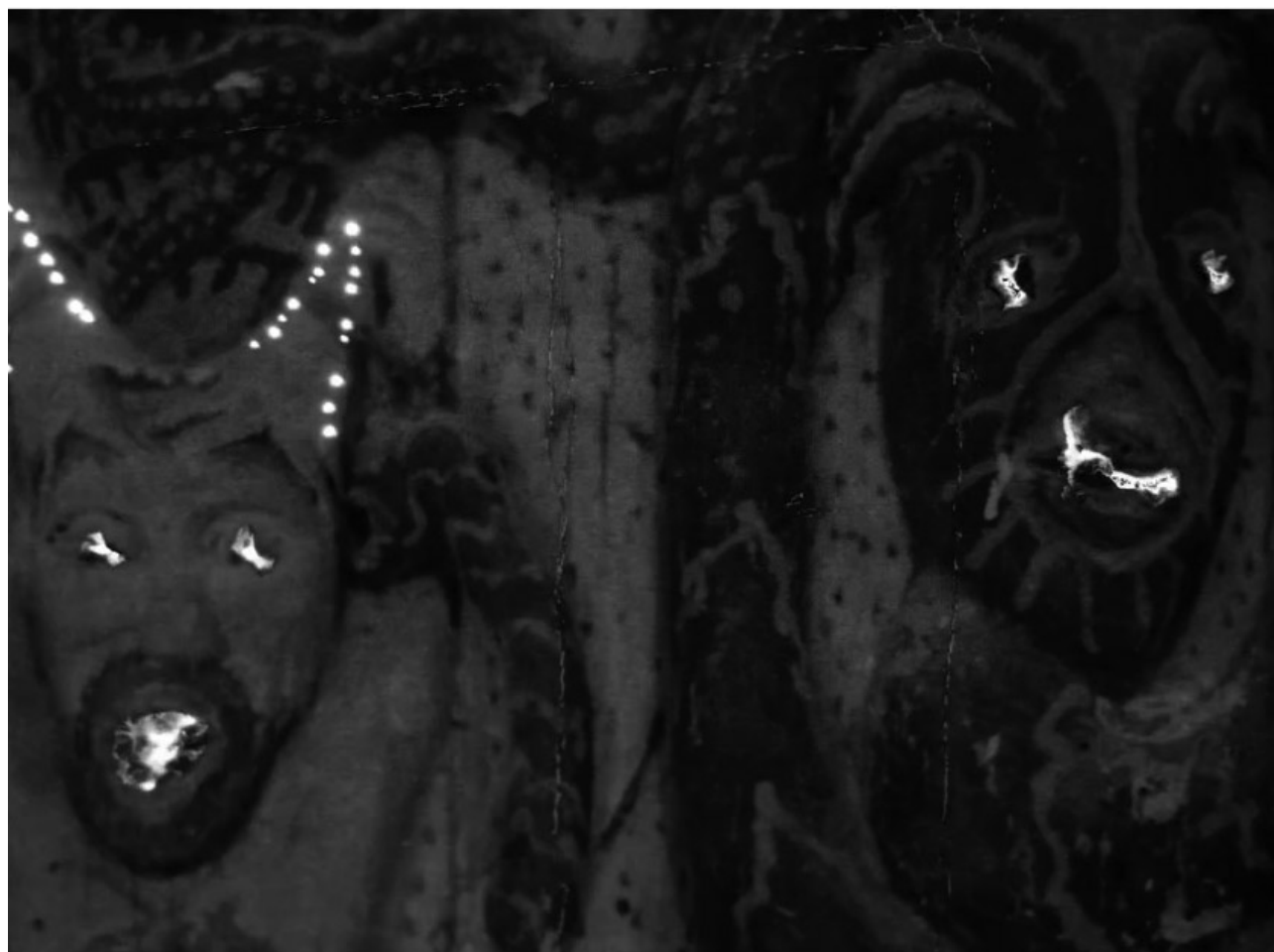
Para cerrar esta sección, no podemos dejar de referirnos a dos de los más interesantes films de este corpus surgidos en el último lustro. Se trata de dos películas que se valen de la cita pero llevan esta operación al extremo, construyendo sus narrativas íntegramente en base a materiales silentes originales de los que se reapropian para contar nuevas historias. Son, por tanto, propuestas que desbordan la presente sección, proponiendo una exploración de tipo experimental, que toma elementos de varias de las categorías que desarrollaremos a continuación.

La primera de ellas, *La Capilla del diablo*, analizada en detalle por Valeria Arévalos en el artículo “Terror experimental argentino. Las huellas del cine de los primeros tiempos en dos cortometrajes contemporáneos”, incluido en este dossier, combina la recreación del pasado con el uso de material de archivo no identificado que, a su vez interviene, para incrementar los efectos terroríficos del film. Ganador de varios premios internacionales, incluyendo el de mejor corto experimental en la 5ta edición del FIC Silente México, el film narra una historia verídica protagonizada por el tatarabuelo del

---

<sup>13</sup> Santiago Tavella, especialmente con su banda Otro Tavella & Los embajadores del buen gusto, es uno de los músicos que ha utilizado, de manera consistente, el cine silente para sus videos. Agradecemos a Gabriel Peveroni por señalarnos varios de los videos uruguayos de música presentes en este dossier. Cabe citar, a propósito de Tavella, además del tratado en el citado artículo, el de *Ideas para una película*, creado por Lateralus Films, donde se trata, justamente, la relación entre la historia del cine, comenzando por el silente, y el uso de materiales en la música. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=lGQN4LvoFAs>>.

director, valiéndose enteramente de metraje encontrado (*found footage*), parte del cual es impreso en papel y perforado para crear perturbadores efectos lumínicos que remiten a los de las *diableries* popularizadas en formato *tissue*<sup>14</sup> durante el siglo XIX.



Fotograma de *Capilla del diablo* (Argentina, Nicolás de Bórtoli, 2000)

*Mudos testigos* (Colombia, 2023), la obra póstuma del célebre director colombiano Luis Ospina y Jerónimo Atehortúa Arteaga, se puede pensar, en la misma línea, como un

---

<sup>14</sup> Manufacturados en Francia a partir de la segunda mitad del siglo XIX y rápidamente popularizados a nivel mundial gracias a la espectacularidad de sus efectos visuales, los *tissues* estaban inspirados en el diorama de Daguerre y consistían básicamente en vistas estereoscópicas realizadas sobre papeles albuminados muy finos que a simple vista parecían ser blanco y negro pero que, al ser iluminadas por el dorso, adquirían mágicamente pleno color. Para incrementar aún más su espectacularidad, en ocasiones se realizaban pequeñas perforaciones en los puntos correspondientes a las luces más altas (estrellas, faroles, llamas, etc.) para crear exquisitos efectos luminosos.

hiper-citado.<sup>15</sup> Se trata de una ficción construida, enteramente, con fragmentos de películas tanto ficcionales como documentales pertenecientes al cine silente colombiano, a partir de los cuales se creó una nueva historia con otros sentidos. Atehortúa Arteaga considera la operación un “collage”:

creo que la primera vanguardia específicamente cinematográfica en utilizar este procedimiento es el situacionismo, que retoma unos procedimientos de Dadá. Lo que nosotros hacemos acá es lo que hacen ellos: tomar algo y ponerlo en otro contexto, variar el texto y variar las imágenes que venían antes y las que vienen después. Así las imágenes adquieren una nueva vida.<sup>16</sup>

Recuperando la fuerte tradición melodramática que signó al cine colombiano temprano, el film presenta un triángulo amoroso entre un joven artista, su enamorada y un terrateniente con el que la muchacha está comprometida, en el contexto de la convulsionada Colombia de principios del siglo XX, marcada por la violencia y las desigualdades sociales. Pero lejos de ser un melodrama tradicional, su estructura clásica se va resquebrajando a lo largo del film, hasta transformarse en una suerte de *travelogue* narrado en primera persona. La música acompaña ese trastocamiento genérico. Empieza siendo melódica, luego adquiere ritmos más modernos y termina convertida en una música concreta, un *collage* sonoro que replica el visual. El film se sirve del intertítulo como forma aglutinante de la nueva trama. Las imágenes desconectadas, gracias a la letra, se armonizan, dialogan entre sí, se conectan. Pero también empuña otras estrategias estéticas a través de un montaje (en ocasiones aceleradísimo) que incluye el uso de materiales de archivo en proceso avanzado de descomposición, sobreimpresiones, *picture in picture* o negativos. Recurre, además, a la metarreferencia, al cine dentro del cine. No solo propone una nueva ficción y un *collage*, sino que reflexiona sobre la historia misma del cine

---

<sup>15</sup> Véase la entrevista a su director en: OSPINA LEÓN, Juan Sebastián. “Mudos testigos: Entrevista a Jerónimo Atehortúa Arteaga”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 7, diciembre de 2021, pp. 139-161. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/373>> [Acceso: 1 de diciembre de 2023].

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 143.

colombiano y su afirmación y lo hace, como *Histoire(s) du cinema* de Godard, a través de las propias películas, que incluyen desde las primeras actualidades filmadas en el país, hasta un ensayo sonoro insertado como epílogo final. Es interesante cómo, en una trama que refiere, por estilo y vestimentas, a los años 20, los directores decidieron incluir la muerte de Carlos Gardel, de la década sucesiva. ¿Es parte de ese juego vanguardista y desenfadado con el archivo? ¿Refiere a lo anacrónico de la operación? Y, en última instancia, ¿al imperativo de ver la película anacrónicamente? Atehortúa denomina a este procedimiento “arqueología especulativa”, una operación que entrelaza el uso del archivo con la ficción o la fantasía y que juega con lo que no ocurrió, pero pudo haber ocurrido.<sup>17</sup>



Fotograma de *Mudos testigos* (Colombia, Luis Ospina y Jerónimo Atehortúa Arteaga, 2023)

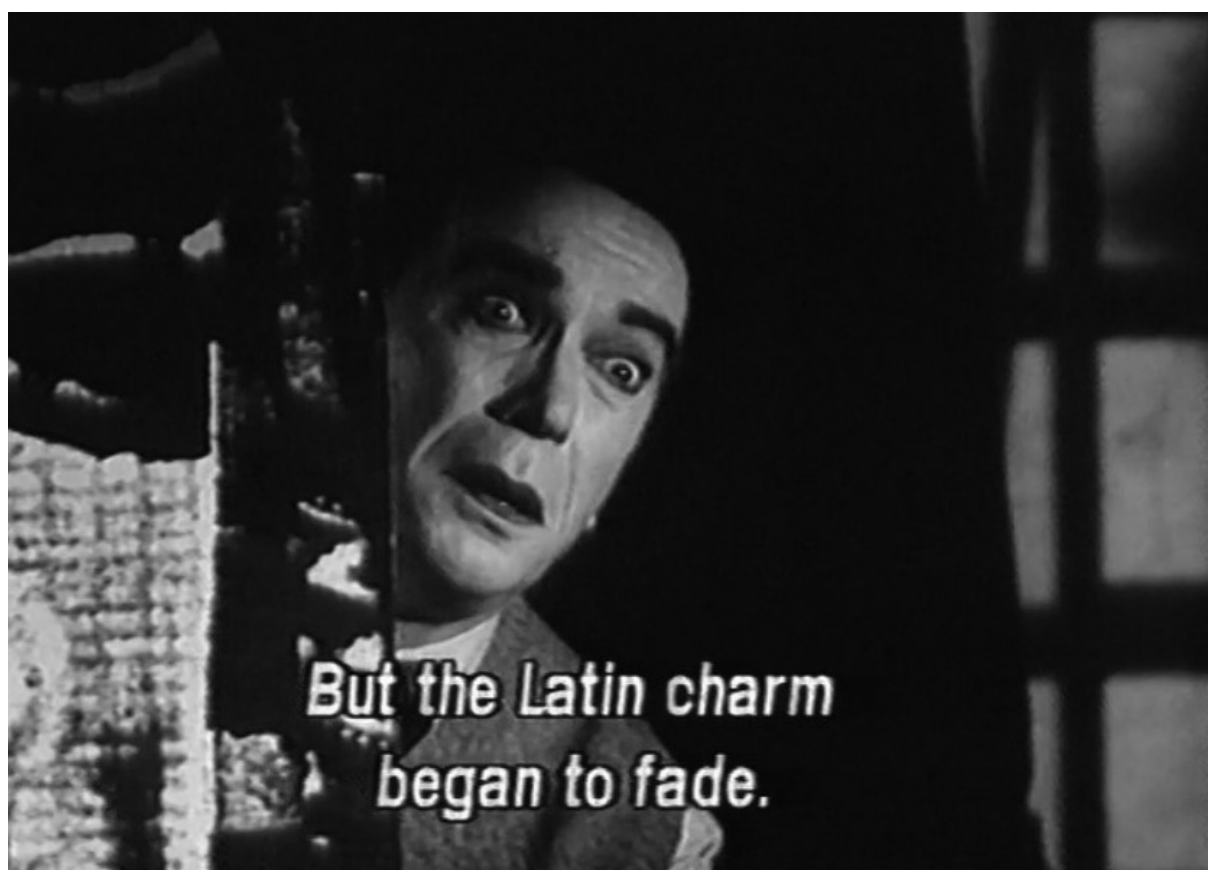
<sup>17</sup> Véase la entrevista realizada por Roger Koza a Jerónimo Atehortúa Arteaga en La oreja de Bresson. Disponible en: <<https://soundcloud.com/la-oreja-de-bresson/temporada-202309-ficcion-y-montaje>> [Acceso: 1 de diciembre de 2023]

## 2. La cifra estilística: antiguas estrategias, nuevas películas

Desde sus orígenes –con el temprano cine de atracciones– operadores, empresarios y directores exploraron diferentes técnicas para divertir, asombrar, asustar o convencer. Se prodigaron en trucos (su nacimiento, como sabemos, estuvo emparentado con los espectáculos de variedades y la magia, pero también con la necesidad de representar la realidad, aunque hubiera que falsearla un poco) y en procesos para contar mejor, o meramente, para embellecer la imagen (como el coloreado, las sobreimpresiones o los iris). Varias de esas técnicas, abandonadas por el más estandarizado cine sonoro, vuelven en nuevas ficciones. Se reproponen sea nostálgica o críticamente.

Temprano exponente de esta segunda categoría de films, *El amante de las películas mudas* (Argentina, Pablo Torre, 1993), entra en el universo silente en dos sentidos. Haciendo uso de múltiples fragmentos de obras silentes clásicas como forma de hacer presente el pasado, pero fundamentalmente centrando su trama alrededor de esa época y, en su interno, reconstruyendo escenas silentes apócrifas. La película es una suerte de reescritura de *Sunset Boulevard* en clave fuertemente argentina, latinoamericana. De hecho, la misma melancolía por el pasado de la protagonista Norma Desmond, interpretada por Gloria Swanson, atormenta a Ralph de Palma, encarnado por Alfredo Alcón. Interesa de la película, entre muchos aspectos, su clave nostálgica, tanto a nivel argumental como estilístico. Una nostalgia instalada, en primer lugar, en el discurso del mismo Ralph de Palma que recuerda sus momentos dorados, pero también la fatídica llegada del sonoro, determinante para él, como para muchos actores y productores del momento, para el fin de su carrera. El relato está intercalado con múltiples fragmentos de ficciones foráneas de época (desde las chicas de Mack Sennet a Valentino y Pickford), pero también con reconstrucciones en estilo silente, creadas *ex profeso* para la película, con de Palma como protagonista. En ellas, la trama simple, el gesto enfático y los intertítulos pasionales, convergen para

construir una versión más bien estereotipada de lo que es el cine silente. El celuloide funciona en la película tanto como representación de su recuerdo, como de afirmación de la extrañeza que este produce en el cine actual. Otra dimensión de la nostalgia es creada, en segundo lugar, a través de la *voice over* que relata la historia. Desde la seguridad del presente, un joven recuerda que, de niño, su madre pianista fue contratada para tocar el piano en la casa del ya veterano de Palma. Durante las sesiones, en las que también él estaba presente, el actor comenzó a contar sus aventuras en el cine. La película de Torre, a través de su personaje, ordena la historia del cine como módulos netos, inconexos, marcados por un antes y un después.



*El amante de las películas mudas* (Argentina, Pablo Torre, 1993)

*La antena* (Argentina, Esteban Sapir, 2007), uno de los largometrajes más emblemáticos del nuevo cine mudo latinoamericano y de mayor visibilidad a nivel

internacional (fue producido con financiamiento del Hubert Bals Fund del International Film Festival Rotterdam), coloca al espectador ante un mundo distópico, futurista, falto de voces o colores. Pero no de música. De hecho, se introduce la trama a través de una perfecta sincronización (como en las mejores funciones de cine silente) entre imagen y melodía. Sobre fondo negro dos manos crispadas escriben rápidamente a máquina como si tocaran el piano –referencia a la fragmentación del cuerpo y las sobreimpresiones propias de los vanguardistas franceses, *in primis*, Fernand Léger y Man Ray y su *Ballet Mécanique* (Francia, 1924)– al ritmo de una tonada igualmente acelerada. Esas manos cuentan/escriben sobre un villano que, para dominar a la población, le robó su voz y por años la adoctrina a través de los medios de comunicación masiva que domina. Elocuentemente, la televisión trasmite el espiral hipnótico de *Anémic cinéma* (Francia, Marcel Duchamp, 1926) y el mismo es reproducido, como logo, en objetos y edificios de la ciudad: la experimentación –parece comentar Sapir, traduciendo visualmente las teorías más pesimistas acerca de las vanguardias históricas– fue absorbida por el mercado. Por la recuperación de la voz, y su consiguiente liberación, se organizará una suerte de resistencia *underground*. Atestada de referencias a la historia del cine silente clásico –de *Le Voyage dans la Lune* (Francia, Georges Méliès, 1902) a la ya mencionada *Metrópolis*, pasando por *El hombre de la cámara* (Unión Soviética, Dziga Vértov, 1929)– y de la más extensa batería de técnicas silentes –desde las tomas-detalle, iris, siluetas, hasta animaciones, fundidos, sobreimpresiones y sombras– *La antena* no es un mero ejercicio estético, como podría parecer en su superficie, sino un comentario elocuente acerca del poder de los medios de comunicación masivos y sus peligros. Seduce al espectador con ese despliegue y, al mismo tiempo, lo distancia con su exhibición aparatosa del artificio cinematográfico. La ciudad futurista en la que todo sucede no es, a fin de cuentas, sino un sofisticado libro *pop up* que se abre al comienzo y se cierra al final. Una fábula moderna hecha de papel y cinta.





Fotogramas de *La antena* (Argentina, Esteban Sapir, 2007)

Por el contrario, una reducción al máximo de los recursos “silentes” está presente en *Hiroshima* (Uruguay, 2009), del director uruguayo Pablo Stoll. En ella, el silencio vertebra la monótona cotidianidad de Juan, el protagonista. Stoll cruza, con eficacia, la narración adherente a lo cotidiano, propia del cine contemporáneo, con la falta de la voz, entendida como estrategia estética (y de las más extrañantes) del silente. También situado en el presente, el director Raúl Perrone elige representar la marginalidad juvenil a través de numerosos recursos formales del cine silente en las películas *P3NDEJO5* y *Ragazzi*. El efecto generado, como analiza Victoria Lencina en el artículo “*Calambres en el alma: marginalidad juvenil, primer plano y ‘portación de rostro’ en la etapa silente de Raúl Perrone*”, integrante del dossier, es la “desarticulación” de los estereotipos. Y una invitación a mirar, a través del filtro tecnológico silente, de otra manera.

Si bien, como vimos, existen importantes largometrajes que han recurrido a procedimientos estilísticos del cine silente para crear nuevas ficciones, es en el terreno del corto y mediometraje donde esta práctica ha tenido mayor productividad. Esto no es extraño si tenemos en cuenta que el temprano cine de atracciones –heredero de la forma híbrida y fragmentaria de otros espectáculos populares como las variedades, el circo o el vodevil– construyó su eficacia y su lógica en torno a la brevedad. De hecho, las películas tempranas hicieron de la constricción de tipo técnico –la longitud de la cinta– una virtud estructural: en un tiempo mínimo se acumuló la mayor cantidad de trucos posibles. El asombro del público tenía que ver con la sucesión rápida de estímulos, pero también con la fugacidad de ellos y la promesa de nuevas y vertiginosas sensaciones.

En el contexto argentino se destacan, en este sentido, *1999* (Argentina, 2003) de Ignacio Masllorens, *La más bella niña* (Argentina, 2002) de Mariano Llinás y *El carapálida* (Argentina, 2004) de Agustín Mendilaharsu, tres cortometrajes emparentados, no sólo por sus elecciones estilísticas –de hecho siempre se

presentaron juntos bajo el sugestivo título de “Nuevo Cine Mudo Argentino”–, sino también porque los tres directores intercambiaron sus roles y participaron en distintos rubros en cada una de las tres películas, dando cuenta de un proyecto conjunto que proponía volver, en ese post 2001 tan convulsionado política y económicamente, a los recursos más esenciales del cine. Ambientado en el último día del siglo XX, 1999 narra los encuentros y desencuentros de dos adolescentes que viven, sin conocerse, en el mismo edificio de departamentos y deciden pasar allí el año nuevo solos. Rodado en blanco y negro y con una actuación que enfatiza lo gestual, el film recurre a los intertítulos, pero también al muy generalizado uso de planos detalle de cartas, diarios y letreros para suplir la falta de la palabra. Masllorens se vale además de otros recursos que remiten al cine temprano, como las marcas de deterioro de la película sobre la imagen, la cita a clásicos del período silente como *La Passion de Jeanne d'Arc* (Francia, Carl Theodor Dreyer, 1928) –que aquí se hace presente a través de un fragmento de *Vivre sa vie* (Francia, 1962) de Jean-Luc Godart– y de una banda sonora que acompaña expresivamente las diferentes situaciones narradas.

*La mas bella niña*, por su parte, nace de un encargo comisionado por la Secretaría de Cultura de la Nación –explicitado a través de una carta de invitación que da inicio al film– para documentar la Fiesta de la Manzana, en General Roca, Río Negro y, allí, la elección de las reinas nacionales de belleza. La narración se organiza a partir de la sucesión de una serie de fotos fijas en blanco y negro tomadas durante la fiesta –que recuerda la técnica del *photo-roman* ideada por Chris Marker en *La jetée* (Francia, 1962)– y está acompañada de una música de jazz, compuesta por Gabriel Chwojnik que “evoca las improvisaciones en directo hechas por un pianista o por un organista en los inicios del cine”.<sup>18</sup> Sin embargo, lo más interesante de este film radica en el juego lúdico entre fotografías y textos. Llinás recupera la forma narrativa de las primeras actualidades, intercalando entre las imágenes abundantes intertítulos que

---

<sup>18</sup> KRAJTE, Julia. “Llorando en el espejo. Poéticas y políticas sexuales de la belleza en el cine”, *Millcayac*, vol. IX, n. 16, 2022. DOI: <<https://doi.org/10.48162/rev.33.039>> [Acceso: 1 de diciembre de 2023]

comienzan con un tono neutro e informativo pero, a medida que avanza el film, van transformándose en la voz del director, con comentarios delirantes o jocosos que buscan generar comicidad y la complicidad del espectador. Como sugieren Lara Esteverena y Rita Falcón, Llinás “se apropia de un pasado rudimentario y propone una experiencia diferente (...) Su originalidad (...) radica en rescatar un dispositivo en desuso para hablar en tiempo presente, y de dotar a los intertítulos de un protagonismo casi mayor del que tienen las imágenes”.<sup>19</sup> Este procedimiento le permite, además, difuminar los límites entre realidad y ficción, recuperando, así, otra característica muy presente en el temprano cine de actualidades.

Por último, *El carápalida*, quizás el más radical de los tres cortos en cuanto a su propuesta narrativa, está ambientado en una escuela secundaria y narra la historia de dos jóvenes que se enamoran, aunque no se hablan, se engañan y finalmente se despiden. Contrariamente a los casos anteriores, Mendilaharsu construye un film mudo en palabras, pero no carente de sonido directo. Aquí, si no oímos a los personajes, es porque estos se encuentran muy lejos de la cámara, porque algún sonido nos lo impide o por la presencia de un vidrio o de una puerta que actúa como barrera sonora. Ya lo sabemos, el cine mudo nunca fue, en realidad mudo, y aquí Mendilaharsu ironiza con esa visión teleológica impuesta por la historiografía tradicional que entiende a la falta de sonido como limitación, a la vez que retoma procedimientos del cine moderno que ponen en evidencia la idea de lo sonoro como artificio.

Estrenada hacia la misma época, *Las Sombras* (Argentina, 2000) de Paulo Pécora –también trabajada por Valeria Arévalos en su artículo para este dossier– enraíza en el propio medio técnico (la película está filmada en 16 mm, con la “imperfección” propia de lo fotoquímico y con una cámara a cuerda, que sólo permite tomas que no

---

<sup>19</sup> ESTEVERENA, Lara y Rita Falcón. “La reflexión lúdica sobre la imagen en el cine de Mario Llinás”, *Cine Documental*, n. 1, 2010. Disponible en: <[http://revista.cinedocumental.com.ar/2/articulos\\_02.html](http://revista.cinedocumental.com.ar/2/articulos_02.html)> [Acceso: 1 de diciembre de 2023].

pueden superar los treinta segundos) su amado “cine primitivo” en un ejercicio de cine de terror que vive de pura atmósfera. Basado en la versión gráfica que Alberto Breccia hizo del cuento “Donde suben y bajan las mareas” de Lord Dunsay, precursor e ídolo de H. P. Lovecraft y Tolkien, los 17 minutos del film presentan una trama mínima –tres mujeres visitan, en el medio de la selva, a una suerte de bruja para que esta despierte a los espíritus– que apela a lo emocional del espectador, negando cualquier posibilidad de lectura analítica de lo que se ve en pantalla. Lo hace manejando a la perfección el sonido –vibraciones, notas discordantes, mínimos ruidos de ambiente, etc.– y evocando, como la misma bruja y los rituales en escena, cierta gramática silente y citas ocultas (la primera escena parece una versión “amazónica” y enigmática de *L'arrivée d'un train à La Ciotat*). A la vez, Pécora nunca se olvida de que está filmando en el siglo XXI: secuencias un poco *nouvelle vague* (las mujeres que se pasan, tirándolo, un fruto) y un poco películas zombis (la mano que sale de la tierra) se amalgaman aceitadamente a intertítulos escasos (y por eso más eficaces) en un conjunto de pura sugestión onírica, que resulta no un simple homenaje al silente, sino un espécimen sin fisuras de su posible resignificación contemporánea.

También en el ámbito argentino, el corto *Más Adelante* (Argentina, Lucía y Esteban Puenzo, 2010), narra la historia de un cineasta que, en 1910, es contratado por un empresario adinerado para filmar, como parte de los festejos del Centenario, un film conmemorativo que imagine la Argentina de 2010. Empieza como un film silente, blanco y negro, acompañado por música: tras el iris, se ve el primer plano de un hombre que es despertado, vestido y aseado por un mecanismo-cadena de montaje, para luego, asomándose al balcón de su edificio hipermoderno, entrar en su mini-dirigible para ir al trabajo. Pero en seguida se revela la condición de film dentro del film de lo visto: el empresario pregunta qué es lo que está viendo, claramente disgustado, y eso produce el pasaje a la realidad, sonora y colorida, de 1910. La interrupción violenta de la película (que llevará a una violencia mayor, la de su

destrucción) permite a Lucía y Esteban Puenzo abrir la discusión, entre director y empresario, sobre las claves de representación posibles. Si para el primero, el futuro del país yace en ese trabajador del 2010 (“Al progreso se llega gracias a él”, explica); para el otro es necesario recurrir a la tradicional alegorización de la República, basta actualizar sus ambiciones grandilocuentes en términos interestelares (“El primer hombre que va a pisar la luna es argentino”, afirma pensando en el proyecto “estilo Méliès” que le vendió el director, ocultándole su origen foráneo). Para Lucía y Esteban Puenzo, en un 2010 festejante y patriótico, la (quimérica) construcción de la nación parece ser posible solo como complicado amasijo de tradiciones. Por un lado, la francesa –con la que el corto se divierte reconstruyendo “equivocadamente” un fragmento de *Le Voyage dans la lune* (1902)– y, por el otro, la italiana —con ese *Más Adelante*, que traduce el *Più avanti*, del famoso soneto de Almafuerce. Soneto que, además, será recitado en *voice over*, por el director intradieético, para enmarcar la resistencia al poder y la decisión de reformular la película como neta denuncia, a ser proyectada, ante un teatro lleno y una audiencia patricia. En la nueva cinta se reproducirá la acción anterior, sustituyéndose al hombre por una muñeca (empleándose la *stop motion*), para luego cambiarla (mediante un truco de sustitución) por la actriz, amante del empresario (que debía representar la alegoría de la República), mientras fornicaba con este. Con esa escena, filmada a escondidas previamente, el director hace caer la construcción grandilocuente de la nación, al tiempo que se reconstruye uno de los géneros favoritos del periodo: el erótico o porno. *Más Adelante*, también hace tambalear las ínfulas históricas. A la pretensión, en tiempos de festejos, de una cronología precisa, se oponen abiertas y vistosas anacronías. Basta citar dos. La primera involucra a la ciudad futurista construida en el film en torno al Palacio Barolo, erigido más de una década después. La segunda, estrictamente cinematográfica: el formato en que son filmadas ambas películas no es el 35mm que correspondería, sino el 16mm –como el Barolo, de los años 20. Para los Puenzo el homenaje –a la patria, a la historia, al cine– parece involucrar su completa y sana desacralización.



Fotograma de *Más Adelante* (Argentina, Lucía y Esteban Puenzo, 2010)

Pasando al contexto brasileño, las operaciones de apropiación realizadas en *O latido do cachorro altera o sentido das nuvens* (Brasil, Estevão Garcia, Rebecca Ramos, Raul Fernando e Pedro Urano, 2006) y *Que cavação é essa?* (Brasil, Estevão Garcia e Luís Rocha Melo, 2008), aunque diversas, están unidas por el marco académico en el que fueron concebidas: la Universidade Federal Fluminense.

*O latido do cachorro altera o sentido das nuvens* explicita, ya desde el título, sus aspiraciones experimentales, tanto en lo que refiere a su significado (en español, traducible como “el ladrido del perro cambia la dirección de las nubes”), como en lo que toca a la gráfica que lo inaugura (confeccionada por medio de letras móviles que, del caos inicial, se ordenan para formar la frase, un uso expresivo de la letra escrita explorado durante el periodo silente).<sup>20</sup> Y cumplirá con esas expectativas por medio del recurso a un montaje

<sup>20</sup> Entre los ejemplos más interesantes de intertítulos con letras móviles se encuentra el usado en *Amanecer* (EE. UU., Friedrich Wilhelm Murnau, 1927) que une de manera impecable, forma y contenido. Mientras la protagonista se pregunta si su rival “podría ahogarse”, las palabras que

que, a través de imágenes aparentemente inconexas, acaso sueños o recuerdos, crea conexiones del orden de lo abstracto y lo simbólico. Es, precisamente, en el ámbito de las vanguardias –emuladas en un sentido amplio– que el cortometraje se mueve, desde los ambientes surrealistas franceses a los montajes acelerados de la escuela soviética. La escena final, en que una multitud corre –en parte vestida de *smoking* y bombín, en parte no– parece coquetear tanto con *Entr'acte* (Francia, René Clair, 1924) como con *El acorazado Potemkin* (Unión Soviética, Serguéi Eisenstein, 1925).

Si *O latido* se mide con la más clásica y global tradición silente, *Que cavação é essa?*, por otro lado, reflexiona sobre la historia del cine brasileño, su archivo y su memoria. El corto es una suerte *mockumentary*, organizado en 2 partes. La primera comienza con una placa que informa sobre el film documental, *Um alegre churrasco na estância do Cel. Alexandrao*, del operador L. A. Ramos, recuperado por la Universidade Federal Fluminense. Se trata de un documento apócrifo, creado por los mismos Estevão Garcia e Luís Rocha Melo, a la manera de los films de propaganda o *cavação* de la época silente.<sup>21</sup> Del período, de hecho, emplean una amplia gama de técnicas (blanco y negro, intertítulos, cámara frontal y fija, panorámicas de los paisajes) para contar a ese personaje, a su familia y a las tierras que posee, y terminar, sorpresivamente, en una suerte de orgía general. La segunda parte, “Restaurare”, la parte donde se explicita la condición de la totalidad como documental (en realidad, como adelantamos, del *mockumentary*) se centra en el trabajo de recuperación y contextualización del film silente mencionado. Ambientada en un laboratorio cinematográfico de los años 70, la película es en colores (con un alto grado de degradación que unifica todo en magenta, propia del estado de las cintas de la época).

---

forman el intertítulo, comienzan a caer y terminan por “ahogarse” y desaparecer; y las usadas en *Metrópolis* (Alemania, Fritz Lang, 1927) que, amenazadoras, forman la palabra “Moloch”, la máquina-dios pagano, y aterrorizan a uno de los protagonistas.

<sup>21</sup> El término “cavação”, en español “excavación”, fue utilizado en Brasil, durante la época silente, con valor peyorativo, para describir las películas de propaganda de la clase oligarca que los camarógrafos hacían para financiar sus otras actividades, véase: DE LUNA FREIRE, Rafael. *O negócio do filme a distribuição cinematográfica no Brasil, 1907–1915*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2022, p. 59. Disponible en: <<https://mam.rio/cinematoteca/o-negocio-do-filme/>> [Acceso: 1 de diciembre de 2023].



Contiene, además, una enfática *voice over* que define, partiendo del latín, precisamente, la palabra “restaurar”, hasta llegar a los restauradores, “abnegados héroes”, “corajudos brasileiros, víctimas de incontables alergias” que, se explica, trabajan en nombre de “un único ideal: recuperar la memoria del cine brasileño”. Este segmento contiene entrevistas a especialistas, supuestos documentos de época, imágenes del archivo. La película es un comentario elocuente sobre la pérdida y la necesidad de suplir las faltas, una operación donde a través de lo falso, se construye en parte, lo auténtico.



Fotograma de *Que cavação é essa?* (Brasil, Estevão Garcia e Luís Rocha Melo, 2008)

El mencionado Festival Internacional de Cine Silente México (FIC Silente MX) ha sido un verdadero motor para la producción y difusión de nuevos cortos silentes a nivel regional. Resulta inabarcable relevar aquí la inmensa programación de sus ocho años de existencia por lo que proponemos una pequeña selección de cortos presentados en su quinta edición, que resulta necesariamente parcial pero, también, representativa de la variedad de estrategias y procedimientos desplegados en estas nuevas producciones.<sup>22</sup> En clave humorística, *Yendo a la cama con dificultades* (Argentina,

<sup>22</sup> Seleccionamos esta edición porque tuvo lugar durante la pandemia y se desarrolló, por primera y única vez, en formato virtual, lo que permitió un mucho más amplio acceso a su programación, tanto dentro como fuera de México.

Gabriel Feller, 2017), nos muestra a un hombre que llega a su casa cansado y no logra desvestirse para ir a acostarse porque, cada vez que lo hace, mágicamente sombreros, pantalones y chaquetas lo vuelven a cubrir. La película interesa aquí porque va más allá de la reutilización de formas del silente –como las tratadas hasta ahora– para proponer una franca *remake* de la película de Georges Méliès, *Le Déshabillage impossible* (1900). Realizada en el marco de la UNA (Universidad Nacional de las Artes, Argentina) en convenio con la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC), *Yendo a la cama con dificultades* explicita, en los títulos finales, su lado filológico: no sólo cita directamente el intertexto francés, sino la práctica que le da base (“Filmado respetando la histórica técnica de la parada por sustitución utilizada por Georges Méliès en sus películas”). La invitación al público es doble: para quien conoce la película original, el goce radica en rastrear las similitudes y variantes de esta nueva cinta; para quien la ve por primera vez, toma la delantera la sorpresa, el efecto cómico original de los primeros espectadores ante la repetición del acto involuntario y la jocosa desesperación del individuo.



Fotograma de *Yendo a la cama con dificultades* (Argentina, Gabriel Feller, 2017),

Una trama metacinematógrafa –no rara en la época silente que, como a la fotografía, le gustó autorepresentarse desde los inicios– vemos en *Filmador e hijo* (México, Antonio Bunt, 2018), donde se suceden, rápidos, los desastres que hace el hijo del filmador, en un laboratorio, en cada fase del procesado del film. En este caso, el repertorio de técnicas del silente es notable, respecto a los incorporados en las películas del dossier: desde los más comunes (música, intertítulos, blanco y negro, grano, uso de primeros planos con mirada a la cámara) a los menos (como el rayado directamente sobre la película para crear efectos especiales de movimiento, sobreimpresiones, multiplicaciones simultáneas del mismo actor o manipulaciones del foco). La comicidad está cifrada en la superabundancia de trucos antiguos. Pero también en el contraste de esas técnicas abandonadas con la modernidad del laboratorio (los Estudios Churubusco a quienes se agradece al final) donde el film se desarrolla. Es en esa tensión anacrónica que el corto funda buena parte de su comicidad.



Fotogramas de *Filmador e hijo* (México, Antonio Bunt, 2018)

En tiempos actuales, pero rarificados, están ambientadas otras dos películas: *Humos* (México, Vonno A. Ambriz, Héctor Carreón, Marta Hernaiz y Axel Muñc, 2020) y *El chicle* (Argentina, Karina Grinstein, 2020). En la primera, el uso del blanco y negro, intertítulos, música de piano y esa estructura repetitiva, que tanto gustaba a las primeras audiencias, es el marco para narrar las peripecias de una masajista que atrapa en frascos los “humos” de alegría, paz, flojera, amor, de sus masajeados, para

aplicarlos luego a nuevos clientes como terapia. Es con motivo de los “humos” que la película introduce el coloreado parcial, dejando el resto de la imagen en blanco y negro. Un uso similar hace la argentina Karina Grinstein en *El chicle*, sobre un muchacho que recorre la ciudad cruzándose con distintas personas felices que mastican chicles –y hacen gigantes globos– rosa. Ambas películas apuestan a la técnica del coloreado parcial para contar sus historias. Haciéndolo, remiten a los primeros y fatigosísimos métodos de iluminación fílmica, tanto a mano como con estencil, donde se resaltaban parte de los elementos, dejando el resto en blanco y negro para maravillar al público. Esa vuelta al blanco y negro y al detalle coloreado –en un sistema dominado por el color– crea otros efectos y genera otras preguntas.



Fotograma de *Humos* (México, Vonno A. Ambriz, Héctor Carreón, Marta Hernaiz y Axel Muñic, 2020)



Fotograma de *El chicle* (Argentina, Karina Grinstein, 2020)

Para cerrar esta sección, no podemos dejar de mencionar la co-producción peruano-argentina *Trilogía muda* (2022), uno de los más recientes films de este tipo, dirigido por el reconocido realizador limeño Daniel Rodríguez Risco. En el *trailer* de este medimetraje se anuncia, mediante una serie de carteles, que “Para contar una buena historia” (...) “No se necesita la voz” (...) “El cine mudo está de vuelta”. La película se inserta, así, en una tendencia que parece gozar de creciente popularidad en plataformas y festivales. El film está compuesto por tres cortos previos de este director, que fueron estrenados en forma individual entre 1998 y 2021: *El colchón*

(1998), *El diente de oro* (2005) y *Cuellos almidonados* (2021). Se trata de tres fábulas adultas dedicadas, cada una, a un tema específico. El primer corto trata sobre la obsesión del amor, el segundo sobre la codicia y el tercero sobre las relaciones familiares. Rodríguez Risco comprendió que había una unidad conceptual y visual entre los tres y, entonces, fueron adaptados en la fase de postproducción para convertirse en una sola película.<sup>23</sup> La falta de diálogos (pero no de sonidos) es el principal factor que aglutina las historias. A esto se sumó la música, compuesta especialmente para el film por Selma Mutal, que proveyó de unidad sonora al conjunto. Los dos primeros cortos, originalmente filmados en celuloide, fueron digitalizados en 4K para uniformizar la textura de la imagen. Por último, se agregaron una serie de placas para separar los tres capítulos. Cada una de ellas reproduce un objeto con valor metonímico para cada historia: el colchón, en el primer corto, es símbolo del amor perdido; el diente, en el segundo, funciona como emblema de lo que se sacrifica por codicia y la pieza faltante de un rompecabezas, en el tercero, actúa como metáfora del vacío provocado por una relación distante entre madre e hijo. Estos carteles reinterpretan los antiguos intertítulos de las películas mudas, pero su composición por imágenes amplifica la falta de la palabra. Todo es imagen. El fondo de un estridente color rojo desafía, por su parte, la tradicional monocromía de los títulos tempranos y contrasta, a su vez, con el blanco y negro del primer y tercer corto. La estructura episódica y la alternancia entre las escalas de grises y el más furioso color recuerda a los programas mixtos de los primeros tiempos, con filmes de diferente longitud y tonalidades, que se cargaban consecutivamente en el proyector.

### 3. Prácticas artísticas experimentales

La centralidad absoluta de la imagen, la falta de diálogos o ese uso particular de la palabra escrita, propia del cine silente, motivó a diversos artistas latinoamericanos a incorporar estrategias, pero también a manipularlas, cuestionarlas, exacerbarlas.

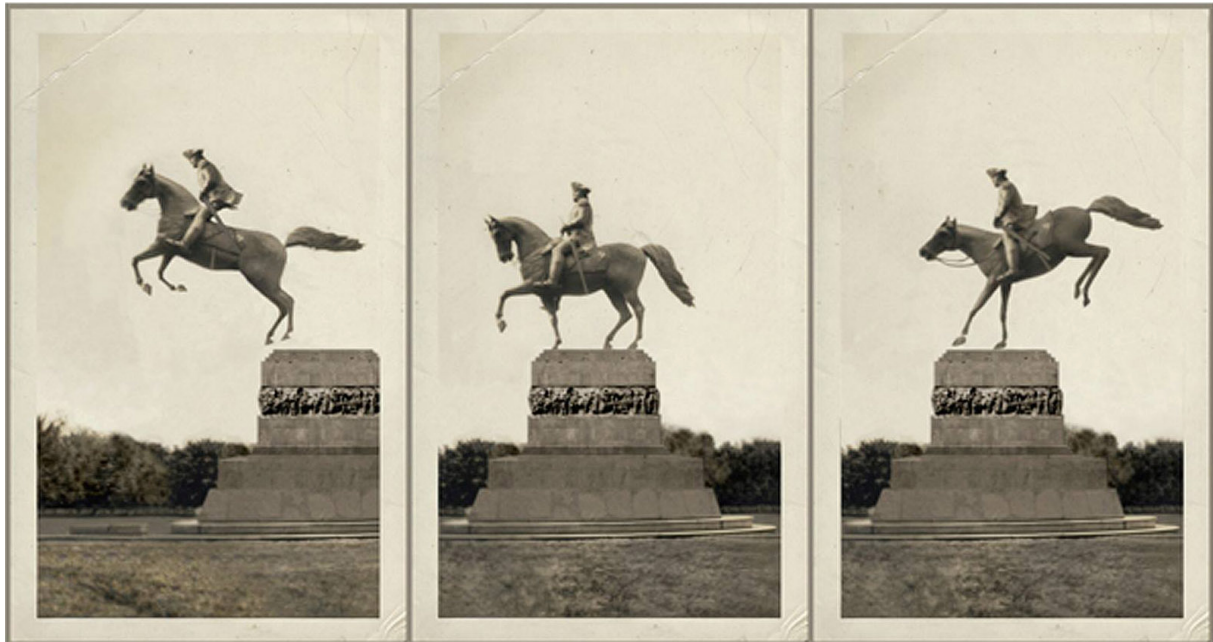
---

<sup>23</sup> Véase la entrevista realizada al autor en 2022 en RPP Noticias. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=fpqp21WT3os>

Minimalista, en lo que concierne al uso de fragmentos, fue el artista plástico argentino Jorge Macchi en su versión de *La pasión de Juana de Arco* (Argentina, 2003). Se trata de una videoproyección, en blanco y negro, de diez segundos, donde el relato está conformado, casi exclusivamente, por los intertítulos originales del film de Carl Dreyer y fragmentos de la música de Gottfried Bottger. La imagen, en cambio, queda reducida a fugaces *stills*. Se pasa así, del largometraje al corto –cortísimo– y de la multiplicidad de estrategias narrativas, contenidas en la obra original de Dreyer, a la reducción a una, para exacerbarla. La sucesión de intertítulos se vuelve trama verbal que titila –se mueve– con cada pasaje de fotograma; que incluso podría prescindir olímpicamente, si quisiera, de la fotografía. La palabra escrita –tantas veces cuestionada durante el mismo periodo silente– se convierte en objeto privilegiado, observable en los movimientos mínimos, pero potentes, del fotograma. La palabra, de mero contenido, se vuelve imagen y Macchi plantea, a través de su pieza, múltiples interrogantes. Entre ellas, enfrenta al espectador de hoy con una tradición extranjera (la del cine silente europeo), pero a través de su gesto, se vuelve también propia. Cuestiona así –es una de las claves posibles de lectura– estatus y derechos respecto a esa cinematográfica global ajena. Y vuelve, si queremos, al original espectador latinoamericano, receptor prácticamente contemporáneo respecto al europeo, de esas narrativas.

En el video *El Prócer* (Uruguay, 2008), ganador en 2008 del Premio Nacional “Hugo Nantes”, Ministerio de Educación y Cultura (MEC, Uruguay), el artista Alberto Lastreto parte de la fotografía de un monumento ecuestre, para animarla digitalmente, haciendo que caballo y jinete atravesen el espacio, posándose sobre pedestales ajenos y saltando sobre edificios y monumentos antiguos y modernos, con la Marcha de la “Revolución Libertadora” (Argentina, 1959) como fondo. Un héroe, un símbolo, que recorre épocas y lugares, indistintamente, sin arraigarse en ninguno. A sus pies, porque el héroe nunca está solo –necesita de una *audience*– aparecen personajes posando o circulando, mujeres danzantes y combatientes desnudos, como los inmortalizados por Eadweard Muybridge en sus experimentos con el movimiento.

La obra, como informa la ficha del Museo Nacional, “es parte de una estrategia adoptada por Lastreto, después de treinta años de exilio en Nueva York, para comprender la nueva realidad uruguaya. La figura de El Prócer es la excusa para abrir interrogantes, no se trata de ningún héroe en particular. La obra habla también sobre las posibilidades de hacer arte con condiciones tecnológicas adversas”.<sup>24</sup> La reconstrucción de la memoria colectiva e individual, a través del uso actualizado de formas visuales del pasado, aparece aquí para explicitar las tensiones relacionadas con la construcción del héroe y, en última instancia, de lo que él representa: la nación.



*El Prócer* (Uruguay, Alberto Lastreto, 2008). Fuente: Museo Nacional de Artes Visuales

En una línea similar, opera el artista argentino Andrés Denegri que, en sus muestras *Máquinas de lo sensible* (Galería Rolf Art, Buenos Aires, 2019-2020) y *Levantamientos* (Art Basel, Miami, 2022) –como analiza Ana Laura Lusnich en el artículo presente en este dossier, “Evocación y actualidad del cine silente argentino en las instalaciones audiovisuales de Andrés Denegri”– utiliza el archivo silente y lo recrea para poner en tensión el estado-nación y otras dicotomías que lo fundaron.

<sup>24</sup> Véase <<https://museos.gub.uy/artectivo/artistas/item/lastreto-alberto.html>>.



Entre los más recientes exponentes de esta categoría se encuentra la performance *Accidentes de la historia: ready-made en tres actos* (Colombia, Jerónimo Atehortúa Arteaga, 2023), presentada este año en la 21ª edición de DocLisboa. Se trata, como describe su título, de un *ready-made* cinematográfico que reúne los fragmentos sobrevivientes –y en ocasiones discontinuos– de cuatro películas del período silente del cine colombiano. Con una mínima intervención, más allá de la música en vivo a cargo de Carlos Eduardo Quebrada Vásquez, el metraje se organiza en capítulos protagonizados por el actor Roberto Estrada Vergara, que interpreta diferentes personajes en los cuatro films elegidos. Este proyecto experimental continúa el meticuloso trabajo arqueológico realizado por Atehortúa Arteaga y Luis Ospina para el ya citado *Mudos Testigos* (2023), pero propone una aproximación alternativa a esos materiales cinematográficos tempranos. Según su director, *Accidentes de la historia*

busca poner de relieve el carácter fragmentario y fugaz de toda creación, y el hecho, más importante aún, de que las obras terminadas son esencialmente una convención, pues todos los objetos están abiertos a un proceso de creación infinito y colectivo. Por otro lado, al despojar estas películas de las determinaciones históricas en que son siempre vistas, emerge en ellas otra identidad, y se vislumbra el hecho fascinante de que quizá en los orígenes del cine estuvo su primera modernidad oculta bajo una mirada que las aprisionaba. Las ruinas de esas películas pueden ser experimentadas hoy como piezas autónomas. Si se ignora el hecho de que son jirones producto del paso del tiempo, emergen como objetos complejos y enigmáticos. Son accidentes de la historia que producen nuevas películas y relaciones con el espectador.<sup>25</sup>

#### 4. Aplicaciones retro, nuevas tecnologías y programas de inteligencia artificial

Durante la pandemia se hizo viral la publicación de una usuaria de You Tube que utilizó el software Gigapixel para “mejorar” el corto de los Lumière *L'arrivée d'un train à La Ciotat* aumentando su resolución a 4K y 60 cuadros por segundo y hasta agregándole sonido.<sup>26</sup> El resultado era tan realista como perturbador y abrió el debate sobre las capacidades de las nuevas tecnologías, especialmente la desarrollada a partir de la IA, y sobre las numerosas posibilidades que han abierto y abrirán en el campo del

<sup>25</sup> Agradecemos a Jerónimo Atehortúa Arteaga por sus reflexiones y los materiales que nos envió en relación a este proyecto cuyo trailer puede verse en: <<https://www.youtube.com/watch?v=UfgGIDzsRDM>>.

<sup>26</sup> El resultado puede verse en <<https://www.youtube.com/watch?v=3RYNThid23g&t=9s>>



audiovisual. Este 2023, de hecho, fue año de huelgas en la industria hollywoodense por los peligros que la IA representa para los actores y otras profesiones del ramo, y de allí se expandieron las polémicas al resto del globo. Pero también se vio su lado lúdico. La popularidad de una aplicación como *Revive* –que permite animar fotografías con un solo *click*, volviendo móviles los inertes retratos de ascendientes o personalidades del pasado, haciéndolos cantar y menearse al ritmo de tonadas *pop*, es quizá el mejor ejemplo, aunque todavía precario, de los rumbos que tomarán, a nivel no solo profesional sino masivo, los cruces entre la tecnología del pasado y del presente. Y, va de suyo, la aplicación –con el reducido espectro de los movimientos mostrados y su abierta falsedad– es el lado amable de los videos *deepfake*. Este nuevo escenario –en que el archivo adquiere una relevancia inédita por las potencialidades de uso, transformación y recreación de lo que fue– supone desafíos insólitos para el campo del cine silente; para lo que ya se discute, a nivel académico, como su “rejuvenecimiento”.<sup>27</sup>

*Muñequita porteña* (Argentina, José Agustín Ferreyra, 1932), conservada en el Museo del Cine “Pablo Ducrós Hicken”, pero cuyos diálogos originales grabados en discos Vitaphone, hoy están perdidos, fue el centro de varias operaciones retro, que, aún sin recurrir a la tecnología, intentaron suplir esa falta de sonido. Cuando el museo decidió proyectar la restauración y digitalización de este film en la 19ª edición del BAFICI, se vio enfrentado a la paradoja de que el primer film argentino sonorizado se encontraba mudo. Pensaron, primero, en contratar a un especialista en lectura de labios para reconstruir y doblar los diálogos perdidos, pero finalmente se optó por una solución hoy más experimental, aunque para nada ajena a los primeros años del cine, donde las proyecciones convivían sin conflicto con el espectáculo vivo. Se convocó, así, a los guionistas y dramaturgos Santiago Loza y Ariel Gurevich para que escribieran una versión libre de los diálogos a partir de las imágenes observadas y a los actores Rosario Bléfari, Javier Drolas, Vanesa Maja y Patricio Aramburu para que los interpretaran en vivo en la sala, con el acompañamiento musical de Fernando Kabusacki y Matías Mango. Lejos de emular el posible guión original, los nuevos

---

<sup>27</sup> Véase “Modernising silent movies with AI”, Hong Kong Baptist University Disponible en: <<https://research.hkbu.edu.hk/news/modernising-silent-movies-with-ai>> [Acceso: 1 de diciembre de 2023]

diálogos ideados por Loza y Gurevich propusieron un juego metarreferencial que aludía a la propia pérdida del sonido de la película y a su condición de elemento histórico del cine. Como afirma Andrés Levinson, uno de los involucrados en este proyecto, la experiencia fue novedosa, pero tuvo sus riesgos ya que, por un lado, contribuyó a rescatar un film argentino hasta entonces imposible de ver, pero, por el otro, presentó una película distinta, con otra música, nuevas voces y diálogos.<sup>28</sup> Se trató de una experiencia única y efímera que, sin embargo, contó con réplicas en otros contextos, como la analizada por Pablo Ceccarelli en el artículo “*Muñequita porteña* y el encuentro con la historia del cine argentino”, presente en este dossier. Esta segunda performance tuvo lugar en el 10° *Festival REC (Festival de Cine de Universidades Públicas de La Plata)* y contó con la participación de actores del grupo independiente Galpón Momo Teatro, que le aportaron sus propias particularidades al experimento. Fragmentos de esta representación, a su vez, aparecen registrados en el cortometraje *Sombras | Espejos* (Argentina, 2022), del propio Ceccarelli. La sonorización de películas en vivo, realizada ya en tiempos silentes, fue así rescatada para la posteridad. Lo efímero se convirtió en breve registro que unió imagen y sonido, antes separados, pero también mostró lo que no se solía ver: el detrás de cámaras, los gestos de los actores mientras leen las líneas, se miran, sonrían.

A la realidad virtual recurre, por su parte, el proyecto *Entre Luces y Sombras*, de Nazly López, centrado en la figura del cineasta colombiano Félix Joaquín Rodríguez y su película de ficción *Alma provinciana* (1926).<sup>29</sup> Sus cuatro capítulos, realizados como *comics* interactivos, proyectan al espectador, o mejor al usuario, en el centro de los hechos históricos que rodean la película de Rodríguez. En este tipo de experimento, más allá de recuperar antiguas cuestiones técnicas o de interpretación de una época,

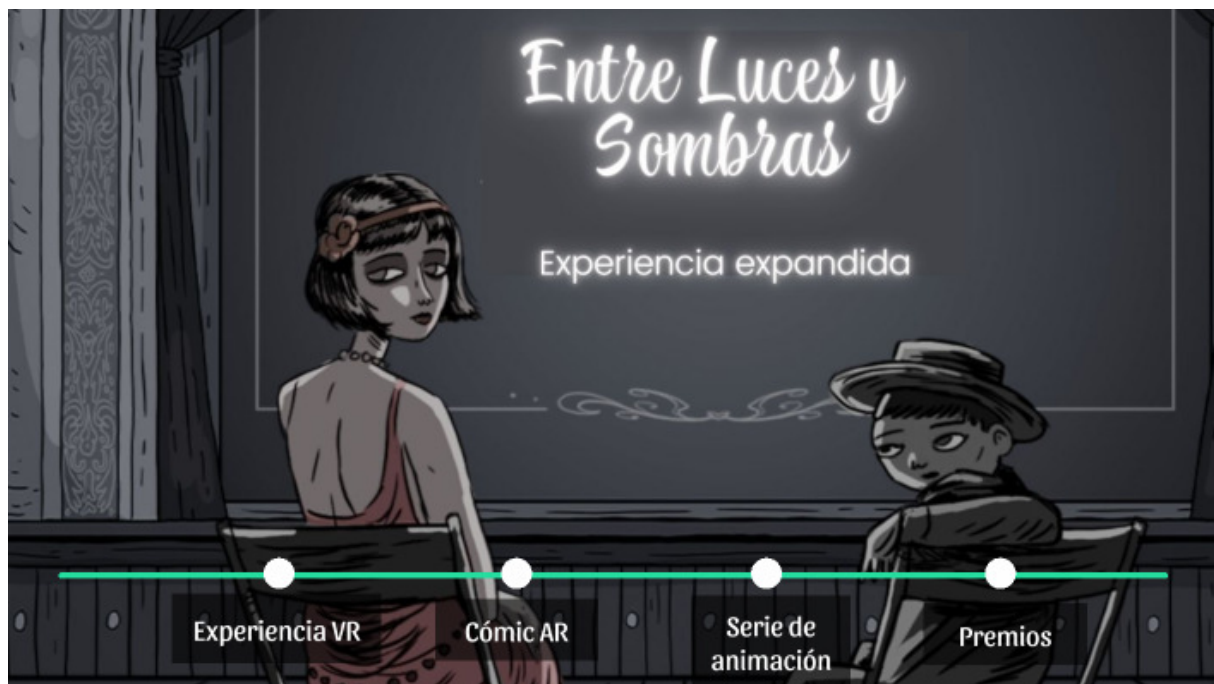
---

<sup>28</sup> LEVISON, Andrés. “Muñequita porteña”, Blog de la Asociación de Amigos del Museo del Cine, Disponible en: <<https://museodelcineba.org/>> [Acceso: 11 de noviembre de 2019].

<sup>29</sup> Véase BOGLIONE, Riccardo. “Inmersión en el Alma: Entrevista a Nazly López”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 8, diciembre de 2022, pp. 258-266. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/433>> [Acceso: 15 de diciembre de 2023].

se apunta a hacer vivir –gracias a la coincidencia de los movimientos de autor y personajes con los del usuario– el cine silente. Como señala la autora:

Una vez que el usuario se pone las gafas, toma el cuerpo del pionero y se traslada a los inicios del siglo XX en Colombia, viendo la realidad social y política a través de los ojos del cineasta. Dentro de la historia el usuario interactúa con el relato. Por ejemplo, en el Capítulo III, que se titula “La vida y milagros de un cineasta en Bogotá”, el usuario se traslada a la plaza de Bolívar y, en medio del Carnaval estudiantil, debe buscar a los personajes que harán parte de *Alma provinciana*: la obrera, el campesino, el estudiante y el gamonal. Una vez que los encuentra, se activa una cámara de cine que tiene frente a sí y, cuando ya los ha filmado a todos, el usuario se traslada al teatro Faenza, aquel 13 de febrero de 1926, cuando se estrenó la película. Así se convierte también en un pionero, mientras aprende del contexto social y político del periodo.<sup>30</sup>



*Entre Luces y Sombras*, de Nazly López,

Aunque es, decididamente, la sección menos nutrida, este texto quiso incluirla por imprescindible. Y, es más, quiso cerrar con ella el panorama, por su enorme potencial a futuro para el campo, pero al mismo tiempo, por lo que la une al pasado. Porque el debate sobre tecnología e innovación acompañó el surgimiento y desarrollo de la

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 260.

imagen en movimiento, como hoy acompaña –con sus promesas y peligros, con sus detractores y entusiastas– a los nuevos instrumentos. Si nos propusimos pensar, a lo largo del artículo, las actuales apropiaciones técnicas y temáticas del silente como formas del retorno, no podemos olvidar que también las hipótesis y debates sobre tecnología se retoman, reformulados, para especular sobre lo que vendrá y los efectos que eso tendrá sobre la vida cotidiana. Un ejemplo paradigmático de esto –en su versión optimista– nos la da, entre tantísimos, un escrito latinoamericano de 1896. Quien vio las películas Lumière en ese final del siglo XIX, imaginó como parte de un proceso tecnológico posible y deseable, la inclusión de color y sonido, pero también supuso la dimensión histórica y social de esos adelantos:

Lo que más asombra en este nuevo invento fin de Siglo, son los progresos á que se presta y que desde ya podemos prevenir como cercanos.

En efecto: si al actual cinematógrafo se agrega un cilindro fonográfico, que haga coincidir los sonidos con la vida real que nos muestra, y si por último se llegara á obtener las fotografías con colores, resultaría un cuadro tan animado y tan perfecto de la vida, que podríamos tener en casa los sucesos del mundo tal como si los estuviéramos presenciando.

Los archivos del porvenir dice un autor en presencia del cinematógrafo, no se compondrán de escritos fastidiosos sino que harán renacer el pasado, oído y visto, tal cual los sucesos se produjeron.<sup>31</sup>

Si las discusiones sobre el archivo tienen en la actualidad una vigencia y complejidad que, quien escribió estas líneas, difícilmente hubiera podido prever, quien se enfrenta hoy a las nuevas tecnologías está obligado –como hizo esa pluma de 1896– a reflexionar sobre los futuros escenarios en base a las necesidades actuales y venideras, pero también a evaluar sus complejas implicancias éticas. Este texto, más que muchos otros, es fundamentalmente provisorio, pero necesario para instalarnos en este nuevo estado de cosas.

---

<sup>31</sup> J. V. “El Cinematógrafo”, Sección Científica, *Los Debates, Revista Quincenal, Órgano universitario*, Montevideo, año 1, tomo 1, n. 7, 5 de agosto de 1896, p. 133.

## Referencias bibliográficas

- BOGLIONE, Riccardo. “Inmersión en el Alma: Entrevista a Nazly López”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 8, diciembre de 2022, pp. 258-266. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/433>> [Acceso: 15 de diciembre de 2023].
- DE LUNA FREIRE, Rafael. *O negócio do filme a distribuição cinematográfica no Brasil, 1907–1915*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2022. Disponible en: <<https://mam.rio/cinemateca/o-negocio-do-filme/>> [Acceso: 1 de diciembre de 2023].
- ESTEVERENA, Lara y Rita Falcón. “La reflexión lúdica sobre la imagen en el cine de Mario Llinás”, *Revista Cine Documental*, n. 1, 2010. Disponible en: <[http://revista.cinedocumental.com.ar/2/articulos\\_02.html](http://revista.cinedocumental.com.ar/2/articulos_02.html)> [Acceso: 1 de diciembre de 2023].
- FERNÁNDEZ ESCAREÑO, Itzia. “Cine de reemplazo. La historia en la mirada (José Ramón Mikelajáuregui, 2010)”. En: Cuarterolo, Andrea (ed.). Dossier “Investigar sobre cine silente en Latinoamérica”, *Imagofagia Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 8, octubre de 2013. Disponible en: <<https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/598>> [Acceso: 1 de diciembre de 2023].
- FLAIG, Paul y Katherine Groo, (eds.). *New Silent Cinema*. New York y London: Routledge, 2016.
- J. V. “El Cinematógrafo”, Sección Científica, *Los Debates, Revista Quincenal, Órgano universitario*, Montevideo, año 1, tomo 1, n. 7, 5 de agosto de 1896, p. 133.
- MARTÍNEZ, Ángel. “El patrimonio fílmico de la Revolución Mexicana. Rescate, restauración y conservación”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 2, diciembre de 2016, pp. 279-288. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/arti cle/view/65>> [Acceso: 1 de diciembre de 2023].
- MIQUEL, Ángel y David M. J. Wood, “Introducción al dossier: El cine de compilación de la Revolución Mexicana”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y*

- cine silente en Latinoamérica*, n. 2, diciembre de 2016, pp. 6-12. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/87>> [Acceso: 1 de diciembre de 2023].
- KRAJTE, Julia. “Llorando en el espejo. Poéticas y políticas sexuales de la belleza en el cine”, *Millcayac*, vol. IX, n. 16, 2022. DOI: <<https://doi.org/10.48162/rev.33.039>> [Acceso: 1 de diciembre de 2023].
- “Modernising silent movies with AI”, Hong Kong Baptist University Disponible en: <<https://research.hkbu.edu.hk/news/modernising-silent-movies-with-ai>> [Acceso: 1 de diciembre de 2023]
- LEVISON, Andrés. “Muñequita porteña”, Blog de la Asociación de Amigos del Museo del Cine, Disponible en: <<https://museodelcineba.org/>> [Acceso: 11 de noviembre de 2019].
- OSPINA LEÓN, Juan Sebastián, “El Festival Internacional de Cine Silente México. Entrevista a Enrique Moreno Ceballos”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 5, diciembre de 2019, pp. 293-308. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/260>> [Acceso: 1 de diciembre de 2023].
- \_\_\_\_\_. “*Mudos testigos*: Entrevista a Jerónimo Atehortúa Arteaga”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 7, diciembre de 2021, pp. 139-161. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/373>> [Acceso: 1 de diciembre de 2023].
- PEÑA, Fernando Martín. *Metrópolis*. Buenos Aires: INCAA/ 23° Festival Internacional de Cine de Buenos Aires, 2008.
- SADOUL, Georges. *Histoire générale du cinéma*. Paris: Denoël, 1946-1950.
- TADEO FUICA, Beatriz. “The appropriation and construction of the film archive in Uruguay”, *New Cinemas*, 13: 1, 2015, pp. 37-50.
- \_\_\_\_\_. *Uruguayan Cinema 1960-2010. Text, Materiality, Archive*. Woodbridge: Tamesis, 2017.

## Films y obras mencionadas

1999 (Argentina, Ignacio Masllorens, 2003)

- Accidentes de la historia: ready-made en 3 actos* (Colombia, Jerónimo Atehortúa Arteaga, 2023)
- Alma provinciana* (Colombia, Félix Joaquín Rodríguez 1926)
- Amanecer* (EE.UU., Friedrich Wilhelm Murnau, 1927)
- Anémic cinéma* (Francia, Marcel Duchamp, 1926)
- Babylon* (EE.UU., Damien Chazalle, 2022)
- Ballet Méchanique* (Francia, Fernand Léger y Man Ray, 1924)
- Blancanieves* (España, Pablo Berger, 2012)
- Capilla del diablo* (Argentina, Nicolás de Bórtoli, 2000)
- Dal polo all'equatore* (Italia, Yervant Gianikian y Angela Ricci Luchi, 1986)
- Decasia* (EE.UU., Bill Morrison, 2002)
- Die Gebrüder Skladanowsky* (Alemania, Wim Wenders 1995)
- El acorazado Potemkin* (Unión Soviética, Serguéi Eisenstein, 1925)
- El amante de las películas mudas* (Argentina, Pablo Torre, 1993)
- El carapálida* (Argentina, Agustín Mendilaharsu, 2004)
- El chicle* (Argentina, Karina Grinstein, 2020)
- El dirigible* (Uruguay, Pablo Dotta, 1994)
- El hombre de la cámara* (Unión Soviética, Dziga Vértov, 1929)
- El Prócer* (Uruguay, Alberto Lastreto, 2008)
- Ella es mi novia* (Uruguay, Virginia Arigón, músicos: El Otro Tavella & Los embajadores del buen gusto, 2017)
- Entr'acte* (Francia, René Clair, 1924)
- Entre Luces y Sombras* (Colombia, Nazly López, 2020)
- Epopeyas de la Revolución* (México, Gustavo Carrero, 1961)
- Filmador e hijo* (México, Antonio Bunt, 2018)
- Hiroshima* (Uruguay, Pablo Stoll, 2009)
- Histoire(s) du cinema* (Francia-Suiza, Jean Luc Godard, 1988-1998)
- Hollywood Cavalcade* (EE.UU., Irving Cummings, 1939)
- Hugo* (EE.UU., Martin Scorsese, 2011)
- Humos* (México, Vonno A. Ambriz, Héctor Carreón, Marta Hernaiz y Axel Muñic, 2020)
- Imágenes del pasado. Una reseña del cine mudo argentino* (Argentina, Guillermo Fernández Jurado, 1961)

- La antena* (Argentina, Esteban Sapir, 2007)
- La cabalgata del circo* (Argentina, Mario Soffici, 1945)
- La historia en la mirada* (México, José Ramón Mikelajáuregui, 2010)
- La jetée* (Francia, Chris Marker, 1962)
- La más bella niña* (Argentina, Mariano Llinás, 2002)
- La pasión de Juana de Arco* (Argentina, Jorge Macchi, 2003)
- La Passion de Jeanne d'Arc* (Francia, Carl Theodor Dreyer, 1928)
- La valigia dei sogni* (Italia, Luigi Comencini, 1953)
- Las sombras* (Argentina, Paulo Pécora, 2000)
- Le Déshabillage impossible* (Francia, Georges Méliès 1900)
- Le Voyage dans la lune* (Francia, Georges Méliès, 1902)
- Levantamientos* (Art Basel, Miami, Andrés Denegri, 2022)
- Los ojos del siglo* (Argentina, Manuel Peña Rodríguez, 1957)
- Máquinas de lo sensible* (Galería Rolf Art, Buenos Aires, Andrés Denegri, 2019-2020)
- Más Adelante* (Argentina, Lucía y Esteban Puenzo, 2010)
- Memorias de un mexicano* (México, Carmen y Salvador Toscano, 1950)
- Metrópolis* (Alemania, Fritz Lang, 1927)
- México, la revolución congelada* (Argentina, Raymundo Gleyzer, 1970)
- Mudos testigos* (Colombia, Luis Ospina y Jerónimo Atehortúa Arteaga, 2023)
- Muñequita porteña* (Argentina, José Agustín Ferreyra, 1932)
- O latido do cachorro altera o sentido das nuvens* (Brasil, Estevão Garcia, Rebecca Ramos, Raul Fernando y Pedro Urano, 2005)
- Of Freaks and Men* (Rusia, Alekséi Balabánov, 1998)
- P3ND3J05* (Argentina, Raúl Perrone, 2013)
- Que cavação é essa?* (Brasil, Estevão Garcia e Luís Rocha Melo, 2008)
- Ragazzi* (Argentina, Raúl Perrone, 2014)
- Santa Fe* (Argentina, Lisa Cerati, músicos: Zero Kill, 2020)
- Sin letras* (Uruguay, Alejandro Escuder, músicos: Exilio Psíquico, 1995)
- Sombras | Espejos* (Argentina, Pablo Ceccarelli, 2022)
- Sunset Boulevard* (EE.UU., Billy Wilder, 1950)
- Tabú* (Portugal-Alemania, Miguel Gomes, 2012)



*The Artist* (Francia, Michel Hazanavicius, 2011)

*The Heart of the World* (Canadá, Guy Maddin, 2000)

*They shall not grow old* (Nueva Zelanda-UK, Peter Jackson, 2018)

*Tom Tom Piper's Son* (EE.UU., Ken Jacobs, 1969)

*Trilogía muda* (Perú-Argentina, Daniel Rodríguez Risco, 2022. Película conformada por los cortos: *El colchón*, 1998; *El diente de oro*, 2005 y *Cuellos almidonados*, 2021)

*Vincere* (Italia-Francia, Marco Bellocchio, 2009)

*Vivre sa vie* (Francia, Jean-Luc Godart, 1962)

*Yendo a la cama con dificultades* (Argentina, Gabriel Feller, 2017)

---

**ARK CAICYT:**

<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/fa5owwdkr>

**Para citar este artículo:**

CUARTEROLO, Andrea y Georgina Torello. "Introducción al dossier. El nuevo cine silente latinoamericano y otros experimentos afines", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 9, diciembre de 2023, pp. 7-48. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/474>> [Acceso dd.mm.aaaa].

---

\* **Andrea Cuarterolo** es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como Investigadora Independiente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y como docente en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad Nacional de Quilmes. Se especializa en el estudio del cine silente y la fotografía en Argentina y Latinoamérica y es autora del libro *De la foto al fotograma: Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina 1840–1933* (CdF Ediciones, 2013) y co-editora de los volúmenes *Cines regionales en cruce: un panorama del cine argentino desde un abordaje descentralizado* (EUDEBA, 2022), *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico* (Imago Mundi/Cinematoteca Nacional de México, 2017) y *Diez miradas sobre el cine y audiovisual* (Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, 2018). Desde 2016 co-dirige el Centro de Investigaciones y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE) y la Asociación de Estudios sobre Precine y Cine Silente Latinoamericano (PRECILA). Es directora, junto a Georgina Torello, de *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*. E-mail: [acuarterolo@gmail.com](mailto:acuarterolo@gmail.com)

\*\* **Georgina Torello** (Ph.D., University of Pennsylvania) es profesora en el Departamento de Letras Modernas de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UdelaR, Uruguay) e investigadora del Sistema Nacional de Investigadores (SNI). Se especializa en estudios intermediales, en particular de las relaciones entre cine silente, teatro y literatura. Es autora de *La conquista del espacio. Cine silente uruguayo (1915-1932)* (Yaugurú, 2018), editora de *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)* (Irrupciones Grupo Editor, 2018) y coeditora de *Watching Pages*,

*Reading Pictures: Cinema and Modern Literature in Italy* (Cambridge Scholars Publishing, 2008) y *La pantalla letrada. Estudios interdisciplinarios sobre cine y audiovisual latinoamericano* (Espacio Interdisciplinario, UdelaR, 2015). Actualmente, co-coordina el Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA, Uruguay) y, en ese marco, es co-responsable del proyecto CSIC sobre cine en UdelaR. Dirige, junto a Andrea Cuarterolo, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*. E-mail: [georgina.torello@gmail.com](mailto:georgina.torello@gmail.com).