



Significação: revista de cultura
audiovisual
E-ISSN: 2316-7114
significacao@usp.br
Universidade de São Paulo
Brasil

Villarroel, Mónica

Poder y producción de riqueza en el documental silente en Chile y Brasil
Significação: revista de cultura audiovisual, vol. 42, núm. 44, julio-diciembre, 2015, pp. 45-
62
Universidade de São Paulo
São Paulo, Brasil

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=609765819004>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



Poder y producción de riqueza en el documental silente en Chile y Brasil

*Power and wealth production
on Chilean and Brazilian
silent documentaries*

*Poder e produção de
riqueza no documentário
silencioso no Chile e no
Brasil*

//////////

Mónica Villarroel¹

¹ Doctora en Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Chile. Magíster en Comunicación e información por la Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS; Licenciada en Comunicación Social y periodista de la Universidad de Chile. Directora de la Cineteca Nacional de Chile. Autora de los libros *La voz de los cineastas: Cine e identidad chilena en el umbral del milenio* (2005) y *Señales contra el olvido. Cine chileno recobrado* (2012, en co-autoría). Investigación apoyada por Conicyt, Chile. E-mail: monicavillarroelm@gmail.com



Resumen: Este trabajo se refiere al cine documental silente en Chile y Brasil y el modo en que éste representa las identidades nacionales en el periodo 1896-1933 en el proceso de modernización de ambos países. Nuestro objetivo es establecer puntos en común y diferencias a partir de materiales sobrevivientes, especificando la línea de filmes referidos a la producción de riqueza. Utilizamos como metodología el análisis del discurso cinematográfico y un abordaje desde la historia social, bajo la perspectiva teórica de Marc Ferro, así como la perspectiva crítica de Paulo Emílio Salles Gomes e Ismail Xavier.

Palabras clave: cine silente; modernidad; identidades nacionales.

Abstract: This essay addresses the way in which silent documentary films in Chile and Brazil represent national identities in the period between 1896-1933, during the modernization process of both countries. It proposes to establish similarities and differences between films that have survived, with an emphasis on documentaries about wealth production. Under the theoretical perspective of Marc Ferro and conceptual support of Paulo Emílio Salles Gomes and Ismail Xavier, we use the cinematic discourse analysis in dialog with social history.

Key-words: silent cinema; modernity; national identities.

Resumo: Este trabalho aborda o documentário cinematográfico silencioso no Chile e no Brasil, e a maneira pela qual aí se representam as identidades nacionais e o processo de modernização destes países no período 1896-1933. Nosso objetivo é estabelecer pontos em comum e também as diferenças nos filmes remanescentes, em especial aqueles relacionados com a produção de riqueza. Utilizamos como metodologia a

análise de discurso cinematográfico e a abordagem da história social, sob a perspectiva teórica de Marc Ferro, e bem como a perspectiva crítica de Paulo Emílio Salles Gomes e Ismail Xavier.

Palavras-chave: cinema silencioso; modernidade; identidades nacionais.

Si el cine apareció en Europa Occidental y en Estados Unidos como signo de la aceleración del progreso tecnológico y científico, Chile y Brasil estaban insertos en contextos políticos distintos, pero la llegada de este nuevo invento generó procesos de apropiación similares. Chile, en un régimen parlamentario instalado desde 1891 hasta 1925, saliendo de una guerra civil; Brasil, por su parte, con la herencia de un sistema esclavista y un régimen monárquico recién abolidos, y en los albores de la Vieja República, comprendida entre 1889 y 1930, más o menos equivalente al periodo del cine silente. Pese a estas diferencias, ambos compartían el proyecto nacionalista y de consolidación de los estados nacionales a partir del poder en manos de la oligarquía, considerando un amplio espectro de elites financieras (principalmente latifundistas), eclesiásticas y militares. En los dos países el nacionalismo convivía con un ideario de modernidad cosmopolita, del cual el cine fue un aliado de primer nivel. Las cinematografías foráneas generaron procesos de imitación, apropiación y al mismo tiempo tensión, incluyendo severas críticas hacia las producciones locales.

En esta perspectiva, nos planteamos el problema de cómo el cine documental silente en Chile y Brasil representa las identidades nacionales en el periodo 1896-1933 en el contexto de la modernización de ambos países y qué similitudes y diferencias encontramos entre ambos. Nuestro interés se centró en los discursos cinematográficos y los espacios representados, buscando definir sus características más relevantes y sus especificidades.

Una primera diferencia que encontramos en el cine del periodo estudiado en ambos territorios es el volumen de producción, lo que imposibilita un acercamiento comparativo en términos cuantitativos, siendo muy superior en el caso brasileño. Sí podemos establecer, no obstante lo anterior, que en los dos países el material sobreviviente representa un escaso porcentaje de lo producido, aunque en Chile se complejiza aún más, dada la inexistencia de un mapeo cuantitativo. El total del material conservado aquí, identificado hasta 2013, alcanzaba apenas a treinta



Dossiê: *Estudos sobre o cinema latino-americano*

Poder y producción de riqueza en el documental silente en Chile y Brasil | Mónica Villarroel

producciones de diversa índole. Calculamos en esta investigación 8 horas y 27 minutos de proyección de materiales filmicos, a partir del catastro que realizamos.

Por otra parte, se estima que el total de la cinematografía silente brasileña sobreviviente no alcanza al 10% de los filmes realizados (SOUZA, 2011, p. 17), unas 120 horas de proyección. Esto, en términos de títulos, con la salvedad que muchos de los incluidos en esta estadística corresponden a materiales incompletos, con frecuencia solo fragmentos, como también ocurre en el caso chileno. Por ello, establecer porcentajes es siempre arbitrario y complejo. El levantamiento realizado por Carlos Roberto de Souza y Glênio Póvoas, consigna que hasta 2011 pueden identificarse hasta 1933, fecha del límite del presente estudio, 309 materiales, incluyendo documentales, ficción, noticieros y filmes domésticos o películas familiares de diversa duración (SOUZA; PÓVOAS, 2011, p. 299-311). El universo de materiales cinematográficos sobrevivientes, por lo mismo, es abismalmente mayor que en el caso chileno.

Para abordar el estudio de los materiales filmicos documentales, proponemos un modelo que establece tres ejes temáticos. El primero de ellos es modernidad/ progreso/nación. Consideramos aquí el cosmopolitismo, la *belle époque*, las élites y el ritual del poder. Por otra parte, aún bajo este mismo eje, trabajamos la representación de la modernidad, especialmente de las ciudades, y la cuestión social y el proletariado. Cerrando el primer eje temático, abordamos otros aspectos de la modernidad: la educación, la ciencia y la salud. El segundo eje que definimos fue la producción de riqueza y un tercero, civilización-barbarie e indigenismo: la mirada desde el otro. En torno a estos ejes establecimos siete líneas temáticas que funcionaron como categorías, permitiendo distinguir tendencias en el documental del periodo. En este artículo desarrollaremos con mayor detalle el segundo de los ejes propuestos: la producción de riqueza.

Dos visitas guiadas: cobre en Chile y caucho en Brasil



El mineral El Teniente (1919), de Salvador Giambastiani
(Fotograma, Cineteca Nacional de Chile)

En el caso chileno privilegiamos el cobre y, en el brasileño, el caucho y otros productos extraídos en la Amazonía. Analizamos *El mineral El Teniente* (O mineral *El Teniente*, fragmento, 1919), de Salvador Giambastiani, en diálogo con *No país das amazonas* (1922), de Silvino Santos y Agesilau de Araújo². Identificamos las voces de la enunciación, enfatizando la perspectiva del realizador como articulador del discurso cinematográfico. Sin embargo, lo que nos interesa es establecer el contrapunto con la historia social y considerar hasta qué punto estos filmes constituyen también un documento histórico y una contra historia, desde la propuesta de Marc Ferro (1980).

Nos preguntamos de qué manera estas películas son un documento histórico sobre los obreros, en un contexto previo a las leyes sociales y constituciones que consagraron los derechos de los trabajadores y cuál es la imagen representada de ellos. También buscamos similitudes en cuestiones estéticas, viendo de qué modo los realizadores asumían la tarea de filmar con el financiamiento de empresas que promovían el desarrollo industrial. Nuestra hipótesis considera que en estas películas se construye un discurso idealizado de los trabajadores y del trabajo, desde la perspectiva del poder de los empresarios, en la lógica de los filmes institucionales de propaganda, en consonancia con el discurso cinematográfico construido desde la voz del poder, que identificamos en la mayoría de los materiales sobrevivientes de ambos países.

La perspectiva teórica de Marc Ferro (1980) en relación al cine y la historia, entendiendo que éste no solo es un documento histórico sino que constituye también un discurso sobre la historia y se convierte en un contranálisis de la sociedad, sustentó conceptualmente todo este trabajo. Nos apoyamos además en dos conceptos definidos por Paulo Emílio Salles Gomes en su texto “A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898 - 1930)”, (1986) para clasificar los documentales silentes brasileños: la cuna espléndida y el ritual del poder. Los utilizamos aquí para identificar de qué modo se expresaban en el corpus escogido. “O Berço Esplêndido é o culto das belezas naturais do país, notadamente da paisagem da Capital Federal, mecanismo psicológico coletivo que funcionou durante tanto tempo como irrigadora compensação para o nosso atraso” (GOMES, 1986, p. 324).

Esta idea se visualizó en el cine documental de los primeros tiempos, a pesar de los “resultados toscos” de las primeras imágenes. La belleza del paisaje de Río de Janeiro pronto dará paso a otras filmaciones de metraje más considerable

² Según documentos de la época Santos fue “artista operador” y Araújo “organizador” de la obra. Cf. *A noite*, 28 de marzo de 1923 (*apud* MORETTIN, 2011, p.153). Cabe preguntarse si el hecho de que Araújo fuese hijo de quien encargó la película le haya otorgado el crédito autoral junto al reconocido realizador portugués. Sobre la autoría ver COSTA, Selda Vale da, *Eldorado das Ilusões. Cinema & Sociedade: Manaus* (1897/1935). Manaus, Ed. da Universidade do Amazonas, 1996 p. 170.

que las simples vistas o registros iniciales. Tal es el caso de las películas de Reis en la Amazonía, donde “*pelo menos o Berço Esplêndido embalava índios ainda numa relativa tranquilidade*” y también extrapolamos esta idea al film de Santos que aquí abordamos.

Por otro lado, Salles Gomes constataba que uno de los aspectos básicos de los documentales era el ritual del poder, a partir de los innumerables materiales registrados de los actos de los presidentes de la República y la élite. “A câmera do documentarista da época era a câmera do poder”, agrega Bernardet (2009, p. 41)³, extendiendo la clasificación a filmes que no traten de esas personalidades y que incluso aborden asuntos populares, ya que cuando se trataba de registros que consideraban esos elementos, siempre era una aproximación mediada por un miembro de la élite o una de sus actividades. El concepto del ritual del poder no está determinado por el hecho que se filma, no es el asunto o el tema lo que determina el ritual, sino el tipo de producción o el enfoque con el que se aborda un determinado asunto. Esto confirma la estrecha dependencia económica de la élite, y por tanto editorial, que tenían los realizadores de noticieros y documentales.

También nos fue útil el concepto la “retórica de la visita guiada”, observada por Ismail Xavier (2012, p. 50) al analizar la película *A Sociedade Anonyma Fabrica Votorantim* (1922). Esta retórica enfatiza el carácter descriptivo de las imágenes, reiterando la minimización del montaje, con abundante uso de panorámicas, planos generales de la fábrica insertos en el paisaje, con algunos planos fijos, alternancia de planos próximos y alejados sin mucha preocupación por el ritmo. Hay una descripción de los distintos momentos del proceso productivo, así como la presencia de los obreros y de los empresarios. Un lugar privilegiado adquieren las líneas férreas y la dinámica de los *travelling* en el paisaje o en la proximidad de las estaciones.

Durante la época silente en América Latina se realizaron una serie de documentales por encargo de empresas o gobiernos, con el fin de promover la imagen de la nación en el contexto de la modernidad y el progreso. Algunos de ellos fueron hechos para ser presentados en exposiciones internacionales, donde se promovía la idea de naciones industrializadas y las bellezas naturales, y como promoción de las propias empresas que contrataban a cineastas. Fueron los filmes institucionales de propaganda. Pero en ellos también es posible detectar la presencia de sectores obreros generalmente ausentes en los documentos filmicos de la época.

El desarrollo económico de Chile estuvo marcado por la minería como principal actividad productiva en el periodo que nos ocupa. Entre 1891 y 1919 el

³ De acuerdo a los antecedentes que proporciona este autor, el concepto del ritual del poder fue definido por Paulo Emílio Salles Gomes en el I Simpósio do Filme Documental Brasileiro (Recife, 1974).

salitre y el cobre tuvieron gran auge en la zona norte, el carbón y el cobre en la zona central, el carbón y pequeños yacimientos auríferos en el sur. La explotación de estos minerales generó grandes cambios en la vida nacional. Las principales riquezas fueron explotadas por capitales extranjeros, siendo primero el salitre, por los ingleses, y el cobre por los norteamericanos. Hasta la guerra de 1914 se impuso el capital británico y desde esa fecha en adelante, al igual que ocurrió con la industria cinematográfica, el capital norteamericano ocupó un lugar hegemónico. Si bien esta presencia extranjera fue apoyada por las clases gobernantes, fue denunciada por la clase obrera, las organizaciones sindicales y posteriormente sus partidos políticos, que manifiestan su rechazo a lo foráneo y comienzan a construir un discurso nacionalista a partir de la producción de riqueza natural.

Durante el siglo XIX predominó la pequeña empresa y la minería del cobre tuvo un perfil artesanal y a partir de 1900, surge el interés de los capitales extranjeros por la industria cuprífera. Las principales inversiones provinieron de Estados Unidos, como fue el caso de la Braden Copper Co. El volumen de producción anual del país alcanzaba en 1900 entre 20 y 30 mil toneladas, métricas, lo que se mantuvo hasta 1911 cuando entró a participar en la producción el mineral El Teniente, cuando la cifra alcanzó a 36.419 toneladas (ORTIZ LETELIER, 2005, p. 46-47).

El mineral El Teniente (O *mineral El Teniente*, 1919), de Salvador Giambastiani, financiado por la Braden Copper Co., registraba la vida cotidiana del mineral, los habitantes de Sewell, las condiciones de trabajo y festividades. Poco se dijo en la prensa de esta cinta. *La Semana Cinematográfica* publicó una nota titulada “LA ‘GIAMBASTIANI FILM’” “Esta empresa filmadora, antes <<Chile Film>>, acaba de impresionar una cinta en el mineral de El Teniente. Es una valiosa cinta descriptiva, que da a conocer aquel centro minero, con todas sus instalaciones. Esperamos dar más adelante mayores datos sobre ella” (*La Semana Cinematográfica* Año I Núm. 48, 3 de abril de 1919, p.7). Pero no hay información posterior, salvo la que se refiere a la restauración de Kaulen y Martorell del año 1957, rotulada *Recuerdos del mineral El Teniente*⁴, realizada a partir de una copia encontrada en las bodegas antiguas de la Braden Copper Co. en Rancagua el año de 1955 (VEGA, 2006, p.65). Despues del golpe militar, esta versión había desaparecido y fue encontrada en Alemania, en el Archivo Federal Alemán, que la devolvió a Chile el año 2001 junto con otros 274 materiales que habían sido llevados a ese país por los documentalistas de la RDA Walter Heynowski y Gerhard Scheumann antes del golpe.

Del material rescatado, distinguimos 15 secuencias, todas exterior día.

⁴ Esta versión restaurada era sonora, con narración sobre texto de Raúl Aicardi y tiene una duración de 13min.19 seg. Le fueron retirados los intertítulos originales y hoy se conserva en 35mm en la Cineteca Nacional de Chile. Es la que utilizamos para este análisis.

Por otra parte, si bien el café, la caña de azúcar y la industria son relevantes en determinados momentos de la historia económica de Brasil y existen documentales alusivos a cada uno de estos productos o sectores de la economía, escogemos la producción de caucho para fines de nuestro análisis en función de la importancia del film *No país das amazonas* (1922), de Silvino Santos y Agesilau de Araújo, por tratarse de un largometraje de un autor relevante del periodo que además fue exhibido en la Exposición del Centenario de 1922, ocurrida en la ciudad de Río de Janeiro, obteniendo el reconocimiento de Medalla de Oro. No existe un equivalente cinematográfico para los otros productos, aunque el caucho fue importante durante un corto periodo en la historia económica de Brasil y tuvo consecuencia directa sobre la región norte, con menor impacto en las grandes ciudades. Aun cuando el film retrata un momento de declinación y no de apogeo del caucho, registra lo que significó esa riqueza.

La película original realizada por encargo del comendador Joaquim Gonçalves de Araújo, poderoso comerciante amazónico de origen portugués, tenía diez partes, según memorias de Silvino Santos y ocho partes, según la exhibición comercial en Río de Janeiro y en São Paulo⁵. Esta versión habría tenido 72 min. La que aquí examinamos, tiene 126 min. El film cumplió la función de complementar la exhibición de productos presentados por J.G. de Araújo & Cia., en la Exposición de 1922, como ya señalamos, mostrando distintas actividades productivas de la Amazonía. Fue exhibido también en distintas ciudades de Brasil, en Lisboa en 1927, París, Estados Unidos y Londres. Como establece Morettin (2011), en los documentales de Santos aparecen algunos de los temas centrales de la política y de la cultura brasileña a partir de 1920, como las relaciones entre litoral/interior y campo/ciudad, que son abordados por el cineasta utilizando los desplazamientos de barcos, aviones y automóviles. Este ideario se expresa en la imagen de Brasil construida como nación que buscaba también proyectarse a nivel mundial.. Pero la Medalla de Oro que obtuvo no fue precisamente concedida al realizador sino al empresario J. G. Araújo, cuyos múltiples negocios estaban representados en esa muestra, por lo que este también es un indicio sobre la poca importancia que se otorgaba a los realizadores por el contrario del trato a las élites locales. La película habría sido concebida como una especie de “catálogo visual” que dialogaba imagéticamente con los productos de las empresas de Araújo expuestos en las vitrinas (MORETTIN, 2011, p.152-173).

⁵ Filmografía brasileña. En sitio web de la Cinemateca Brasileña: <http://www.cinemateca.gov.br>. Consultado el 10 de octubre de 2011.

La cinta aborda las distintas actividades productivas de la zona amazónica vinculadas a la empresa de J. G. Araújo. Muestra aspectos de la ciudad de Manaos, con pleno funcionamiento de su puerto, los almacenes de la *Manaus Harbour*, los principales establecimientos comerciales e industriales. La película se desarrolla como un viaje a través del río y sus afluentes, presentando las actividades de pesca, extracción de la castaña, tabaco, caucho, guaraná y balata, un grupo de indios e indias Parintintins y otros en la región del río Madeira, los campos del río Branco y actividades ganaderas en grandes haciendas. A lo largo de la travesía, se muestran las riquezas forestales, aves, orquídeas, animales de la selva.

En ambas producciones están presentes los modernos medios de transporte y la idea de un recorrido o travesía, siendo expresada, en el caso del film chileno, con la exhibición reiterada del tren y, en el brasileño, el barco, el tren y el avión. El uso de panorámicas es abundante, al igual que los travelling y grandes planos generales insertos en el paisaje. La película chilena, por ejemplo, se inicia con grandes planos generales que muestran la llegada de un tren al poblado de Sewell, donde se encuentra la mina, evidenciando la inmensidad de la montaña y el imponente enclave. En el filme de Santos, y no sabemos si sucedía lo mismo en el de Giambastiani, ocurre lo que era usual en el cine silente: usar los intertítulos como un discurso que tiene un peso casi similar al de las imágenes. Contabilizamos 159 intertítulos en total y todos ellos explican las imágenes que prosiguen a cada uno, manteniéndose la lógica de que la palabra escrita afirma y las imágenes ilustran. Ello establece un orden del discurso para el espectador⁶.

Realizadores inmigrantes

En ambos casos se trataba de realizadores inmigrantes que habían llegado a Latinoamérica en los albores del cine. Silvino Santos (1886-1970), oriundo de Portugal, se estableció inicialmente en Belém do Pará, donde se inició en la fotografía instalándose luego con un estudio fotográfico en Manaus. Patrocinado por el empresario del caucho peruano Julio César Arana, pasó una temporada en los estudios de la Pathé y los laboratorios Lumière en Francia y a su regreso filmó durante tres años *Amazonas, o maior rio do mundo* (1918), pero los negativos de esta película se perdieron. Como ya hemos dicho, luego realizó *No país das Amazonas*⁷.

⁶ Ismail Xavier (2012) observa esta operación en la película *Sociedade Anonyma Votorantim* (1922).

⁷ También realizó *Terra encantada* (1923) y *No rastro de Eldorado* (1925). En los años siguientes, Santos permaneció en Portugal filmando viajes de la familia de Araújo, exhibidas en el largometraje sonorizado *Terra portuguesa, o Minho*, lanzado en 1934 (Cinemateca brasileira, Catálogo III Jornada de Cinema Silencioso. São Paulo, 7 al 16 de agosto de 2009, p. 27).

Salvador Giambastiani (1889-1921)⁸ llegó como inmigrante italiano a Argentina, donde habría adquirido o perfeccionado sus conocimientos sobre cine junto al realizador Mario Gallo, también italiano. Arribó a Santiago de Chile a mediados de 1915 e instaló la empresa Chile Film Co, también conocida como S. Giambastiani y Ca. o Salvador Film, dedicándose a la filmación de actualidades y películas por encargo, además fue productor de películas de ficción o argumento.

Los dos representan la figura del inmigrante como realizador cinematográfico especializado que se instala para ofrecer sus servicios a particulares y grandes empresas. Se trataba de directores que fueron destacados en relación a sus pares de la época en la realización de películas de no ficción, pues claramente conocían la técnica cinematográfica, manejan movimientos de cámara, recursos de montaje, efectos como fundidos y una narración que los distingue de otras producciones de igual periodo, si bien comparten características del cine de los primeros tiempos como la utilización de grandes planos generales, panorámicas, planos fijos donde los protagonistas posan ante la cámara como símil de una fotografía, entre otros elementos. Giambastiani y Santos contribuyeron en ambos países respectivamente, al impulso de una cinematografía nacional aún en ciernes.

Por otro lado, vemos que también hubo un vínculo con las élites en el filme de Santos. La película se estrenó en Manaus, en diciembre de 1922. Las notas de prensa mencionan su exhibición en el Palacio de Catete, en funciones especiales para el Presidente [Arthur Bernardes] y sus ministros en 1923, otra función especial para autoridades del 22 de marzo de 1923 en el cine Odeón de Río de Janeiro y una función especial en São Paulo para el Presidente del Estado, en el cine Avenida, el 4 de agosto de 1923. La crónica en el periódico *Estado do Pará*, describe el film enfatizando las imágenes en forma linear desde el inicio de la película. Otra publicación de la época, *A Imprensa*, en Manaus, también enfatiza la descripción de la actividad productiva, pero esta vez alude directamente a los trabajadores: “(...) se ven los pescadores del piracuru y del pez-buey, los trabajos de los castañares, los seringueros, la vida rústica del sertanejo del extremo norte (...)” (*A Imprensa, Manaus*, 16 de dezembro de 1922)⁹.

El discurso de Santos adquiere la lógica del expedicionario que descubre nuevas tierras interiores desde la perspectiva de la conquista portuguesa. El recorrido por el río es el modo en que Santos/explorador avanza por tierras desconocidas.

⁸ Su filmografía conocida incluye: 1916: *cortometrajes: Actualidades santiaguinas; Carreras de automóviles de Santiago a Peñaflor; Las fiestas patrias en Santiago; La gran parada militar del 19 en el Parque; Fiesta estudiantil.* 1917: *Actualidades serenenses.* 1918: *Coronación de los vencedores de las Olimpiadas de Buenos Aires.* 1919: *El mineral El Teniente.* 1915: camarógrafo del mediometraje *Santiago Antiguo;* 1916: *La baraja de la muerte* (dirección no identificada); 1917 producción de *La Agonía de Arauco*, de Gabriela von Bussenius.

⁹ En una función especial en Manaus fueron exhibidas tres partes del film.

El realizador encarna al mismo tiempo el imaginario paradisiaco sobre las Indias que construyeron los conquistadores, asumiendo el discurso positivista de los naturalistas. Cada especie vegetal y animal representada en la imagen es precedida por un intertítulo que la cita con su nombre conocido y a renglón seguido aparece la denominación científica, aludiendo a las taxonomías de la época y a los viajes de La Condamine o Humboldt.

En la literatura, el río se convierte en sujeto de la enunciación, con un sentido de humanización de la naturaleza, cosa que advertimos en algunas secuencias del film de Santos. El río y sus afluentes aparecen como fértiles y ricos, con abundancia de especies animales y vegetales a su alrededor, es el protagonista del relato cinematográfico. Por momentos, Santos parece estar imbuido de la fascinación de la literatura de viajes. Su discurso, al igual que el de los viajeros europeos, es el de la experiencia personal y el testimonio en un recorrido donde muchas veces también se apela al espectador.

El film constituye un discurso sobre la Amazonía desde el punto de vista del paisaje y desde la economía, como una zona altamente productiva en riquezas naturales. Pero también observamos la categoría dual civilización/barbarie, donde los centros de procesamiento industrial o los enclaves portuarios contrastan con la extracción de los frutos y resinas a la usanza tradicional indígena, lo mismo que ciertas prácticas culturales de los indios, desde su ritualidad hasta la desnudez, observadas por el lente de Santos como evidencia de una condición de salvaje o incivilizado, pero en un afán del explorador naturalista y positivista, contribuyendo de ese modo a construir un imaginario sobre la Amazonía en pleno momento de modernización de Brasil.

La voz del poder y el trabajo idealizado

Más allá de ellos, estos inmigrantes dejaron un registro de la clase trabajadora, aunque se trate de un discurso que entra en conflicto con la historiografía social, por lo que podría tratarse de un contradiscurso. En ambos casos, si bien tratan de la generación de riqueza y son filmes de propaganda, el trabajo surge en un marco de idealización. No obstante, el contexto sociocultural es otro. Huelgas y demandas de los obreros de distintos sectores, especialmente el industrial en el caso brasileño y el minero en el caso chileno, tenían en primera línea “la cuestión social”.

En la película chilena, una segunda secuencia muestra a trabajadores frente a la casa de bienestar y vistas de viviendas que no detalla si son de los trabajadores chilenos o extranjeros, pero luego observamos que se trata de las viviendas de los

empleados norteamericanos, pues la vivienda obrera se ve solo en planos generales a la distancia.

La ubicación de las casas en el mineral de cobre fue un asunto que marcaba la discriminación existente en relación a los empleados norteamericanos que realizaban labores administrativas y profesionales. Las viviendas de los chilenos se ubicaban en las laderas de mayor pendiente en El Teniente, sin suficiente ventilación ni luz solar y expuestas a derrumbes. “En ‘Chuquicamata’ y en ‘El Teniente’ rejas separan a los extranjeros de los ‘nativos’” (ORTIZ LETELIER, 2005, p. 92). La prensa obrera denunciaba que “En El Teniente las habitaciones de los obreros eran más expuestas a los rodados de la nieve y cuando un accidente de esta naturaleza ocurre, siempre serán los trabajadores chilenos los afectados y nunca los extranjeros, cuyas casas han sido construidas en lugares más seguros” (*La Voz del Obrero*, Taltal, 24 de julio de 1913, *apud* ORTIZ LETELIER, 2005, p. 92).

Tres secuencias están dedicadas a mostrar a los ejecutivos y al sector de las oficinas, con una cámara que sigue sus movimientos y se detiene en algunos personajes que percibimos como importantes. Sin embargo y en una suerte de contrapunto, aparecen en un mismo plano elegantes ejecutivos y niños cargando leña en sus espaldas, connotando claramente una imagen de tensión entre los sujetos dentro del cuadro.

El tren y el automóvil, que son merecedores de varios planos, dan cuenta de una imagen de modernidad en la faena, que contrasta con otras secuencias donde se muestra el trabajo en la mina realizado por niños que van saliendo de un túnel cargados de troncos en sus espaldas. El trabajo infantil, que apreciamos en varias escenas de *El Mineral El Teniente*, era habitual porque era más barato contratar esa mano de obra y no existía una legislación que lo impidiera. Este *tour* minero incluye pesadas faenas en las que los trabajadores aparecen intercalando la labor manual con modernas maquinarias.

Sin embargo, no vemos en Giambastiani un montaje donde se formulen contradicciones del mundo laboral ni una apología a las máquinas. Lo que no muestra la película es la realidad de la extracción del cobre en la gran minería explotada por norteamericanos. En ese sentido, no parece haber una intencionalidad como la que tuvo Dziga Vertov para presentar el mundo del trabajo en la ciudad en *El hombre de la cámara* (*Chelovek s Kinoapparatom*, 1929). En este caso, el discurso sobre el mundo de la minería del cobre que presenta la película sugiere que es construido desde la voz del poder, es decir, del empresario que contrata a un realizador con experiencia que elabora una narrativa enmarcada en el ideario del progreso, pero no

es un discurso dialéctico ni en tensión.

La vida en los enclaves mineros tenía algunas condiciones dadas por convención (ORTIZ LETELIER, 2005, p.101). Las empresas instalaban las pulperías o almacenes que abastecían a los obreros que debían comprar con un sistema de fichas, siendo prohibida la libertad de comercio, al igual que ocurría en las regiones amazónicas. También fue una práctica común cuando se instaló el trabajo libre en las haciendas de café y en las industrias más alejadas de los centros urbanos. Se construyeron villas obreras para habitación de los trabajadores que muchas veces no podían comprar sus productos en otros comercios. Los accidentes de trabajo eran comunes. Las enfermedades profesionales, decenas de muerte por silicosis, los rodados de nieve, los derrumbes de túneles, fueron causa de muchísimas muertes y los obreros, en sus periódicos y a través de la voz de sus dirigentes como Luis Emilio Recabarren¹⁰, reclamaban por falta de protección. Nada de esto se advierte en el film.

La película de Giambastiani tampoco alude a los conflictos que se desarrollaban al interior del mineral. Muy por el contrario, la última secuencia que se conserva muestra a trabajadores junto a sus familias en una festividad (que según algunos indicios podría ser la celebración patria del 18 de septiembre), bailes y juegos costumbristas y una armónica relación con la clase ejecutiva de la mina. Pero la historia social indica otra situación. Luego de la inicial agrupación de los obreros en sociedades de socorro mutuo, surgen hacia 1900 las mancomunales, que lograron articular el movimiento obrero en Chile con líderes como el citado Recabarren. La organización llevó adelante las demandas y proliferaron las huelgas, alentadas por los movimientos anarquistas. En el caso específico del cobre, en 1911 los obreros de El Teniente iniciaron un movimiento de gran envergadura, exigiendo aumento de salario, abaratamiento de las mercaderías que se vendían en el recinto y mejor trato de los superiores. Los trabajadores consiguieron algunas de sus demandas (ORTIZ LETELIER, 2005, p.175).

Aunque en relación a los obreros del salitre y del carbón, los del cobre eran mejor remunerados, éstos denunciaban discriminaciones y carencias de los trabajadores chilenos en relación a los empleados norteamericanos. El salario medio de los obreros en El Teniente el año de 1912 alcanzaba a los \$7,27 (pesos chilenos). Disminuyó a \$6,30 el año 1916, cuando la alimentación diaria se estimaba en \$3,00 y en 1921 la estadística oficial indica que los trabajadores de la minería y la metalurgia

¹⁰ Líder del movimiento obrero en Chile a inicios del siglo XX, Luis Emilio Recabarren (1876-1924) militó en el Partido Demócrata, fundó las mancomunales obreras y fortaleció las organizaciones sindicales. Tipógrafo de oficio, fue también gestor de la prensa obrera chilena. Fundó el Partido Socialista Obrero que luego, en 1922, se transformó en el Partido Comunista de Chile.

del cobre ganan en promedio un jornal de \$8,96 (ORTIZ LETELIER, 2005, p.92). En 1918, justo un año antes de la filmación de la película, una nueva huelga surgió en el mineral El Teniente, luego que la empresa despidiera a 28 trabajadores que formaban parte de la Federación Obrera de Chile (FOCH). Junto con la demanda por mejores salarios, se pedía la disminución de horas de trabajo y separación de los jefes arbitrarios. El gobierno interviene para amedrentar a los huelguistas movilizando tropas y desalojando casas. Hombres, mujeres y niños marcharon en la ciudad de Rancagua consiguiendo la jornada laboral de ocho horas y el reconocimiento de la FOCH.

En otro contexto, *No país das Amazonas* (1922), de Santos y Araújo, además de la idealización de la región amazónica, se expone la explotación de materias primas, frutos y otras actividades productivas como la ganadería o la pesca. Nos centraremos aquí en la explotación del caucho, ya que presenta un modo de exhibir el trabajo del seringueiro. Las poblaciones amazónicas construyeron su vida alrededor del río y no solamente fueron indígenas, sino también caboclos y afrodescendientes. Si bien Santos solo profundiza en los indígenas de la región, es posible observar en los trabajadores del caucho una diversidad que es anunciada en un intertítulo que señala que de lugares lejanos “vinieron brazos y capitales” para explotarla. Lo que no se dice en la película es que esa mano de obra provenía del Nordeste asolado por la sequía.

La explotación de este recurso aparece sin tensiones y se inserta en el momento en que la actividad adquiere un carácter industrial en el marco de la modernidad. El caucho, la siringa, el látex, eran utilizados en telas y zapatos impermeables de los ciudadanos de los grandes centros metropolitanos, además de múltiples usos industriales para las modernas maquinarias. La Condamine informó sobre este material y el trabajo de los indios sobre esta resina en la Amazonía. Santos, con su cámara, describe los distintos modos de extracción, siempre antecediendo la imagen con un intertítulo que anuncia la actividad y luego presenta al trabajador. Pero uno de los métodos que no aparece en el film es el del cauchero, que extrae la resina cortando el árbol y es considerado un depredador. Santos, opta por el seringueiro, trabajador sedentario que extrae en una zona determinada el caucho en dos períodos al año, dedicándose a la pesca y a los cultivos de subsistencia el resto del año. Es presentado del siguiente modo en el intertítulo: “El seringueiro fue y es el campeón del Amazonas. Resoluto, afronta los mayores peligros, temerario, duerme en los tapirís, atraviesa rápidos, selva virgen. Venció y dominó la Amazonía sin de ello darse cuenta”. (*No país das Amazonas*, 1922, min. 61). Y es ilustrado con imágenes

que reafirman lo escrito.

Pero la realidad del proceso era otra. El área de extracción se organizaba en estradas, sendas abiertas en la selva donde hay entre 80 y 150 árboles de caucho. El producto de la cosecha, las bolachas, debía ser entregado a un capataz en un tiempo, quien lo va contabilizando a un 50% del precio del mercado; el otro 50% es para el dueño del seringal o aviador. Al igual que ocurría en los enclaves mineros en Chile, el empresario le vendía a los trabajadores las mercaderías que necesitaban para subsistir, generando un endeudamiento del seringueiro y su esclavización. Si el trabajador buscaba otro patrón, la deuda era transferida con un 20% adicional de “derecho de transferencia” (PENNANO *apud* PIZARRO, 2009, p. 104).

Fue a comienzos del siglo XX con la industria automovilística, cuando el caucho comenzó a ser clave en la modernización de las ciudades. El aviador llegó entonces a situaciones extremas de explotación en Perú y Brasil. En el primer país, fue conocida la existencia de uno que contrató a Silvino Santos para fotografiar su industria en la Amazonía peruana, donde se explotó a los indígenas huitotos y boras. Se trataba de Julio César Arana, que se convirtió en un personaje de leyenda como también lo fue Isaías Fermín Fitzcarrald.

El discurso sobre las caucheras, el trato de los trabajadores del caucho y de los indígenas es construido por tres voces, de acuerdo con Pizarro (2009, p. 11), dos de ellas desde el poder, que entra en tensión con el discurso menos conocido de quienes fueron víctimas de la explotación: los seringueiros. Las voces del poder se concentran en las de los *coroneles da borracha* o “barones del caucho”, que correspondería a J. G. Araújo y su hijo Agesilau, y la voz de quienes percibieron el trabajo de las caucheras como intelectuales y realizaron diversos registros: documentalismo, ensayo y ficción novelesca. Si bien Santos no corresponde a la figura de un intelectual, dado que su film fue realizado por encargo del propio J. G. Araújo, podríamos considerar que su discurso se sitúa en el primer registro, al tratarse de una película abiertamente de propaganda al servicio de su financista.

Fin de viaje: conclusiones

En ambas películas vemos como el discurso considera relaciones de poder a partir del lugar de la enunciación, desde dónde se construyó esa idea sobre el “otro” trabajador, idealizado. Esa visión incluye también la presentación al público de obreros bien tratados: en el film brasileño, los trabajadores del puerto se bañan al final de la jornada laboral, las mujeres que laboran en el tabaco son atendidas

con una taza de café, la salida de la fábrica es armónica, sin conflictos, evocando imágenes idealizadas de los Lumière; en el chileno, los obreros del cobre se divierten junto a los ejecutivos norteamericanos.

Podemos decir que los discursos que proponen están insertos en el filme institucional de propaganda de la empresa, apoyado en la visita guiada y en la exhibición de la competencia institucional. Constituyen también un documento histórico y al mismo tiempo una “contra historia” en términos de Ferro (1980), dado que se insertan en un contexto de grandes conflictos sociales, aunque en el caso brasileño éstos se dieron fundamentalmente en el ámbito de la fábrica y en las urbes como São Paulo, donde se concentraba un gran número de obreros inmigrantes. Ello significó que los industriales, en el caso de Brasil como especifica Ismail Xavier (2012, p. 55), pero a partir del ejemplo que analizamos también extrapolable a Chile, vieron en el cine la posibilidad de mostrar el valor del progreso y la modernización, rebatiendo con imágenes la crítica a la explotación laboral. No es extraño, en el caso de Chile, que el documental estudiado corresponda a un periodo donde los trabajadores habían obtenido avances importantes en sus luchas.

Observamos en el film de Santos la presencia de la “cuna espléndida”, privilegiando la descripción de las bellezas naturales del país más allá de la Capital Federal, como motivo reiterado en las imágenes. En el film de Giambastiani, pese a que el paisaje de montaña enmarca la faena minera, éste no adquiere el protagonismo de la región Amazónica. No obstante, son mucho más visibles, de modo casi accidental, las condiciones precarias de los obreros, como el trabajo infantil, por ejemplo.

Ambos realizadores dejaron un documento que permite distinguir el imaginario sobre Chile y Brasil en tanto naciones que querían entrar en el concierto de la modernidad y del progreso, como naciones pujantes y exportadoras de riqueza hacia el mundo, que fueron observadas por la lente de dos europeos, en una perspectiva que no deja de ser eurocéntrica, aunque transite también por los nacionalismos que los contrataron como técnicos expertos en el arte cinematográfico. Los dos filmes son un documento sobre la clase trabajadora en pleno proceso de modernización, aun cuando el discurso plasmado en estas obras se acerque hacia una idealización del trabajo y del obrero desde la voz del poder. Son también la voz del empresario que los contrata.

Referencias Bibliográficas

- ARAÚJO, V. *A Bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- BERNARDET, J.-C. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. 2^a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. *Filmografia do cinema brasileiro 1900-1935. Jornal O Estado de S. Paulo*. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo. Secretaria da Cultura. Comissão de Cinema, 1979.
- BONGERS, W. “El Cine y su llegada a Chile: conceptos y discursos”. *Revista Taller de Letras*. Santiago: Pontificia Universidad Católica, Facultad de Letras, n° 46, 2010, p. 151-174.
- CINEMATECA BRASILEIRA. *Catálogo III Jornada de Cinema Silencioso*. São Paulo: 7 al 16 de agosto de 2009.
- FERRO, M. *Cine e historia*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- GOMES, P. E. S. “A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898-1930)”. In. CALIL, C. A.; MACHADO, M. T. (orgs.). *Paulo Emílio: Um intelectual na linha de frente*. Rio de Janeiro: EMBRAFILME/Ministério da Cultura Brasiliense, 1986, p. 323-330.
- _____. “Panorama do cinema brasileiro 1896/1966”. In. *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*. 2^a ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001, p. 19-83.
- GUNNING, T. “‘Now you see it, now you don’t’. The temporality of the cinema of attractions”. In. GRIEVESON, L.; KRAMER, P. (eds.). *The Silent Cinema Reader*. London/New York: Routledge, 2004, p. 40-50.
- JARA, E. “Una breve mirada al cine mudo chileno con sus aciertos y descréditos”. *Revista Taller de Letras*. Santiago: Pontificia Universidad Católica, Facultad de Letras, n° 46, 2010, p. 75-91.
- MORETTIN, E. “Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso”. In. MORETTIN, E. et al. (orgs.). *História e documentário*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012, p. 11-43.
- _____. “Tradição e modernidade nos documentários de Silvino Santos”. In. PAIVA, S.; SHWARZMAN, S. (orgs.). *Viagem ao cinema silencioso*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011, p. 152-173.
- ORTIZ, R. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- ORTIZ LETELIER, F. *El Movimiento obrero en Chile (1891-1919)*. Santiago: LOM ediciones, 2005.
- PIZARRO, A. *Amazonía. El río tiene voces*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- PRATT, M. *Ojos imperiales*. Buenos Aires:Universidad Nacional de Quilmes, 1997.
- SOUZA, C.R. “Estratégias de sobrevivência” In. PAIVA, S.; SCHVARZMAN, S.

(orgs). *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. Rio de Janeiro: Azougue, 2011. p.14-28.

_____.; PÓVOAS, G. “Filmografia silenciosa brasileira preservada”. In. PAIVA, S; SCHVARZMAN, S. (orgs). *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. Rio de Janeiro: Azougue, 2011, p. 299-311.

SUBERCASEAUX, B. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Tomo III. *El centenario y las vanguardias*. Santiago, Universitaria, 2004.

VEGA, A. *Itinerario del cine documental chileno*. Santiago: Centro EAC de la Universidad Alberto Hurtado, 2006.

VILLARROEL, M. *Cine silente en Chile y Brasil: Identidades nacionales en el periodo de modernización (1896-1933)*. Tesis (Doctorado). Universidad de Chile, 2014.

_____. “Documentales silentes en Brasil y Chile: La producción de riqueza y la cara oculta de los obreros”. Trabajo presentado al II Simposio Iberoamericano de estudios comparados sobre cine y audiovisual: perspectivas interdisciplinarias. Debates del cine y la historia. Buenos Aires, 5 al 7 de diciembre de 2012.

XAVIER, I. “Progresso, disciplina fabril e descontração operária: retóricas do documentário brasileiro silencioso”. In. MORETTIN et al (orgs.). *História e documentário*. Rio de Janeiro: FGV, 2012, p. 45-66.

_____. *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Manantial, 2008.

Filmografía

EL MINERAL El Teniente (O mineral El Teniente). Salvador Giambastiani. Braden Cooper Co., silente, 35mm, b/n, 12 rollos, Chile, 1919.

NO PAÍS das amazonas. Silvino Santos y Agesilau de Araújo. J.G de Araújo e Cia., silente, b/n, 35mm, b/n, 128min., Brasil, 1922.

EL HOMBRE de la cámara. Dziga Vertov. (*O Homem da Câmera/Chelovek s Kinoapparatom*), 35mm, b/n, 67min., Unión Soviética, 1929.

submetido em: 05 07 2015 | aprovado em: 18 10 2015.