

La realidad como espectáculo:
las reconstrucciones fotográficas de la prensa ilustrada
y su influencia en el primer cine de no ficción latinoamericano

Reality as a spectacle:
the illustrated press staged photography and
its influence in Latin-American early non-fiction cinema

Andrea Laura CUARTEROLO *

Resumen: La influencia de la prensa ilustrada sobre los primeros filmes de no-ficción es hoy más que evidente. Estas películas no sólo repitieron algunas de las elecciones estéticas popularizadas por la prensa gráfica, sino que retomaron temáticas, historias y personajes. Sin embargo, la principal coincidencia entre estos medios fue su representación visual de la realidad como espectáculo. En la Latinoamérica de principios del siglo XX, esta espectacularización de la realidad contribuyó a crear una sensación de experiencia compartida en la que el lector/espectador podía imaginarse como parte de una comunidad y una cultura urbana, pues estas nuevas tecnologías proveían la evidencia visual de que ese universo común existía. En este trabajo centraremos nuestro estudio en la producción de falsas actualidades y en la influencia que sobre este género tuvo la extendida práctica de las fotografías teatralizadas, popularizada por la prensa ilustrada. A través del análisis de algunos ejemplos emblemáticos de este fenómeno en Latinoamérica mostraremos como el cine, al apropiarse de esta herencia visual, fue uno de los últimos, pero más populares eslabones en sumarse a una cultura de masas en la que los espectáculos se volvían cada vez más reales y la realidad se estaba convirtiendo en espectáculo.

Palabras clave: cine de no ficción latinoamericano temprano; falsas actualidades; fotografías teatralizadas; realidad como espectáculo.

Abstract: The influence of illustrated press on the first non-fiction films is today more than evident. These films not only repeated some of the aesthetic choices popularized by the graphic press but also borrowed from it, themes, stories and characters. However, the main coincidence between these media is its visual representation of reality as a spectacle. In early 20th Century Latin America, this spectacularization of reality contributed to create a sense of shared experience in which the reader / viewer could imagine him or herself as part of a community and urban culture, cause these new technologies provided visual evidence that this common universe existed. In this work we will focus our study on the production of reconstructed actualities and on the influence that the widespread practice of staged photography had on this genre, popularized by the illustrated press. Through the analysis of some emblematic examples of this phenomenon in Latin America we will show how cinema, by appropriating this visual heritage, was one of the last but most popular links in joining a mass culture in which spectacles were becoming increasingly real and reality was becoming a spectacle.

* Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires (UBA-Argentina). Docente de la Universidad de las Artes en la UBA e investigadora Adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET-Argentina). Currículum: <https://uba.academia.edu/AndreaCuarterolo/CurriculumVitae>; e-mail acuarterolo@conicet.gov.ar

Keywords: early Latin-Americans non-fiction films; reality as a spectacle; reconstructed actualities; staged photography.

¿Sueños? ¿Realidades? ¿Ya no nos hemos acostumbrado un poco a sentir fundidas en un solo símbolo estas dos manifestaciones de la vida?

*“Un cuento de hadas en nuestros días”, 1935
(apud Bruno, 2018, p. 93)*

1. Introducción

Mucho antes de que el cinematógrafo se convirtiera en un arte autónomo, las influencias de otros medios y espacios culturales fueron profundas y marcadas. Hoy ningún estudio serio sobre este período puede dejar de remitirse a estas diversas series culturales con las que el cine entabló relaciones y que en más de un caso contribuyeron a prefigurarlos, aún desde mucho antes de que las condiciones tecnológicas que lo hicieron posible estuvieran dadas. En ese sentido, la influencia que la prensa ilustrada ejerció sobre los primeros filmes de no ficción resulta hoy más que evidente y los diferentes géneros periodísticos — sociales, política, deporte, espectáculo, etc.— aparecen como el modelo temático más próximo de la producción de actualidades. Como señala Mónica Dall’Asta

“la masa enorme y a primera vista caótica de las actualidades de los orígenes podría encajar fácilmente en las secciones de un periódico imaginario, un visual *newspaper* que, en lugar de describir los hechos, los ‘citase’ directamente en cuanto secciones espacio-temporales seleccionadas y extraídas de su continuum originario” (1998, p. 249).

En efecto, las imágenes de personajes públicos, de novedades científicas o tecnológicas, de festejos nacionales, de visitas ilustres o de catástrofes naturales capturadas por los primeros noticiarios tenían ya un exitoso mercado en el marco de las revistas ilustradas. El cine aprovechó ese interés, junto con la fascinación que generaba en el público el recién nacido invento, para atraer a estos miles de consumidores hacia el nuevo negocio de las imágenes en movimiento. Así, es posible trazar en los primeros años del siglo XX en Latinoamérica, una historia paralela entre la prensa ilustrada y el cine noticiario y de actualidades en la que se repiten realizadores, imágenes, puntos de vista, elecciones estéticas y protagonistas.

Si, hacia fines del siglo XIX, los fotógrafos de estudio jugaron un rol fundamental en la configuración del cine de atracciones, los fotógrafos documentales cumplieron un papel igualmente crucial en la emergencia y consolidación del cine de no ficción. Son múltiples los ejemplos de fotógrafos de prensa que hacia principios del siglo XX se desarrollaron simultáneamente en el periodismo gráfico y el incipiente cine de actualidades. En Argentina podemos mencionar, por ejemplo, a Domingo Mauricio Filippini, asiduo colaborador de *Caras y Caretas* — la revista ilustrada más emblemática de ese país en las primeras décadas del siglo XX — y creador de las

Actualidades Venus Film, que nutrieron de noticias fílmicas sobre el interior del país a importantes noticiarios de la Capital como el *Film Revista Valle*, *Sucesos Argentinos* y el *Noticiero Panamericano*. Arturo Alexander fue otro de los pioneros de la cinematografía argentina que se desempeñó simultáneamente en el medio fílmico y el fotográfico. Descendiente del daguerrotipista Adolfo Alexander y adiestrado en el ámbito del estudio familiar, este fotógrafo se desempeñó también como corresponsal gráfico de *Caras y Caretas* a la vez que realizaba actualidades fílmicas — como las rodadas durante el Centenario de la Revolución de Mayo — y tempranos filmes documentales como *Expedición Cinematográfica A. Alexander*, un *travelogue* filmado durante un viaje de exploración a Paraguay y Bolivia en 1924. En Uruguay, por su parte, sobresale la figura de Ángel Salvador Adami, que durante años se desempeñó como corresponsal gráfico de la revista argentina *Caras y Caretas* en Montevideo y que también fue responsable de uno de los primeros filmes de no ficción uruguayos, *La Revolución Oriental* (1904) — centrado en la última y más sangrienta guerra civil de aquel país — y de las fotografías que ilustran el libro de Carlos Blixen *Sangre de hermanos* (1905), que él mismo tomó durante ese conflicto. En México, los puntos de contacto entre la prensa gráfica y el temprano cine de no-ficción fueron durante este período especialmente significativos. Con el inicio de la Revolución Mexicana la actuación de reporteros gráficos y cineastas fue fundamental no sólo para difundir los diversos acontecimientos del conflicto sino además para fortalecer la legitimidad de los diferentes líderes revolucionarios. Entre estos múltiples creadores de imágenes se destaca sobre todo la figura de Jesús H. Abitia, responsable de una extensa obra cinematográfica y fotográfica que incluyó desde cintas documentales hasta retratos y tarjetas postales. Autor reconocido propagandista de la facción constitucionalista encabezada por Venustiano Carranza y Álvaro Obregón, Abitia siguió de cerca a estos caudillos, dando forma a una completa narración gráfica destinada tanto a los seguidores de la causa como a la prensa.

2. El mito de la instantaneidad

Hacia principios del siglo XX, la instantaneidad se instaló como un nuevo mito, alentado en gran parte por las mismas revistas ilustradas, y por la construcción que ellas hacen de la figura del foto-reportero, por ese entonces en acelerada etapa de profesionalización. Este héroe de la modernidad, capaz de sortear cualquier dificultad para conseguir su imagen, se convirtió en el testigo privilegiado y ubicuo de todos los acontecimientos de actualidad. Con el título “Lo que cuesta informar al público. Los soldados de la instantánea” (figura 1), un cronista de la reconocida revista argentina *Caras y Caretas* describía a estos “valientes e inquebrantables” profesionales de la cámara:

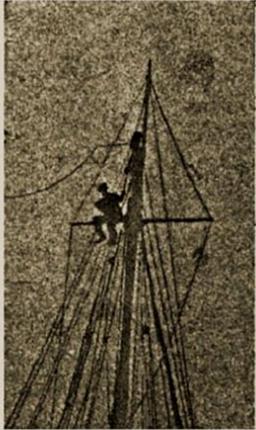
Cada día se muestra el público más ávido de información fotográfica. Para darle gusto ha resurgido todo un ejército de soldados, verdaderos héroes pacíficos, que no retroceden ante ningún peligro, ante ninguna aventura, por dificultades que

presente, con tal de que al final de ella entrevea un *cliché sensacional* [...] El fotógrafo no se contenta con ser inaccesible al miedo y desconocedor o despreciador del peligro: posee además una presencia de ánimo a toda prueba. (*Caras y Caretas*, 26 de enero de 1907).

Figura 1: Artículo que exalta la tarea de los foto-reporteros.

LO QUE CUESTA INFORMAR AL PÚBLICO

LOS SOLDADOS DE LA INSTANTÁNEA



En la arboladura de un buque.— El fotógrafo haciendo prodigios de equilibrio para obtener vistas de las regatas

Cada día se muestra el público más ávido de información fotográfica. Para darle gusto, ha surgido todo un ejército de soldados, verdaderos héroes pacíficos, que no retroceden ante ningún peligro, ante ninguna aventura, por dificultades que presente, con tal que al final de ella entrevan un "cliché sensacional".

Ahora bien; como hoy medio mundo es fotógrafo, el distinguirse, el salir de la vulgaridad no es cosa fácil. Los "tours de force" de los fotógrafos no llaman ya la atención y apenas si se habla de ellos entre la gente del oficio. Nosotros no tenemos más que el embaudo de la elección.

Merced citarse el caso de dos reporteros fotógrafos que, necesitado una instan-



Al pasar un cortejo.— El agente policial, sin compadecerse del esfuerzo peligroso del pobre fotógrafo, le obliga a descender



En los aires

tánea de un hombre casi alcanzado por un oso, buscaron la cueva de uno de estos plantigrados; y ¡vaya si los siguió! Uno de los compañeros tropezó a un árbol y mientras su camarada corría, perseguido muy de cerca por la fiera ¡clac! una instantánea, y luego ¡pum! un tiro certero que derriba al oso. Alentados por el buen éxito de la aventura, los fotógrafos siguieron su trabajo y sobre la cumbre de una montaña escalaron un árbol de treinta metros, en

"tomar" una formidable avalancha, casi al vuelo. Otro, perseguido por un cocodrilo, tuvo el aplomo y la sangre fría suficiente para volverse y fotografiar al monstruo abiertas las enormes mandíbulas.

Un naturalista francés, M. Louis Boutan, profesor en la Facultad de Ciencias, no vaciló en descender, vestido de la escafandra, á grandes profundidades, para estudiar de cerca la fauna y la flora submarinas. Los espectáculos así contemplados le entusiasmaron hasta el punto de sugerirle la invención de un aparato que permite tomar clichés al magnesio y automáticamente, á profundidades superiores á aquellas á que el hombre puede llegar.

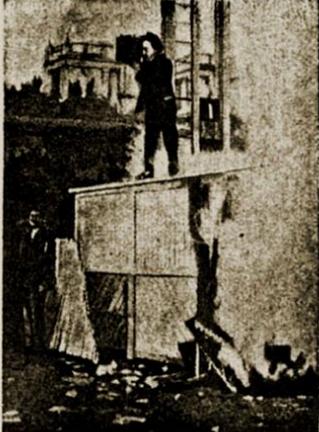
una de cuyas ramas varios aguiluchos asomaban sus cabezas fuera del nido. Afortunadamente, los padres estaban de caza, pues á percatarse de la cosa, es probable que no hubiesen agradecido mucho la imprevista visita.

El fotógrafo no se contenta con ser inaccesible al miedo y desconocedor ó despreciador del peligro: posee además una presencia de ánimo á toda prueba. Uno de ellos, recientemente, en Suiza, con gran peligro de la vida, pudo



A cien metros arriba de Nueva York, para obtener una vista panorámica de la ciudad

En el hipódromo de Longchamps, durante el reciente desorden.— Tomando la fotografía de la muchedumbre sin prestar mayor atención al incendio de la casilla



Fuente: *Caras y Caretas*, 26 de enero de 1907.

Sin embargo, las expectativas generadas por el mito de la instantaneidad eran difíciles de cumplir. Las cámaras no eran todavía lo suficientemente rápidas y los reporteros gráficos lógicamente no podían estar siempre en el lugar justo y en el momento indicado. Los fotógrafos y cineastas de la época recurrieron entonces a una serie de variados recursos para sostener el mito de la instantaneidad.

Durante las primeras décadas del siglo XX, fue común, por ejemplo, que la prensa gráfica obtuviera sus imágenes a partir de fotogramas extraídos de actualidades o noticiarios. En 1909, la entrevista que se llevó a cabo en Ciudad Juárez entre los presidentes de México y de Estados Unidos, Porfirio Díaz y William Taft, fue registrada por el fotógrafo Agustín Casasola, que viajó especialmente desde la Capital para cubrir el importante acontecimiento. Sus imágenes fascinan aún hoy por su impresión de instantaneidad y su aparente habilidad para capturar el instante más adecuado del suceso. Sin embargo, como sugiere Daniel Rodríguez Escorza (2011), varias de las fotografías más emblemáticas de Casasola eran en realidad fotogramas extraídos de las cintas rodadas por alguno de los múltiples operadores cinematográficos presentes, que éste hizo pasar por registros propios (figura 2). El logo de su agencia rezaba "Tengo o hago la foto que usted necesite", una frase que lejos de ser meramente publicitaria contemplaba la posibilidad de recurrir a estos artilugios para mantener la ilusión de una instantaneidad por entonces más imaginada que real.

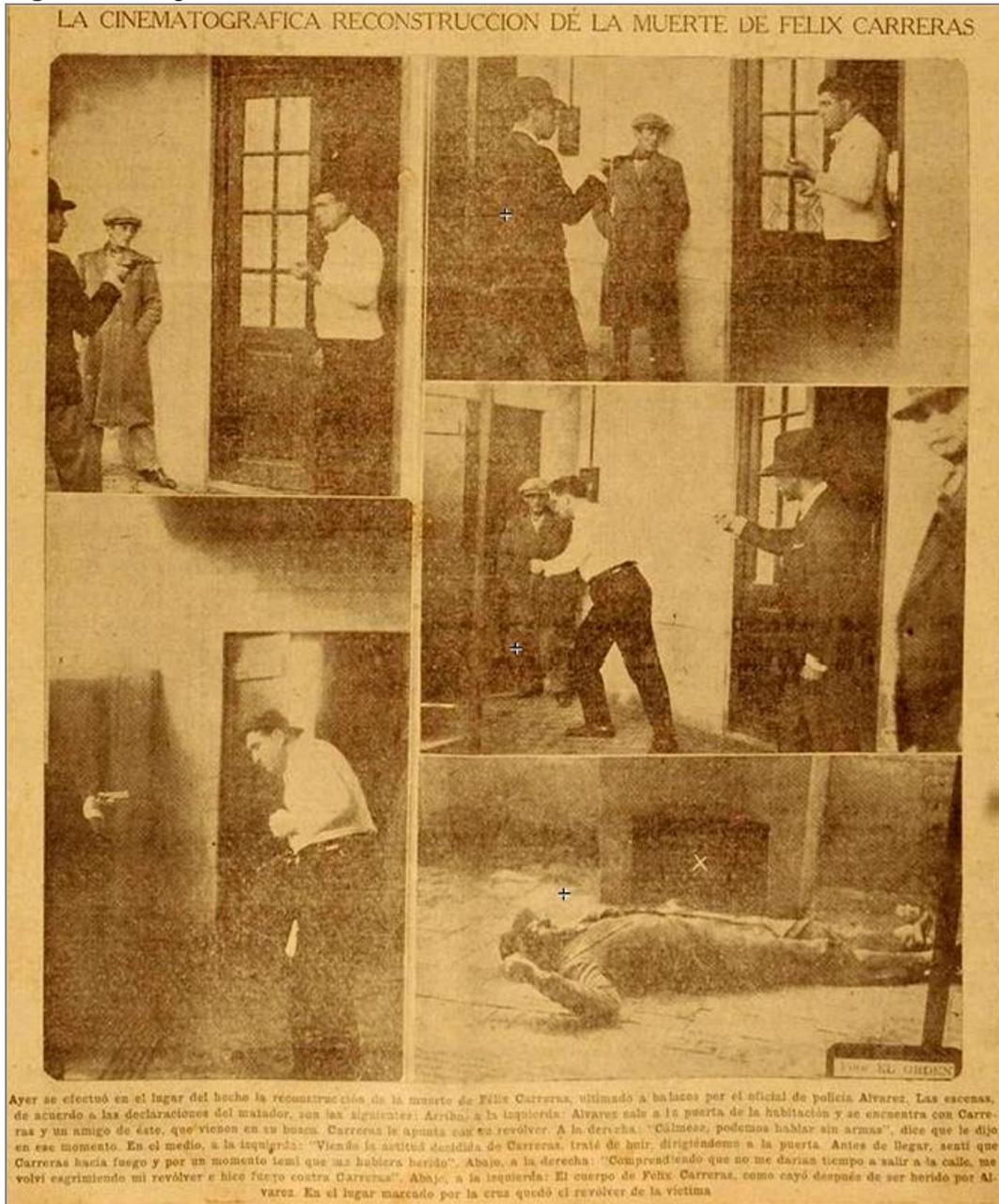
Figura 2: Porfirio Díaz y William Howard Taft al salir de la Aduana de Ciudad Juárez.



Fuente: Fotografía del Archivo Casasola obtenida de un fotograma.

Otro frecuente recurso que también persiguió este objetivo fue el de las reconstrucciones de hechos de actualidad, en las que los fotógrafos fabricaban una puesta en escena del acontecimiento a ilustrar. Para realzar el realismo de las situaciones, se utilizaban algunas veces los mismos escenarios y protagonistas del suceso. En otras ocasiones, los fotógrafos recurrían a actores o al mismo personal de sus medios gráficos para que re-actuasen el hecho en su escenario real o en estudio¹.

Figura 3: Fotografías teatralizadas.



Fuente: *El Orden de Santa Fe*, 5 de junio de 1928.

¹ La utilización de las palabras "cinematográfica reconstrucción" en el título de la nota da cuenta de la relación de proximidad que se atribuía a este tipo de imágenes con el cine, incluso en este temprano período.

Con frecuencia se aprovechaban también las, por entonces, muy habituales reconstrucciones judiciales, brindando a los lectores las mismas imágenes con las que trabajaba la policía:

Figura 4: Escenificación policial del asesinato de Enzo Bordabehere en el Senado de la Nación.



Fuente: Equipo de fotógrafos de *Caras y Caretas*, 1935. Archivo General de la Nación.

Los simulacros fueron también un tema recurrente en la prensa ilustrada, que luego sería retomado por el primer cine de no ficción. Así, por ejemplo, la revista argentina *Caras y Caretas* publica el 9 de septiembre de 1911 un artículo que anuncia:

En los primeros días de la entrante semana en el mismo teatro se exhibirá una cinta llamada a despertar mucho interés en el público. La casa Lepage ha obtenido la exclusividad para tomar impresiones cinematográficas de la gran fiesta que se llevará a cabo el próximo domingo en el *stadium* de la Sociedad Sportiva Argentina, organizada por la misma a beneficio de la caja de socorros de la policía y el cuerpo de bomberos de la capital. La casi totalidad del programa de esta fiesta estará a cargo de los dos cuerpos nombrados que lo cumplirá efectuando maniobras, simulacros y ejercicios interesantes.

El cuerpo de bomberos al mando de sus jefes desarrollará un ataque en forma contra el incendio del "Tranquilo Hotel" cuya construcción quedará terminada mañana. El edificio tiene una elevación de veinte metros y cuatro fachadas de quince metros de ancho, de suerte que desde cualquier punto de las tribunas el público podrá presenciar el

incendio. Iniciado el fuego se llamará a los bomberos para que lo extingan.

El simulacro será perfecto. Figurarán el salvamento de los pasajeros del Hotel, de muebles, etc., etc. (*Caras y Caretas* (675), 9 de septiembre de 1911).

El artículo estaba ilustrado con un dibujo en el que se representaba una imaginaria escena del simulacro, que finalmente tuvo lugar el 10 de septiembre:

Figura 5: Dibujo del edificio el "Tranquilo Hotel", que sería incendiado en la Sociedad Sportiva Argentina.



Fuente: *Caras y Caretas* (675), 9 de septiembre de 1911.

De acuerdo con las crónicas que documentaron el evento, el simulacro "resultó una desilusión debido a que el público esperaba un incendio (...) [y] el 'Tranquilo Hotel', que la gente esperaba ver arder, no ardió quedándose tan 'tranquilo' como antes" (*Caras y caretas* (676) 16 de septiembre de 1911). La fallida práctica no pareció, sin embargo, desanimar a fotógrafos y cineastas que documentaron y difundieron el

suceso con entusiasmo. En efecto, en el número siguiente de *Caras y caretas*, se publicó una imagen del simulacro que mostraba a los bomberos en acción:

Figura 6: Fotografía que documenta el simulacro de incendio en la Sociedad Sportiva Argentina.



Fuente: *Caras y Caretas* (676), 16 de septiembre de 1911.

La Casa Lepage de Max Glücksmann rodó un corto alusivo que tituló *Primer simulacro de incendio realizado por el cuerpo de bomberos de Buenos Aires el día 10 de septiembre de 1911 en el stadium de la 'Sociedad Sportiva Argentina' en Palermo* (Casa Lepage de Max Glücksmann, 1911), del que sólo sobreviven hoy algunos fotogramas:

Figura 7: Fotogramas del filme *Primer simulacro de incendio realizado por el cuerpo de bomberos de Buenos Aires el día 10 de septiembre de 1911 en el stadium de la "Sociedad Sportiva Argentina" en Palermo*.



Fuente: Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken.

Tanto las fotografías como las pocas imágenes que se conservan del filme guardan una increíble semejanza con el dibujo que imaginaba el suceso, borrando aún más las ya difusas fronteras entre documental y ficción.

La de Glücksman no fue, sin embargo, la primera película de un simulacro de incendio realizada en Latinoamérica. De hecho, el primer filme rodado en Cuba, el 7 de febrero de 1897, giraba igualmente sobre esta temática. La cinta titulada Simulacro de incendio filmada en La Habana por Gabriel Veyre, operador de la compañía de los Hermanos Lumière en esa ciudad, reproducía maniobras realizadas por los bomberos de la Estación Central del Comercio y mostraba:

la salida del material de guardia, bombas, carretes y carros de auxilio, los que daban la vuelta para coger la caja de agua situada en la puerta de la estación. Se tendieron dos mangueras, se empalmaron las escaleras y se subió uno de los pitones a la azotea (Douglas, 2008, p. 11).

Estos filmes eran herederos de los *reenactment*, una suerte de “catástrofe teatralizada”, que fue muy común en los parques de diversiones europeos y sobre todo estadounidenses a fines del siglo XIX y principios del XX y que fue tempranamente recuperada por el cine². Como sugiere Rem Koolhaas, estos espectáculos catastróficos que unían el heroísmo humano y la tecnología moderna constituían la exposición y el comentario más convincentes de la condición misma de la metrópolis al “definir el costado oscuro de la ciudad desde su astronómicamente creciente potencial para el desastre, solo superado por un igualmente astronómico crecimiento en su habilidad para evitarlo” (1994, pp. 56 y 59). En el contexto del cine latinoamericano, la apelación a estas temáticas, sin duda, contribuyó a dotar a las grandes urbes de la región de una modernidad que en muchos casos era todavía más anhelada que real.

El delicado balance entre información y espectáculo, entre realidad y construcción, que observamos en la mayoría de estas imágenes, fue la impronta que signó a las primeras revistas ilustradas de la región. A pesar de las diferentes temáticas abordadas, las reconstrucciones fotográficas de hechos de actualidad coincidían en su voluntad de representar al tiempo, no ya en su cotidiana normalidad sino en sus instantes extraordinarios y singulares, sólo captables por la ubicua mirada de los reporteros gráficos. Las imágenes de este tipo fueron sumamente comunes en las noticias de catástrofes o accidentes y sobre todo en la crónica policial, un género que, como sostiene Lila Caimari “estaba hecho de una imbricación entre la crónica de lo comprobado y la de lo imaginado” (2009, p. 153).

² Algunas de las primeras películas que recuperaron este tema son *Fire rescue scene* (Edison, 1894); *Pompier à Lyon* (Hnos. Lumière, 1896); *Pompier: sortie de la pompe* (Hnos. Lumière, 1896); *A morning alarm* (Edison, 1896); *The burning stable* (Edison, 1896); *Fighting the fire* (Edison, 1896); *Manoeuvre d'incendie* (Hnos. Lumière, 1897), *Pompier: un incendie* (Alexandre Promio y Hnos. Lumière, 1897), *Pompier: exercices de sauvetage* (Alexandre Promio y Hnos. Lumière, 1897), *Buffalo Fire Department* (American Mutoscope & Biograph, 1899), entre otras.

Estas formas de manipulación de la imagen, que borraban constantemente los difusos límites entre entretenimiento e información, encontraron así su perfecta expresión en los llamados *faits divers* o hechos diversos. Bajo esta rúbrica, la prensa ilustrada agrupaba y publicaba periódicamente todo tipo de noticias: desde accidentes de tránsito, crímenes pasionales, suicidios, robos a mano armada, incendios, inundaciones, naufragios o secuestros, hasta anécdotas cómicas, aventuras burlescas y escabrosas historias de canibalismo o fenómenos humanos. Sin embargo, a pesar de su enorme heterogeneidad, todas estas noticias coincidían en su representación visual de la realidad como espectáculo. Tal como sugiere Vanessa Schwartz (1988):

“los *fait divers* [...] reproducían con extraordinario detalle, historias, tanto escritas como visuales, que podían parecer increíbles, pero eran de hecho verdaderas. El género [...] sugería que lo cotidiano podía transformarse en algo shockeante o sensacional y la gente común podía ser transportada del anonimato de la vida urbana al mundo del espectáculo. [...] Los *fait divers* indicaban que toda vida, no importa lo banal que fuera, podía convertirse en espectáculo a través de una narrativa sensacionalista” (Schwartz, 1998, pp. 36-39).

Aunque no fue hasta finales del siglo XIX que la fotografía comenzó a utilizarse asiduamente en las publicaciones ilustradas, este medio se transformó en una suerte de metáfora para lo que la prensa aspiraba o deseaba lograr en términos de realismo e impacto. Así, las reconstrucciones fotográficas tuvieron también su correlato cinematográfico en las llamadas falsas actualidades o noticiarios reconstruidos. Mónica Dall’Asta (1998) incluye en este género a aquellas películas “que reconstruyen, en vez de filmarlos en vivo, acontecimientos particularmente sensacionales y de naturaleza catastrófica” (p. 251) y cuya motivación es la de satisfacer la creciente demanda del público por vistas de sucesos que “desde un punto de vista logístico eran imposibles de captar *in situ*” (p. 251).

Figura 8: Fotograma de *Duelo a pistola en el bosque de Chapultepec*.



Fuente: *Duel au pistolet*, Gabriel Veyre, 1896.

Quizás una de las primeras actualidades reconstruidas rodadas en Latinoamérica es el filme *Duelo a pistola en el bosque de Chapultepec*³, filmada en 1896 por Gabriel Veyre y Claude Fernand Bon Bernard, que también actuaron como operadores de los Lumière en México (figuras 8 y 9).

Figura 9: Grabado del duelo Verástegui-Romero (1894), que inspiró a Gabriel Veyre a filmar su vista.



Fuente: *El Mundo*, 2 (6), México D. F., 18 de agosto de 1895, p. 5.

La película reconstruye con actores el duelo que enfrentó en 1894 a los políticos Francisco Romero y Fernando Verástegui, este último muerto en el enfrentamiento⁴. El filme causó un gran revuelo y el diario mexicano *El globo* publicó una serie de indignadas notas firmadas por el reportero Alfonso López, que consideraba una afrenta a la moral pública el engañar a los espectadores haciendo pasar una representación por el hecho mismo y pedía a las autoridades proteger al público con los medios de la censura:

Hacer un simulacro de duelo, llevar a él individuos que verdadera o fingidamente lo autoricen con el uniforme de un cuerpo respetable, y hacer todo esto para que se tomen fotografías que acaso se exhibirán después sin la explicación correspondiente, es una burla a la policía y a la ley, una burla de las más pesadas, porque los públicos, acaso extranjeros y desconocedores del país, que presencien la exhibición de las fotografías en panoramas o cinematógrafos o simplemente en los aparadores de alguna casa, no están en la obligación de saber si se trata de un simulacro de duelo o de un lance de honor verdadero. ("Cuarto proceso de El Globo", *El Globo*, 22 de diciembre de 1896, *apud*. Garrido, 1997, p. 72).

³ *Duel au pistolet*, Gabriel Veyre, 1896; disponible en: <https://archive.org/details/DueloEnElBosqueDeChapultepec1896>.

⁴ Según se relata en "Simulacro de duelo", *El Nacional*, 14 de diciembre de 1896 (en Garrido, 1997, p. 71).

Lo cierto es que estas reconstrucciones de duelos ya eran frecuentes en la prensa, primero a través de grabados y más tarde de fotografías, pero el potente realismo del cine parecía agregar a estas imágenes teatralizadas una cuota más de falsificación. Aurelio de los Reyes (1996, p. 92) sostiene que

“mientras en Francia, Estados Unidos e Inglaterra optaban por la reconstrucción de las actualidades, en México no se dejó ni un momento de captar escenas reales (...) porque para los camarógrafos seguramente era más fácil y barato filmar hechos reales que reconstrucciones” (1996, p. 92).

Sin embargo, estas tensiones entre realidad y espectáculo tampoco estuvieron ausentes del temprano cine mexicano. Durante los años de la revolución no fue extraño que los fotógrafos y cineastas recurrieran a reconstrucciones para representar los diferentes tipos de enfrentamientos bélicos. Al analizar las imágenes fijas y móviles de la llamada Decena Trágica en febrero de 1913, Daniel Escorza Rodríguez (2011) concluye que estos registros difícilmente ocurrieron invariablemente en tiempo real. Por el contrario, se percibe en estas imágenes una cierta puesta en escena que en las fotografías se manifiesta a partir de las forzadas poses teatrales, la vestimenta de civil de los soldados y los puntos de vista unilaterales que muestran siempre las armas y sus operadores y raramente a aquello a lo que disparan, mientras que en los filmes se revela en la falta de concentración de los protagonistas de la acción y en sus constantes miradas a cámara en busca de aprobación.

3. Reconstrucciones fotográficas y falsas actualidades

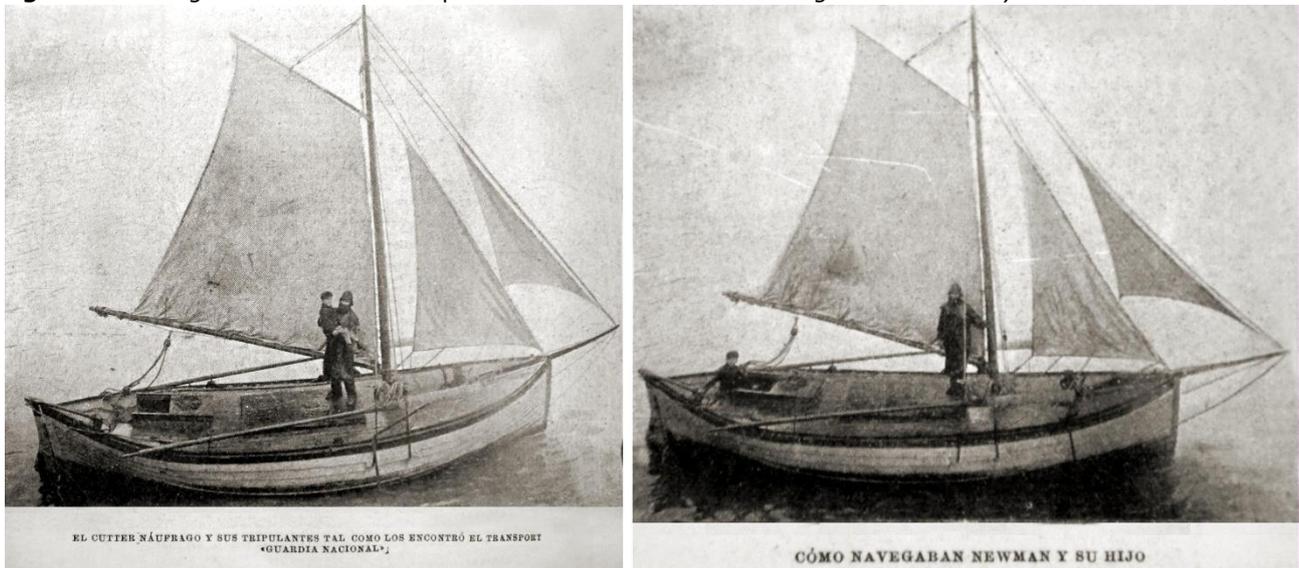
Entre los múltiples ejemplos de falsas actualidades que nutren los inicios del cine latinoamericano, las que más claramente revelan su relación con las reconstrucciones fotográficas de las revistas ilustradas son aquellas que registran acontecimientos cubiertos simultáneamente por la prensa gráfica. Así, por ejemplo, en 1901, el buque argentino Guardia Nacional rescató en altamar a dos malvinenses, el carpintero Federico Newmann y su hijo de ocho años, que navegaban a la deriva en un pequeño bote a vela desde hacía sesenta y dos días. La Casa Lepage vislumbró inmediatamente el impacto comercial de esta noticia y aprovechando la estadia de los Newmann en la Capital, reconstruyó en la rada de Buenos Aires el dramático rescate ante la inquieta lente del camarógrafo Eugenio Py. Aunque la cinta hoy se encuentra perdida, la descripción que de ella hace el catálogo de la casa Lepage permite darnos una idea de su contenido:

Este interesante episodio de uno de los últimos viajes del transporte Guardia Nacional a los mares del Sur tiene un interés doble: lo emocionante de la escena y la nitidez. Se ve izar a bordo tanto a los naufragos como al bote, en el cual permanecieron sesenta y dos días a merced del Océano. Se les ve subir penosamente extenuados por el hambre y la fatiga, y se ve a la oficialidad y tripulación del transporte prodigar a ambos naufragos sus cariñosos cuidados,

tanto al padre como al hijo, pequeño ser de 8 años, cuyo valor para el sufrimiento envidiarían muchos hombres (*Revista Fotográfica Ilustrada del Río de la Plata*, (129), mayo de 1904).

Esta película titulada *Salvamento de los náufragos Newmann por el transporte Guardia Nacional* (1901) resulta particularmente interesante porque la noticia fue paralelamente cubierta por la revista *Caras y Caretas* a través de la utilización de reconstrucciones fotográficas. En la edición del 20 de julio de 1901 y con el título *Los náufragos de Malvinas y los del Munster-Castle* la revista publica una minuciosa crónica de estos dos rescates marinos llevados a cabo por la Armada Argentina, e ilustra la nota con varias imágenes, entre ellas dos que muestran al pequeño Frederick Newmann junto a su padre en el bote a vela en el que fueron encontrados a la deriva, y dos que los retratan, ya a salvo, a bordo del transporte "Guardia Nacional".

Figura 10: Fotografías reconstruidas que ilustran el artículo *Los náufragos de Malvinas y los del "Munster-Castle"*.



Fuente: *Caras y Caretas*, (146), 20 de julio de 1901.

Teniendo en cuenta que el rescate fue absolutamente fortuito, y que lógicamente no había una cámara a bordo, es evidente que estas fotografías fueron teatralizadas para la cámara de los reporteros gráficos de la revista. La existencia de un documento fílmico y al menos dos fotografías que reconstruyen este suceso, y el hecho de que es poco probable que los náufragos teatralizaran su odisea en más de una ocasión, permite suponer que la reconstrucción del dramático rescate fue aprovechada y tal vez incluso orquestada en un esfuerzo conjunto por varios medios de prensa, entre los que se encontraban al menos la Casa Lepage y *Caras y Caretas*.

En 1913, otro rescate marino también parece haber sido producto de una cobertura foto-cinematográfica conjunta entre la Casa Lepage y *Caras y Caretas*. El 8 de febrero de 1913. La mencionada revista publica un artículo titulado *Los famosos negros nadadores de Mar del Plata* en la que relata la labor de un grupo de guardavidas de la isla de San Vicente, en Cabo Verde, contratados por la prefectura marítima para

trabajar en las playas de la ciudad balnearia de Mar del Plata. La nota se centra en la trayectoria de cuatro de esos socorristas, relatando sus tareas de rescate más impresionantes e ilustra el relato con una serie de fotografías en las que los guardavidas ejecutan para la cámara una serie de ejercicios y maniobras de rutina como lanzarse al agua desde grandes alturas o navegar los botes salvavidas.

Figura 11: Fotografías escenificadas que ilustran el artículo *Los famosos negros nadadores de Mar del Plata*.



Fuente: *Caras y Caretas*, (749), 8 de febrero de 1913.

Sugerentemente un filme titulado *Salvataje de un suicida en Mar del Plata* de la Casa Lepage y Cía reproduce, esta vez por medios cinematográficos, algunas de las mismas situaciones incluidas en el artículo de *Caras y Caretas*. Construido como una "falsa actualidad", la cinta muestra el supuesto intento de suicidio de un hombre, que salta súbitamente al agua desde los muelles de madera de esa ciudad balnearia:

Figura 12: Salvataje de un suicida en Mar del Plata -Casa Lepage y Cía., [1913].



Fuente: Archivo General de la Nación.

La pequeña anécdota sirve para mostrar en acción a este nuevo cuerpo de guardavidas negros importado de las Islas Canarias. Los intrépidos rescatistas se lanzan al agua y salvan al suicida, ante los ojos de decenas de curiosos que festejan con júbilo la proeza y luego realizan una serie de maniobras similares a las mostradas en las páginas del semanario ilustrado. Aunque no se sabe con certeza la fecha de realización de este filme⁵, la semejanza con las fotografías reproducidas en *Caras y Caretas* (figura 11) permite arriesgar la hipótesis de que fue realizado en 1913, en paralelo al mencionado reportaje gráfico.

⁵ En el número de julio de 1905, la *Revista Fotográfica ilustrada del Río de La Plata*, editada por la casa Lepage, se anuncia, entre las vistas cinematográficas a la venta, una titulada *Salvataje en Mar del Plata*. Sin embargo, la ausencia de otros datos no permite establecer si se trata del mismo filme aquí descrito. Por su parte, la ficha del Archivo General de la Nación, lugar donde actualmente se resguarda la única copia que sobrevive del filme, sostiene que se rodó en 1909. La nota de *Caras y Caretas* que reproduce las mismas situaciones del filme es, por su parte, de 1913.

Hoy es difícil reproducir las reacciones de los espectadores de la época ante estas imágenes teatralizadas, ya sea fijas o en movimiento. Por un lado, las reconstrucciones fotográficas eran impecables desde el punto de vista técnico y estético y si bien en ocasiones las imágenes llevaban avisos que indicaban que se trataba de puestas en escena, con frecuencia las revistas ilustradas jugaron con la credulidad de sus lectores, presentando estas imágenes como reales. Si era necesario se recurría sin reservas a una serie de manipulaciones adicionales, como el uso de objetos de utilería, el retoque fotográfico e incluso el fotomontaje. La todavía imperfecta impresión del fotograbado contribuía a que este tipo de trucos pasaran desapercibidos, mientras que los textos de los epígrafes guiaban la lectura de las imágenes hacia el sentido predefinido por el editor. En el caso de las falsas actualidades, la situación era muy similar. En los primeros años del cine, casi todas las compañías cinematográficas importantes produjeron estas reconstrucciones de eventos de actualidad, a veces con claros propósitos falsificadores y en otras ocasiones como meras ilustraciones de los acontecimientos, denunciando su carácter de teatralizaciones.

Ciertos cineastas como Georges Méliès, quizás el padre del género de las falsas actualidades, describían deliberadamente a estos filmes como reconstrucciones, incluso como estrategia publicitaria, pues estas teatralizaciones daban cuenta de un esfuerzo de sus autores por llevar al público representaciones realistas de los más recientes sucesos de actualidad. En efecto, como señala Ansje van Veusekom (2012), estos filmes no eran apreciados por su valor periodístico o de actualidad sino por su afán para reproducir rápidamente eventos ya conocidos por otros medios como la prensa escrita. En este sentido, el filme *Le Sacre d' Edouard VII* (Georges Méliès, 1902) es un ejemplo emblemático, ya que Méliès logró que la ficción se adelantase a la realidad al poner en escena el solemne acontecimiento, semanas antes de su auténtica celebración, con actores y escenografías reconstruidas en estudio. Aunque el filme fue de entrada anunciado como una teatralización, las críticas se alzaron prontamente y un periodista del diario francés *Le Petit Bleu* llegó a calificarlo de teatro amateur, advirtiendo a los espectadores que no se dejaran engañar por sus imágenes (apud Frazer, 1979, pp. 101-102). Lo cierto es que muchas de estas películas eran adquiridas por empresas que las distribuían a los más remotos lugares del planeta y que, con mucha frecuencia, las publicitaban como representaciones reales de los acontecimientos. Esto es, por ejemplo, lo que sucedió en Argentina con el filme de Pathé *Guerre Russo-Japonais* (1905) que reconstruía diferentes episodios del conflicto bélico entre Rusia y Japón en 1904 y que llegó al país de la mano de la empresa de Max Glücksmann. El historiador Pablo Ducrós Hicken (1955) narra una interesante anécdota que aporta valiosos datos acerca de la recepción que tuvieron este tipo de películas entre el público de la época:

En cierta ocasión había llegado a la Casa Lepage un film de Pathé que mostraba aspectos de la conflagración ruso-japonesa. Lepage

invitó a Mitre y al ministro de Marina, Onofre Betbeder, a verlo en privado en su saloncito de la calle Bolívar. Concurrieron también varios invitados más. Comenzaba la película con fusilamientos de espías coreanos y ataques a trenes rusos por tropas niponas. Luego se veía a la flota avanzar audazmente hasta las proximidades de Port Arthur, donde cambiaban cañonazos con las fortalezas de la montaña. Hundíanse algunas naves incendiadas y se veía vomitar el fuego de los grandes cañones costeros. Después de un rato de ver todo eso, Mitre y Betbeder comenzaron a cuchichear y a cambiar impresiones hasta que el patricio exclamó: —¡No puede ser! ¡Fíjense qué raro es el recorrido de las granadas! De los presentes, Mitre era quien podía conocer mejor que nadie las trayectorias de los proyectiles, puesto que en los comienzos de su carrera militar había sido artillero. En efecto, después se supo que casi todas las escenas de dicha guerra ruso-japonesa habían sido hechas en París. El mismo Charles Pathé, su editor, me confirmó en una larga carta explicativa, treinta años después, que toda Europa creyó de buena fe que estaban tomadas en Port Arthur, cuando no eran sino maquetas de un feriante que hacía exhibiciones en un pabellón del Bois de Boulogne. (Ducrós Hicken, 1955).

Sin embargo, más allá de la actitud de credulidad o incredulidad adoptada por los espectadores frente a estas fotografías y películas reconstruidas, la recepción de este tipo de imágenes en las primeras décadas del siglo XX no generaba las controversias conceptuales que provocan hoy, pues no se las consideraba falsas en un sentido estricto. De hecho, el público venía de años de consumir grabados en la prensa que reconstituían las noticias mediante embellecimientos y dramatizaciones y de asistir a otros espectáculos como los panoramas o las vistas de linterna mágica — por nombrar algunos de los que tuvieron presencia en Latinoamérica — en donde eran igualmente comunes las teatralizaciones de hechos de actualidad.

4. Reportajes gráficos ficcionalizados y ficciones sensacionalistas

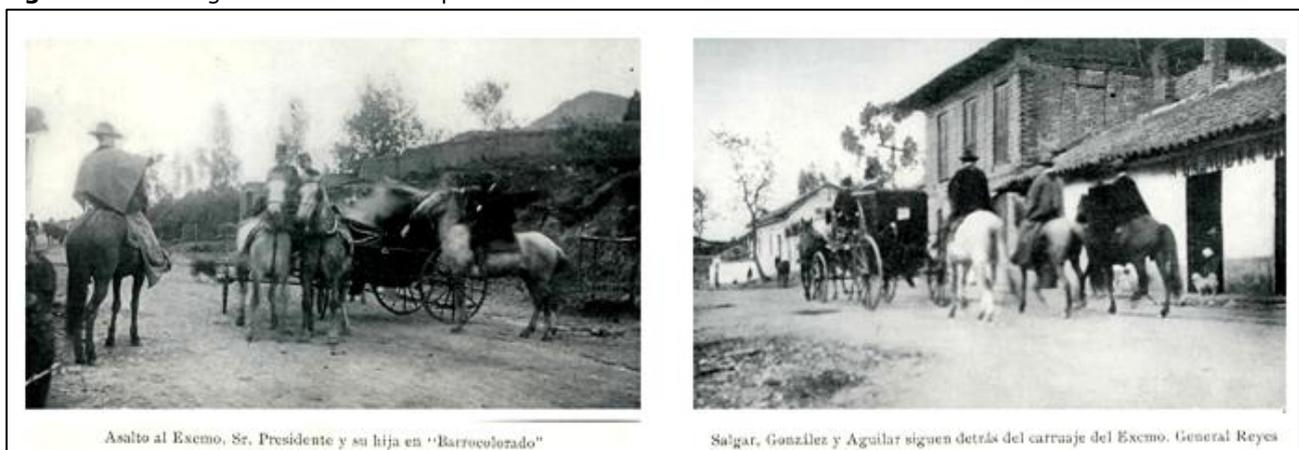
Los borrosos límites entre documental y ficción se vuelven asimismo evidentes en los múltiples mecanismos de hibridación que operaban en el emergente cine argumental donde, en ocasiones, lo real y lo construido convivían sin aparente conflicto. En efecto, muchas de las primeras ficciones sensacionalistas combinaban componentes del lenguaje narrativo con elementos documentales e ingredientes espectaculares que ya estaban presentes en la cultura impresa de la época. La película mexicana *El automóvil gris* (1919), rodada por Enrique Rosas — cuya carrera cinematográfica sugerentemente había comenzado en el ámbito del cine noticioso y de actualidades — constituye, en este sentido, un ejemplo privilegiado. Basada en una historia real sensacionalizada por la prensa ilustrada, el filme narra los asaltos que una banda de maleantes cometió en las casas de varias prominentes familias de la Capital entre 1914 y 1915. Rielle Navitsky (2017) describe a esta cinta como una “actualidad violenta”, una modalidad fílmica que se desarrolló entre la primera

década del siglo XX y fines de los años 1920 y que consistía en la reproducción o reconstrucción de sucesos reales, incorporando prácticas de producción que combinaban escenas teatralizadas con elementos documentales, tales como tomas en las locaciones reales o participaciones de los verdaderos protagonistas del evento. Originalmente dividida en 12 episodios, la primera parte de la película relatada en clave ficcional los atracos de la pandilla, mientras que la segunda se concentraba en la investigación policial y las detenciones de los criminales e incluía escenas reales del fusilamiento de seis de los acusados, rodadas por Rosas para su filme de compilación *Documentación histórica nacional 1915-1916*. La necesidad de armonizar las partes documentales con las ficcionales llevó al director a incluir otros elementos verídicos en la trama. Así, la mayoría de las escenas están filmadas en los lugares originales de los acontecimientos; se contrató al periodista Miguel Nechoechea para que colaborara en el guion y Juan Manuel Cabrera, jefe de policía y responsable de la aprehensión de los criminales, proporcionó documentación y actuó en la película representándose a sí mismo. Como sugiere Navitsky:

esta mezcla entre códigos ficcionales con hechos sensacionalistas pone en evidencia las fuertes afinidades de *El automóvil gris* con la práctica policial de la época, que solía poner en escena y fotografiar reconstrucciones de muertes violentas. Estas reconstrucciones tenían como objetivo clarificar la secuencia de eventos y atribuir culpas para los registros oficiales, sin embargo, las imágenes producidas eran frecuentemente publicadas en diarios y revistas ilustradas. (2014, pp. 5-6).

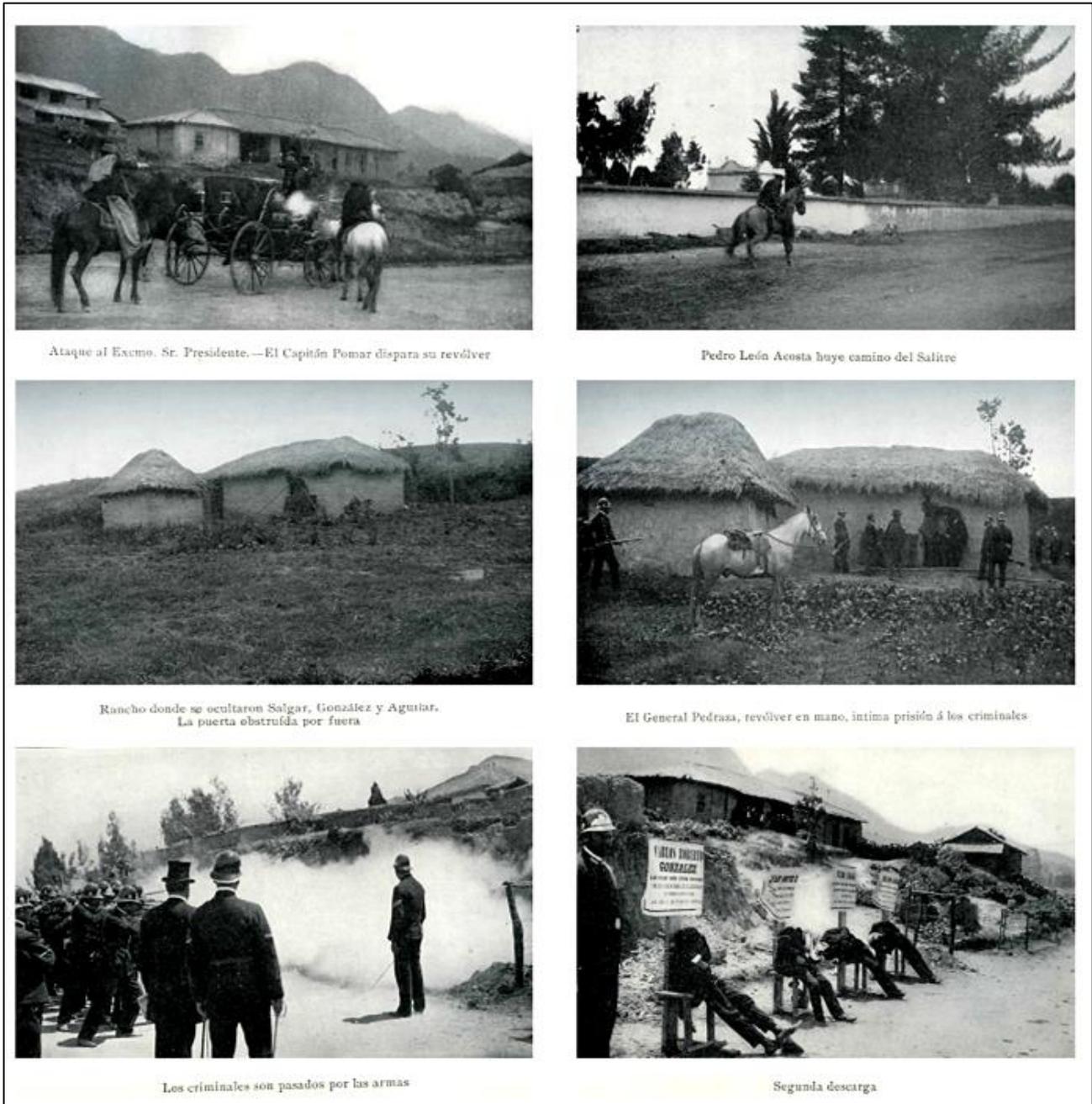
En esta misma tónica se encuentra el trabajo del fotógrafo colombiano Lino Lara, publicado en el libro *El diez de febrero* (1906). Este reportaje gráfico, que según Eduardo Serrano “es el más completo reportaje gráfico que se hubiera realizado en Colombia hasta esa fecha” (1983, p. 180), combinaba imágenes reales con fotografías teatralizadas para narrar el fallido atentado al presidente Rafael Reyes, el 10 de febrero de 1906 (figura 13).

Figura 13a: Fotografías de Lino Lara publicadas en *El Diez de Febrero*.



Fuente: Lara (1906).

Figura 13b: Fotografías de Lino Lara publicadas en *El Diez de Febrero*.



Fuente: Lara (1906).

Las 43 fotografías que componen el libro, dispuestas en orden cronológico a la manera de una fotonovela, ilustran paso a paso el incidente y sus consecuencias, desde los momentos previos al atentado hasta la huida de los criminales, su captura y finalmente su fusilamiento real, que tuvo lugar casi un mes después de los hechos y que Lara registró *in situ*.

Casi diez años después de este trabajo fotográfico, otro magnicidio en Colombia dio lugar a un reportaje similar, esta vez en la forma de un falso documental. Rodado por los pioneros del cine colombiano Vincenzo y Francesco Di Domenico, *El drama*

del quince de octubre (1915) se centraba en el asesinato del general, político y entonces senador nacional Rafael Uribe a manos de dos trabajadores que habían perdido sus puestos en el Ministerio de Obras Públicas. Con una narración que mezclaba registros documentales con escenas reconstruidas, este filme — considerado el primer largometraje nacional — relataba los pormenores del suceso desde la cirugía con la que se intentó salvar la vida del político, hasta el posterior funeral y los actos recordatorios del primer aniversario de su muerte. Además de la escena de la operación, recreada por los Di Domenico, el filme incluía otra escena teatralizada en la que participaron los asesinos, a quienes los directores pagaron una suma de dinero para que aceptaran participar en el rodaje. En sus memorias, Francesco Di Domenico escribió: "Filmamos a los sindicatos, escondiéndonos en todos los rincones del Panóptico para poderlos tomar *infraganti* y no en pose forzada" (citado en El'Gazi, 2016). Como señala Lila Caimari (2009), los protagonistas de este tipo de crónicas habían comenzado a ganar fama en una industria que estaba aprendiendo a fabricar famosos. La celebridad delictiva iba entonces en paralelo a la de las figuras del *star system*, compartiendo con éste estrategias constructivas — el uso del primer plano, por ejemplo — y publicitarias. *El drama del 15 de octubre* fue muy criticado por su tema y por incorporar fotografías del cuerpo de Uribe, pero, sobre todo, por esa participación que se les dio a sus asesinos en la reconstrucción del crimen. El escándalo derivó en una orden judicial que ordenó destruir todas las copias del documental y actualmente sólo se conserva un pequeño fragmento del filme.

En el contexto Latinoamericano, las diversas manifestaciones de la violencia urbana, espectacularizadas a través de estas nuevas formas visuales, ponían en evidencia los costos de la modernización, implícitamente colocando a estos países en el contexto de la modernidad global. Como afirma Navitski (2017, p. 12), "el periodismo amarillista importado, la literatura y el cine forjaron fuertes asociaciones entre la criminalidad y las metrópolis industrializadas, y los periodistas locales, paradójicamente, interpretaron los incidentes violentos como marcas de la modernidad".

5. Conclusiones

Podemos concluir, entonces, que el "cine de los primeros tiempos" se caracterizó por una marcada voracidad intertextual. Su emergencia como espectáculo popular en las primeras décadas del siglo XX estuvo primero precedida y luego acompañada por una proliferación de la cultura impresa, que culminó con una predecible masificación de la prensa ilustrada. Como vimos, estas publicaciones tuvieron una evidente influencia temática y estética en el temprano cine documental y de actualidades. Sin embargo, la coincidencia más notable entre estos dos medios está en su representación visual de la realidad como espectáculo.

En su influyente ensayo, *La sociedad del espectáculo*, Guy Debord (1995, p. 10) sostiene que

toda la vida de las sociedades donde rigen las condiciones modernas de producción se manifiesta como una inmensa acumulación de espectáculos [y] todo lo que antes se vivía directamente, se aleja ahora en una representación

El espectáculo se presenta al mismo tiempo como la sociedad misma, como una parte de ésta y como *instrumento de unificación*. En tanto parte de la sociedad, es expresamente el sector que concentra todas las miradas y todas las conciencias. Precisamente por estar separado este sector atrae la mirada engañada y la falsa conciencia; y la unificación que lleva a cabo no es otra cosa que el lenguaje oficial de la separación generalizada. El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas, mediatizada a través de imágenes. (...) Es una visión del mundo que se ha objetivado. (Debord, 1995, p. 10)

En efecto, las imágenes difundidas por estos primeros filmes y publicaciones ilustradas acercaban y familiarizaban al público con el espectáculo de la vida urbana, fomentando un sentimiento de pertenencia. Como sugiere Vanesa Schwartz (1998), en los albores del siglo XX, la espectacularización de la realidad contribuyó a crear una sensación de experiencia compartida en la que el lector/espectador podía imaginarse como parte de una comunidad y de una cultura urbana, pues una variedad de nuevas tecnologías proveía la evidencia visual de que ese universo compartido efectivamente existía. A través de esa representación de la realidad como espectáculo, las masas urbanas observaban con placer la construcción misma de esa nueva comunidad, y en lugar de subsistir como un conjunto de individuos indiferentes perdidos en la multitud, podían reunirse alegremente como un nuevo colectivo frente a ese espectáculo de lo real. Si el realismo fotográfico permitía confundir el mundo y su representación, entonces todo en ese mundo era susceptible de convertirse en espectáculo. Al apropiarse de esta rica herencia visual, aportando nuevos niveles de ilusionismo, el cine fue uno de los últimos, pero más populares eslabones, en sumarse a una cultura de masas, en la que los espectáculos se volvían cada vez más reales y la realidad se estaba convirtiendo en espectáculo.

Referencias

- Blixen, C. (1905). *Sangre de hermanos: crónica completa de los sucesos militares y políticos desarrollados durante la revolución de 1904*. Montevideo: A. Barreiro y Ramos.
- Bruno, M. (2018). Entre la información y el entretenimiento. Fotografía y medios de comunicación en la sociedad de masas (1930-1966). In M. Broquetas San Martín & M. Bruno. (Eds.). *Fotografía en Uruguay, tomo II: historia y usos sociales 1930-1990* (pp. 91-132). Montevideo: CdF. Recuperado de https://issuu.com/cmdf/docs/historia2_issuu

- Caimari, L. (2009). *La ciudad y el crimen: delito y vida cotidiana en Buenos Aires, 1880-1940*. Buenos Aires: Sudamericana.
- La cinematográfica reconstrucción de la muerte de Feliz Carreras. (1928, junio, 5). *El orden de Santa Fe*.
- Lo que cuesta informar al público: los soldados de la instantánea. (1907, enero, 26). *Caras y Caretas*.
- Dall'Asta, M. (1998). Los primeros modelos temáticos del cine. In J. Talens & S. Zunzunegui. (Eds.). *Historia General del Cine*. Vol. I (pp. 241-285). Madrid: Cátedra.
- De Los Reyes, A. (1996). *Cine y sociedad en México, 1896-1930*. México: UNAM.
- Debord, G. (1995). *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La Marca.
- Ducrós Hicken, P. (1955, enero). Orígenes del cine argentino. Nuevas etapas (III). *El Hogar*, (14). Recuperado de http://pabloducroshicken-pintor.blogspot.com/2015/07/articulo-de-el-hogar-origenes-del-cine_18.html
- Douglas, M. E. (2008). *Catálogo del cine cubano 1897-1960*. La Habana: ICAIC.
- El'Gazi, L. (2016, septiembre). El drama del 15 de octubre. *Revista Credencial Historia*. Recuperado de <http://www.revistacredencial.com/credencial/historia/temas/el-drama-del-15-de-octubre-f-didomenico> .
- Los famosos negros nadadores de Mar del Plata (1913, febrero, 8). *Caras y Caretas* (749)
- Frazer, J. (1979). *Artificially Arranged Scenes: The Films of Georges Méliès*, Boston: G. K. Hall.
- Garrido, F. (1997). *Luz y sombra. Los inicios del cine en la prensa de la ciudad de México*. México D. F.: Conaculta.
- Koolhaas, R. (1994). *Delirious New York*. Nueva York: Monacelli Press.
- Lara, L. (1906). *El diez de febrero*. Nueva York: Imprenta Hispano-americana.
- Los naufragos de Malvinas y los del "Munster-Castle". (1901, julio, 20). *Caras y Caretas* (146).
- Navitski, R. (2014). Spectacles of violence and politics: el automóvil gris (1919) and revolutionary Mexico's sensational visual culture. *Journal of Latin American Cultural Studies*, 23 (2), 133-152.
- Navitski, R. (2017). *Public spectacles of violence: sensational cinema and journalism in early twentieth-century Mexico and Brazil*. Durham: Duke University Press.
- Rodríguez Escorza, D. (2011). La imagen móvil y fija, historias paralelas. Salvador Toscano y la Agencia Casasola en el registro de temprano de la revolución

mexicana, 1910-1914, *Revista Cine Documental*, (3). Recuperado de http://revista.cinedocumental.com.ar/3/articulos_03.html

Serrano, E. (1983). *Historia de la fotografía en Colombia*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá.

Schwartz, V. (1998). *Spectacular realities: early mass culture in Fin-de-Siècle Paris*. Los Angeles: University of California Press.

Van Veusekom, A. (2012). How important was actuality in actualities? Time as agency in presenting moving images of news in variety theatres and by travelling showmen. In Quintana, A. & Pons, J. (Eds.), *La construcció de l'actualitat en el cinema dels orígens* (pp. 229-238). Girona: Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs Mallol/ Ajuntament de Girona.

Recibido: 20/octubre/2019; aceptado: 09/diciembre/2019