



**Itzia Fernández Escareño**

Licenciada en sociología por la UAM-Azcapotzalco. Actualmente termina el doctorado en Estudios Cinematográficos y del Audiovisual en la Universidad París 3 Sorbonne Nouvelle, bajo la dirección del historiador de cine Michel Marie. Su tesis estudia la interpretación de películas elaboradas a partir de imágenes de archivo, en particular la producción del cineasta holandés, Peter Delpeut. Fue responsable del proyecto piloto para la catalogación integral de los acervos fílmicos de la Cineteca Nacional de México. Colabora en la programación del cine club de verano de la red EDUSAT. Ha impartido cursos de catalogación y programación en el diplomado en Documentación Audiovisual del CETE-SEP; de historia del cine en la Escuela de Restauración y Musicografía Manuel Negrete-INAH y en el Diplomado Femenino/Masculino, Cine y Género, el cual a su vez coordina para el CCC y la UAM-Azcapotzalco. Inició el proyecto de catalogación de la colección fílmica Julio Pliego para la Filmoteca de la UNAM. Impartió el taller de Historia y Cine, una Historia de la Mirada Humana a través del Reciclaje en el Instituto Mora. Ha colaborado en publicaciones de la Cineteca Nacional, los diarios *El Universal*, *Milenio* y las revistas *Complot* y *Luna Córnea*. Entre sus publicaciones destacan: *Cine silente francés: Fantómas y Los vampiros de Louis Fenillade*, CONACULTA/Cineteca Nacional/Editorial Vid, México, 1999 (Cuadernos de la Cineteca Nacional, Col. Los Primeros Cien Años); *Cine silente italiano: las divas y el género histórico*, CONACULTA/Cineteca Nacional, México, 1999 (Cuadernos de la Cineteca Nacional, Col. Los Primeros Cien Años); "Cabezas resucitadas y placer visual: 1903-2003", *Luna Córnea*, núm. 28, 2004, México; "Hacia una filosofía de las imágenes en movimiento" en *Memorias del Congreso Internacional de la Imagen y la Investigación Social*, Instituto Mora, México, 2005.

**Resumen**

En el proceso de apertura histórica de los archivos fílmicos destacan las prácticas del Filmmuseum en Amsterdam. En la pluralidad de sus colecciones, es posible interpretar representaciones de lo "mexicano" en el imaginario cinematográfico durante el periodo mudo. Como muestra, se trata la historia de *Een Telegramme Uit Mexico* (de Louis H. Chrispijn, Países Bajos, 1914), una huella de lo "mexicano" ficcionalizado en paralelo al momento histórico de la revolución mexicana, bajo influencia hollywoodense. Aquí se describe y analiza dicho título y se aplican tres categorías implícitas en la historia del cine: género, periodo y cine nacional. El cine se interpreta como la "máquina del tiempo" que permite al espectador de hoy "viajar" a través de la mirada exotizante europea y ver cómo se representa lo "mexicano" de la época.

**Palabras clave:**

Estereotipos, revolución mexicana, cine mudo, cine neerlandés.

**Abstract**

The practices of the Filmmuseum in Amsterdam occupy a key position in the historic opening of film archives. Its numerous collections enable one to interpret representations of "things-Mexican" in the cinematographic imagination during the silent cinema period. By way of an example, the article analyzes the story of *Een Telegramme Uit Mexico* (by Louis H. Chrispijn, Low Countries, 1914), a sample of "things-Mexican" fictionalized at the same time as the Mexican Revolution, under the influence of Hollywood. The author describes and analyzes the title and applies three categories in the history of the cinema: genre, period and national cinema. Cinema is regarded as a time machine, since it enables today's spectator to "travel" through European eyes and see how "things-Mexican" of the time was portrayed.

**Key words:**

Stereotypes, Mexican Revolution, silent cinema, Dutch cinema.

Fecha de recepción:  
agosto de 2005

Fecha de aceptación:  
septiembre de 2005

# En ConSecuencia con la imagen: El batallón invisible. Territorio mexicano imaginario. Análisis de la película *Een Telegrame Uit Mexico* (1914)

Itzia Fernández Escareño\*

## EL PRETEXTO

**T**he *Pilgrim* (de Charles Chaplin, Estados Unidos, 1923) detonó en mi memoria de espectadora y analista la problemática que exploro con este análisis: esta comedia dramática contiene al final una secuencia clave. Un policía lleva a Charlot arrestado al corriente de su inocencia. Los dos caminan por la línea fronteriza entre Estados Unidos y México. El policía se hace de la vista gorda para que éste escape. Charlot, confundido, finalmente comprende y atraviesa la línea fronteriza. Pero ahí lo reciben a balazos bandoleros agazapados detrás de las rocas. Charlot huye al fondo del cuadro por la línea (véase p. 29)

La sátira de Chaplin representa con ingenio la frontera absurda entre las barreras simbólicas y las reales.<sup>1</sup> La película se ubica en el momento histórico de la posrevolución mexicana. Y el bandolero “invisible” no es una simple coincidencia con el cine de la época.

En la producción europea, y no sólo en la hollywoodense, es abundante la re-

presentación cinematográfica de la extensa frontera entre México y Estados Unidos, ya sea como territorio imaginario de “evasión” y/o de “liberación” del sistema legal estadounidense, ya sea como zona de caos social permanente. Son características que se atribuyen particularmente al lado “mexicano”, contrarias a la “modernidad” atribuida al lado “gringo”. ¿Pero cómo se construyeron estas representaciones de lo mexicano en el imaginario cinematográfico durante el periodo mudo?<sup>2</sup>

Propongo describir, analizar la historia de la película *Een Telegrame Uit Mexico*, de Louis H. Chrispijn (Países Bajos, 1914) para explorar esta problemática. Por medio del análisis fílmico, la herramienta clave para la puesta en escena de una postura teórica, intento demostrar cómo bajo influencia hollywoodense esta película europea es una huella de la representación de lo mexicano ficcionalizado en paralelo al momento histórico de la revolución me-

<sup>2</sup> Ciertamente el sector de la comunidad artística e intelectual estaba motivado para fundar una industria cinematográfica nacional en México debido a que la producción estadounidense retrataba negativamente a los mexicanos. Por ejemplo, la productora Azteca Film de Enrique Rosas y Mimí Derba en 1917. Véase Miquel, *Mimí*, 2000; García, *México*, 1987, y Orellana, *Mirada*, 1991.

\* La autora agradece especialmente a Elif Rongen-Kaynacki y Mark-Paul Meyer por las facilidades otorgadas para la consulta de materiales del Nederlands Filmmuseum.

<sup>1</sup> Krezinski, “Pèlerin”, 1995, p. 1059.

xicana.<sup>3</sup> *Een Telegrame uit Mexico* no fue producido en el territorio nacional mexicano. Sin embargo, éste se refiere a lo mexicano, lo representa. Intriga en estas representaciones, un personaje, mito, que figura parcialmente en escena, con apariciones a cuadro mínimas, anónimas o incluso fuera de cuadro. Me refiero al “revolucionario” o “bandolero”seudoinvisible para el espectador.

#### LAS FUENTES

Los archivos fílmicos modernos fueron fundados durante el siglo XX en el “norte” del planeta hacia mediados de los treinta (Estados Unidos, Europa Occidental), se extienden y consolidan en el “sur” en los años sesenta y setenta (América Latina, Europa del Este, Asia, África y Oceanía). Desde los años ochenta, en el marco de la globalización, se abrió un proceso de apertura histórica en los archivos fílmicos, lo que se traduce en un proceso irreversible de acceso y difusión de colecciones fílmicas antes prácticamente ignoradas y/o extrañadas en el horizonte de la historia mundial del cine (por ejemplo: cine familiar, de aficionados, colonial, científico, publicitario, propaganda bélica, mudo, predocumental o *non fiction*). Este fenómeno posibilita novedosos estudios comparativos entre cinematografías nacionales e incluso la repatriación de un patrimonio fílmico compartido.

<sup>3</sup> Son abundantes las referencias de autores europeos en la literatura y el cine que mitifican al revolucionario mexicano. Cito tan sólo una forma representativa de cierta percepción contemporánea de por ejemplo, Pancho Villa en los años 10: “Jack et Pancho” en Cacciari, *Rebelle!*, 2003, pp. 191-206.

Destacan, en esta tendencia, las prácticas archivísticas del Filmmuseum en Amsterdam, donde se ha logrado implementar una política de conocimiento exhaustivo de sus acervos. En el corazón de este archivo, a través de una serie de colecciones inéditas y catalogadas, se rehace el quehacer clásico de la historia del cine. La composición de sus fondos demuestra que la categoría de cine nacional no es reducida a la producción del territorio nacional.<sup>4</sup> La política de valorización de este museo considera cine nacional también a aquel que ha sido parte de la historia de la distribución y la exhibición nacional. Esta posición se explica por el origen y la diversidad de sus colecciones, ricas en cine mudo y extranjero. Estos títulos, con copias diferentes, incompletas, en fragmentos o incluso escasamente identificadas, están lejos de constituir una colección que justifique una historia del cine clásico y monumental.

Hasta hace poco, el patrimonio cinematográfico de los Países Bajos había sido poco estudiado incluso en las propias universidades neerlandesas. Destacan los estudios sobre la época de oro del documental, la genial filmografía de Jori Ivens, el movimiento de cineclubes protagonizado por FilmLiga, la animación y el cine experimental neerlandeses.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> El investigador del Filmmuseum, Nico de Klerk, tiene trabajos en esta dirección con colecciones fílmicas del cine inglés y el cine colonial holandés. Véanse, respectivamente, Klerk, “Dark”, 2004, pp. 431-440, y “Pictures”, 2000.

<sup>5</sup> No es la única cinematografía nacional que ha sido poco estudiada como lo muestra la serie de publicaciones del cine belga, portugués, etc., de la colección *24 Frames de Wallflower Press*. También destacan las publicaciones de la Universidad de Ámsterdam *Film Culture in Transition*. Investigadores han implementado, en línea, bases de datos del cine de los Países

Archivistas, investigadores, cineastas, como Ruud Bishoff, Eric de Kuyper, Peter Delpout, Nico de Klerk, Thomas Elsaesser, Karl Dibbets, Mark-Paul Meyer, Nana Verhoeff, Frank Kessler e Ivo Blom, entre otros, han logrado suscitar un gran interés por el cine mudo, y en particular el cine de los primeros tiempos (CPT), la “no ficción” o predocumental a colores y musicalizado. En este proceso el Filmmuseum ha desempeñado un papel crucial, principalmente a través de la colección Jean Desmet.<sup>6</sup>

#### EL MUESTRARIO: MÉXICO EN HOLANDA

En la pluralidad de dichos materiales fílmicos existe la posibilidad de explorar diversas formas de representación de las identidades nacionales, así como su recepción a través de las huellas del soporte fílmico mismo. Las colecciones fílmicas se componen de documentos que pueden ser analizados e interpretados desde puntos de vista muy distintos.

Bajo la guía curatorial de Elif Rongen-Kaynacki y Mark-Paul Meyer revisó para el Filmmuseum una lista de copias fílmicas

---

Bajos en <<http://www.nfdb.nl/>> y <<http://www.xs4all.nl/~kd/>>. También destacan los departamentos de estudios cinematográficos en las universidades de Utrecht y Amsterdam, así como en esta última el máster en preservación fílmica, único en Europa continental. Los Países Bajos tienen un sistema complejo de políticas públicas para el sector audiovisual que sustenta una estructura activa de producción nacional, de difusión y promoción (festivales de cine como el Rotterdam, el de documental de Amsterdam, el de Utrecht para la producción nacional), de educación, de preservación del patrimonio, entre otras actividades.

<sup>6</sup> Blom, *Jean*, 2003.

cas de sus colecciones, asociada a México, con fines de identificación y catalogación complementaria.<sup>7</sup>

El listado se compone de ficción y documental, del cine silente al cine contemporáneo. Hay material filmado sobre las Olimpiadas de 1968 en México y de la película inacabada *¡Que Viva México!* (Serguei Eisenstein). Por las características de dichos materiales se hace evidente la necesidad de compararlos con lo que se localiza en otros archivos. Este proceso puede resultar en una fructífera colaboración con fines de preservación y restauración de dichos documentos.

Hay otras pistas interesantes para comprender la historia de la distribución mundial del cine mexicano, del que tan poco se conoce. Un trabajo comparativo en el ámbito europeo sería sumamente interesante. Me refiero a películas que fueron distribuidas para los públicos de la región de Alberto Gout, Antonio Momplet, Emilio “el Indio” Fernández, Julio Bracho, Fernando Méndez, Alfonso Corona Blake, Luis Buñuel, Matilde Landeta, Jaime Humberto Hermosillo, Jorge Fons, María Novaro, René Cardona Jr., entre otros. Además de poder comparar las copias de dichos títulos, con fines de preservación, esto implica conocer el territorio de investigación virgen de las colecciones de cine mexicano y/o asociado en el extranjero. Al visionar los materiales siempre hay sorpresas como las versiones multilingües,

<sup>7</sup> Estudio al Filmmuseum desde 2001, al realizar mi doctorado en Estudios Cinematográficos y del Audiovisual: “Cómo interpretar películas hechas a partir de imágenes de archivo. Análisis de la filmografía de Peter Delpout”, en la UFR de Cine y Audiovisual de la Universidad París 3 Sorbonne Nouvelle, dirigido por el historiador Michel Marie.

**Willem, een Hollandsche  
kolonist, schrijft van uit de  
Mexikaansche prairien een brief  
aan zijn ouders.**

2

HOLLANDIA FILMS -- HAARLEM

las variaciones en la edición, cortes por la censura, etc. El cine de rumberas, de luchadores, ha tenido una particular y curiosa recepción en Europa. En Francia son extraordinariamente populares entre la cinefilia.<sup>8</sup>

También hay títulos sobre la historia del siglo XX en México a través del ojo crítico de cineastas latinoamericanos como Miguel Littin y Raymundo Gleyser. El documental de Gleyser, *México, la revolución congelada* (Argentina, 1971) fue censurado en México por su posición frente al régimen de Luis Echeverría.<sup>9</sup>

Por otro lado, al menos una tercera parte de la lista se compone de cineastas estadounidenses y europeos que filmaron en México, entre otros destacan los especializados en western: Bud Boetticher, Nicolas Ray, Sam Peckinpah.

Hay un número singular de documentales y noticieros asociados con México en la economía (petróleo y henequén), la educación (enciclopedia geográfica), el deporte (frontón), la arqueología (registros de las zonas mayas), el arte (precolombino), los musicales (destaca el realizador Carlos Jiménez), películas caseras, de aficionados, de familia (de turistas holandeses).

También hay obra de cineastas y artistas experimentales. Destaca Henri Plaat,<sup>10</sup> cuya película *Un sueño coloreado* (Países Bajos, 1989) está en la línea de los cineastas

<sup>8</sup> Esta información se localiza, por ejemplo, en la rica documentación de los programas de la Cinéma-thèque Française, los artículos y las críticas de los *Cahiers du Cinéma*.

<sup>9</sup> Véase el documental sobre la vida y obra del cineasta Raymundo Gleyser en Arido y Molina, *Raymundo*, 2002.

<sup>10</sup> La obra del artista Henri Plaat ha sido preservada en el Filmmuseum. Fue programada durante la 2a. Biennale del museo en abril de 2005.

*travelogue*. Es una película con un potencial estético impresionante y que tiene un extraño paralelo con el potencial histórico de las películas de familia.

Las dudas mayores en esta lista son los títulos del cine mudo. Se carece de varios datos en las copias de origen francés, italiano, estadounidense y holandés. En general se podría pensar que se trata de ficción, que toma como pretexto México para narrar la anécdota y/o el documental que contiene material filmado directamente por compañías extranjeras y/o probablemente adquirido en México. La catalogación y el análisis fílmico pueden profundizar y revelar estas y otras consideraciones.

#### PARA MUESTRA UN BOTÓN

Como ensayo decidí analizar la película muda *Een Telegramme uit Mexico*, preservada por el museo y de la cual se tiene abundante información. Tomo esta película sin afán de considerarla representativa, sino sintomática de cómo una colección extranjera puede contener distintos intereses para construir una historia del cine y en particular emplear la noción de cine nacional. Se trata de una película holandesa con distribución europea, de influencia hollywoodense, con personajes y/o clichés mexicanos, géneros, en pleno desarrollo entonces, como el melodrama y el prewestern, mientras el año de producción y distribución es contemporáneo al movimiento armado de la revolución mexicana.

La sinopsis del catálogo del Filmmuseum resume la película de la siguiente manera:

Willem, un colono en México, le envía a sus padres, en Holanda, un telegrama con el

mensaje de que por causa del comienzo de la revolución, volverá a casa. Debido a las noticias en los periódicos, sus padres se preocupan tanto que al llegar el telegrama los dos se desmayan. Cuando llega Willem se acaba el sufrimiento.<sup>11</sup>

## SINOPSIS

La película está consignada en la única filmografía del cine silente neerlandés. Ésta es resumida de la siguiente forma por su autor Geoffrey Donaldson, de origen australiano:

Willem Vandoorn, un joven colono holandés en México, se encuentra en una situación peligrosa. Envía una carta a sus padres en la que explica su insalvable situación como extranjero en México. Luego vemos a Willem abandonar su casa en un México lejano. Al amanecer, éste es sorprendido por los rebeldes y se lleva cabo una excitante persecución. Sus padres están al límite de la preocupación sin saber nada de él y le envían una carta. Poco después reciben un telegrama. Su madre se desmaya cuando lee el telegrama. Su esposo, quien es ciego, no escucha nada de su esposa, piensa que la noticia es mala y la angustia lo vuelve loco. Tiene una visión en la cual su hijo es asesinado. De repente la puerta es abierta y Willem llega. La felicidad es restaurada una vez más en la familia.<sup>12</sup>

Las contadas divergencias del presente análisis, respecto a la sinopsis anterior,

<sup>11</sup> Todas las traducciones en el artículo del neerlandés al español son de Marina Breton Grilli y Marcellino Vishnudart.

<sup>12</sup> Traducción mía a partir de la sinopsis en Donaldson, *Joy*, 1997, p. 123.

muestran cómo la fuente filmica no ha sido sistemáticamente utilizada para su descripción. Si bien la ficha sigue siendo útil no sólo por la información proporcionada, ésta también puede ser analizada a la luz de la historiografía del cine. Estos investigadores se basaban en su memoria para elaborar las sinopsis, ya que veían en condiciones muy limitadas las copias de las películas. La metodología empleada en este tipo de historia de cine es también un testimonio de los medios de análisis al alcance. Esta tendencia “enciclopédica” para elaborar la historia de cine, parecería globalizada. Me refiero por ejemplo a las historias filmográficas de Emilio García Riera en México, Raymond Chirat en Francia y por supuesto al autor citado Geoffrey Donaldson en los Países Bajos.

## DESCRIPCIÓN

La información para la descripción de la película se divide en los apartados siguientes:

### *De títulos y sus responsables*

*Een Telegrame uit Mexico* fue dirigido por Louis Hendricus Chrispijn (13 de mayo de 1854-1 de noviembre de 1926) y producido por Maurits H. Binger.

Chrispijn era un director de teatro de prestigio por sus ideas sumamente progresistas acerca de la actuación “natural”. Fue contratado como director artístico en la sociedad Filmfabriek Hollandia por su propietario Maurits H. Binger de 1913 a 1914.

Entre 1913 y 1917, Chrispijn produjo un filme, actuó en otros 18, dirigió 27 títulos entre 1913 y 1915. Trabajó con su



propia esposa, la actriz Christine van Meeteren, y con Annie Bos, quien se convirtió en una diva de proporciones internacionales. Destaca entre sus puestas en escena *Lost and Found* (1914), ficción sobre la historia de una familia ortodoxa judía. Dejó la compañía Hollandia en 1914 para regresar al teatro, en medio de severas críticas de la prensa de la época, que especuló sobre sus logros artísticos. El productor de Hollandia, Binger, lo reemplazó entonces. Binger era un “aficionado” de la fotografía, hombre de negocios con una fuerte reputación en Europa debido a su exitosa imprenta de litografía.

Hollandia produjo entre 1912 y 1923 no menos de 60 dramas, cerca de 75% de la producción holandesa de este periodo. Hollandia fue el único concurrente en el mercado local dominado por Pathé, la sociedad francesa. Binger produjo en sus inicios “predocumentales” educativos, pero rápidamente se inclinó por la ficción. La producción de Hollandia tenía cierto carácter ingenuo que aún hace muy frescos y disfrutables los filmes preservados.<sup>13</sup>

*Een Telegrame uit Mexico* fue estrenada bajo otros títulos: en Austria, en julio de 1914 (246 m), como *Eine Depesche aus Mexiko*; en Inglaterra, el 4 de septiembre de 1914 (800 pies), como *A Telegram from Mexico*; en Francia, en julio de 1914 (400 m) como *La Dernière Dépêche du Mexique*, y en Alemania, en 1914 (246 m), como *Die Depesche aus Mexico* (véase p. 49).

El reparto estaba compuesto por Willem van der Veer (Willem Vandoorn), Esther de Boer-van Rijk (su madre, señora Vandoorn), Coen Hissink (el esposo ciego, señor Vandoorn), Christine Chrispijn-van

Meeteren (la criada de los Vandoorn, esposa del director), Louis H. Chrispijn (visitante en bicicleta, el director de escena en persona).

#### *Edición/versión/variación*

Existen otras versiones y variaciones del material fílmico de *Een Telegrame uit Mexico*. Pero el presente análisis, si bien recurrir a otras fuentes fílmicas y “no fílmicas”, se basa en la versión de la película, parte de la compilación *Cinéma Perdu* (Peter Delpout compilador, Países Bajos, Film-museum Amsterdam/VPRO, 1995), producida para la televisión a partir de las colecciones de cine mudo del Filmmuseum. Se trata de una copia a colores entintados, con musicalización no original de la época; ésta ya había sido encargada para su programación y proyección previa en el Filmmuseum. Una secuencia de la película original también fue reciclada en *Los rollos perdidos de Pancho Villa* (Gregorio Rocha, México, 2003).<sup>14</sup>

#### *Producción, distribución*

*Een Telegrame uit Mexico* fue producido en los Países Bajos por Hollandia, compañía registrada bajo el nombre de Filmfabriek-Hollandia Films-Haarlem. Ese mismo año fue distribuido por la compañía Filmverhuurkantoor Union.

<sup>14</sup> Preparo actualmente una comunicación sobre la intertextualidad de dichas versiones para el próximo Congreso de la Federación de Estudios Latinoamericanos y del Caribe (FIEALC) que se llevará a cabo durante septiembre de 2005 en Roma.

<sup>13</sup> Véase Reijnhoudt y Ruiter, *Dutch*, 2000, pp. 7-11.

*Een Telegrame uit Mexico* se estrenó el 9 de junio de 1914, con la *première* en el Thalia-Théâtre de Rotterdam.

#### *Indicación de derechos de autor*

La película se encuentra actualmente en dominio común con derechos por preservación del Filmmuseum.

#### *Descripción física*<sup>15</sup>

El original en nitrato, con copias de seguridad, se resguardó en el museo mismo. Pero como apunté antes, la versión (12 min.) de la película que analizo se localiza en la selección de la compilación citada, pero editada en video, *Cinéma Perdu*, en venta al público, con sonido y a colores.

#### *Serie*

*Een Telegrame uit Mexico* es parte de las 40 unidades que forman la compilación *Cinéma Perdu*. Los intertítulos de la película están en neerlandés, por lo que deduzco que se trata de la copia de distribución nacional.

#### *Notas*

Gracias al exhaustivo trabajo de documentación de Donaldson tenemos noticias de la censura en la época. En Austria, la escena donde el padre tiene la visión de su hijo fusilado, fue cortada. También en Ale-

<sup>15</sup> Véase anexo de la descripción física plano a plano.

mania fue prohibida para menores: "Für Kinder verboten".<sup>16</sup>

En cuanto a la recepción contemporánea, *Een Telegrame uit Mexico* ha sido sujeto de programación, ya citada, en la televisión neerlandesa desde 1995;<sup>17</sup> en el programa *Cinéma Perdu*, en edición video con venta al público; también fue parte del programa del Filmmuseum *Silent Dutch Cinema* proyectado en noviembre de 2000, y hay huellas de otras señales de recepción.<sup>18</sup>

#### ANÁLISIS

La copia está compuesta por 50 escenas con planos fijos.<sup>19</sup> En su mayoría se trata de planos medios, americanos y de conjunto. Prácticamente no hay movimiento de cámara, pero la puesta en escena posibi-

<sup>16</sup> Donaldson, *Joy*, 1997, p. 123.

<sup>17</sup> Los productores de la compilación *Cinéma Perdu*, Suzanne van Voorst y Frank Roumen me explicaron que desde su inicio el contrato para derechos de explotación en la TV holandesa contempla un tiempo de programación ilimitado. Estos cortos se usan a la fecha para completar vacíos de la programación televisiva.

<sup>18</sup> "Telegrame uit Mexico is also interesting because it is the only film of which there is still a recording existing of a moderator telling the story of the film, probably from the 50-ies. Not spectacular and in Dutch of course but a curiosity", e-mail del curador del Filmmuseum Mark-Paul Meyer del 11 de julio de 2005. "Telegrame de México es también interesante por que es el único filme del cual existe aún registro de un moderador contando la historia de la película, probablemente de los años cincuenta. No espectacular y en holandés, claro, pero una curiosidad", traducción mía.

<sup>19</sup> Véase anexo de la descripción física plano a plano.

lita movimientos interesantes en el interior del encuadre y explota con cierta fortuna la ambientación, la iluminación y la profundidad de campo. Sin duda, por la personalidad del director Chrispijn la puesta en escena es teatral. Sin embargo éste se reapropia los recursos teatrales para construir una serie de elementos propios al discurso cinematográfico. Por ejemplo, la composición técnica de los planos de la persecución es eficaz, respeta los ejes del movimiento (derecha-izquierda), explota el paisaje-locación holandés, a pesar de la cámara estática (véase p. 56).

La economía de recursos se refleja en el encuadre del caballo en la ventana, el humo que simula disparos, batallas; el salón y el jardín con una criada dan aires burgueses a la escena. La película se vuelve pintoresca a pesar de sus limitaciones que seguramente no fueron leídas como hoy en su contexto de realización. Por ejemplo, la censura austriaca y la alemana muestran que la escena de la alucinación tenía un gran impacto entre el público, o al menos así lo percibían los distribuidores y/o exhibidores.

El montaje de los planos de derecha a izquierda, la entrada de personajes a la derecha del encuadre, la persecución en líneas verticales, le dan un ritmo al movimiento interno de cada plano, lo que suple la carencia de movimientos de cámara. También hay un *fade out* para encadenar la alucinación del padre que, junto con el color, permiten comprender el carácter de la escena. Un fundido negro al final cierra el filme en un solo acto, mientras el texto suple información y permite transitar en la narración junto con el empalme de una escena con otra. Pero el texto filmado, como veremos más adelante, tiene diferentes funciones en la construcción y puesta

en escena: intertítulos, cartas, telegramas y créditos.

Los colores comunican información estética y dramática de la película, más allá del placer que pueden despertar en el espectador contemporáneo durante la proyección. Una vez más se cuestiona el mito del cine mudo en blanco y negro. Cada película, incluso cada copia, atribuye matices en el uso de los colores. No es posible generalizar aun en el caso más común. Por ejemplo, el azul se usa para anunciar el abandono de la granja durante la madrugada. El naranja, el peligro y la alucinación. El sepia para la casa burguesa, mientras el amarillo es empleado para la granja mexicana del colono Willem.<sup>20</sup>

El juego actoral es contrastante. Por un lado es sumamente melodramático. Para el espectador actual hay cierto humor involuntario por la ingenuidad anacrónica de los desmayos de los padres Vandoorn. Sin embargo, el trabajo actoral es también natural y cotidiano. Contrasta la acción realista de los actores secundarios al desempeñar sus labores: la criada (esposa del director), los carteros, los bandoleros, el amigo de visita en bicicleta (el mismo director Chrispijn).

La ambientación de la puesta en escena también tiene influencia de la producción hollywoodense y francesa (Pathé), donde el paisaje y el decorado del prewestern se van internacionalizando cada vez con mayor eficacia y precisión. El vestuario concuerda con la construcción de personajes y clichés familiares para el espectador de entonces y de hoy: colono, burgués, criada, cartero, conductor, bandolero, madre, padre. El decorado refuerza la oposición de estos "dos mundos" con profundas diferencias

<sup>20</sup> Fossati, "Imágenes", 1997, pp. 55-114.

Katranitza  
MAKEDONIA  
MACEDONIA

**DE GEVECHTSTERREIN IN MACEDONIE**  
*het oorspronkelijke aanvalsfront der Geallieerden.*

versterkingen zullen  
dat maakt men zich  
sped om den grooten  
niet alle beschikbare  
In Lotharingen  
an genomen om de  
stellig snel uit het  
manen voeren. Aan  
entien dringen de  
gestadig op. Doch  
het publiek gewaar  
op een gemakkelijke  
moet rekenen. Al  
niet zich nog staande.  
aan aanvallen, waarbij  
kt de aanvallers, die  
steldheid betreft, in  
die verkeerren — zij  
id-linie vóór zich en  
bied in den rug —  
kilometer terug te  
hoorzaer de machts  
sinds 21 Maart

**DE MEXIKAANSCH E  
REVOLUTIE.**

**Naar wij vernemen worden  
alle vreemdelingen vermoord of  
het land uitgezet. De rebellen  
trekken steeds verder naar het  
Zuiden en verwoesten alles wat  
zij op hun weg ontmoeten. 7**

Een bijzondere correspondent van Reuter bij  
het Britsche leger in Palestina seint onder dag-  
teekening van Dinsdag: De enkele honderden  
Turken, die te Haifa waren achtergelaten, ver-  
zetten zich tegen onzen opmarsch. De gesteldheid  
van het terrein, met een moeras aan den eenen  
kant van den weg en de heellingen van den  
berg Karmel aan den anderen, beletten onzen  
troepen zich over een breed front te ontplooven  
en de Turken weg te vegen, die thans in staat

...nische politie  
opvatting op ti  
Bosnië en de I  
genomen zou w  
opgekomen teg  
nomen stand  
de autonomie  
wina ook de  
komstig zou mo  
de nadruk op  
actueel is, en  
op gewezen, d  
dusverre tot ge  
zich in een st  
aangevende fact  
kans op succes

De Ro

Wij maakten  
of meer onduide  
deedeling, dat  
kroonprins Kar  
ning met 75  
en dat later d  
nomen, welke

Dit bericht,  
wordt nu wat  
haal dat de „D

Op een goed  
een jong paar  
mensch en  
dacht trek. Het  
daine wite in  
was van een op

económicas y culturales. Por ejemplo, de un lado un cuarto rústico (¡con ventana que incluye caballo!) y un camino árido, del otro la casa familiar que se compone de un jardín y un salón con decorado burgués y austero (véanse pp. 79, 90, 101 y 112).

También la representación del servicio de correo en el filme habla de la oposición de dos sistemas sociales de organización. Uno moderno y otro premoderno o “exótico”. El carro de correo holandés (carroza con caballo) con su conductor y el cartero están profesionalizados, llevan uniforme, entregan a tiempo el correo, etc. Éstos contrastan con el simple mensajero a caballo, delatado como un bandolero corrupto (véanse pp. 122, 134 y 144).

La iluminación de cada escena es eficaz. Particularmente la secuencia final en la que llega Willem al salón donde sus padres están colapsados. Una suerte de “máquina de luces” en medio de la llegada de Willem reinstala la percepción de paz y bienestar para el final feliz. Aquí, sin ser espectacular, se resuelve la escena con una belleza de reflejos inusitada si se piensa en lo austera que había sido hasta ese momento (véanse pp. 158 y 172).

Como si fuera otro protagonista, el texto funciona como elemento clave para comprender la trama y construir la narración. El texto le da nombre al título mismo, “telegrama”, objeto e hilo conductor de la trama. El texto filmado desempeña varias funciones en esta película.

Podemos clasificar el texto, de 22 planos-tomas, en la siguiente tipología: los tres telegramas en *close-up* que nos informan de la forma en que se escribían, en minúsculas, con datos y un mínimo de texto, negro sobre blanco. Trivial, pero me pregunto hace cuántos años que no circulan cotidianamente los telegramas

para las nuevas generaciones. Sólo la nostalgia se empeña en mantener viva su memoria a pesar de la invasión masiva del correo electrónico (véanse pp. 186, 204 y 212).

Los tres planos de cartas que intercambian Willem y sus padres generan las claves para el suspenso. La letra manuscrita, la familiaridad que da el papel y la letra de puño, el negro sobre blanco, hacen veraz la lectura (véanse pp. 220 y 231).

Los quince intertítulos o cartones literarios, en sí mismos, dan información al espectador sobre la trama. A la vez permiten enumerar el orden cronológico de los intertítulos (útiles para fines de restauración y una proyección adecuada) y cerrar con la distinción publicitaria de la productora Hollandia. El neerlandés empleado en los intertítulos que explican la trama tiene un estilo literario. También se trata de un neerlandés antiguo, con palabras en desuso, más que en la construcción de las frases. Términos como granja y colono tienen cierta resonancia ideológica con la cultura agrícola y el colonialismo neerlandés de la época<sup>21</sup> (véase p. 236).

Los intertítulos enmarcados y uniformados, con un diseño especial, fondo de blanco sobre negro, entintados en azul, hablan de la importancia de su estética para comunicarse con el espectador de la época.

El plano de la noticia de prensa, negro sobre blanco, nos informa de cómo se percibía el movimiento armado en la ficción de la época gracias al periódico.

<sup>21</sup> Véase el programa del investigador del Film-museum, Nico de Klerk, sobre el cine de las colonias (colección del Film-museum) presentado en el Forum des Images (París), en el marco de la semana del 23 al 27 de febrero de 2005, dedicado a fondos de archivos coloniales de varias regiones del mundo.

Estos nuevos medios de comunicación formaban parte de la revolución tecnológica de entonces. Representan una sociedad donde impera una nueva forma de comunicación con servicios especializados. En este sentido hay paralelos con la representación del ferrocarril en la época (véase p. 242).

No existe, localizada a la fecha, música original de la película, pero sin duda ésta fue acompañada durante su proyección. Entre las nuevas prácticas archivísticas se programa el cine mudo proyectado con musicalización, de preferencia con partituras originales y/o composiciones especialmente diseñadas para su presentación al público.

En la compilación *Cinéma Perdu* (NFM/VPRO, Países Bajos, 1995), *Telegrama de México* forma parte de los 40 cortos compilados por Peter Delpout con acompañamiento musical. La música de Henny Vriente e interpretada por Het Basho-Ensemble y Jurriën Slijter logra hacer una relectura sonora del material visual. No sólo se restauraron los colores entintados originales de la copia nitrato de la época. Con la musicalización se posibilita despertar la memoria musical del espectador. Se subraya la tensión según la acción se desarrolla y la narración avanza. Es particularmente delicioso el acompañamiento musical durante la persecución y cómo se subraya el galope a caballo. El instrumental de flauta, piano, guitarra y armónica hace referencias a la musicalización clásica del western. La música se vuelve el contrapunto de la estructura dramática. Esta experiencia musical permite guardar cierta fidelidad con el texto original, y posibilita comunicarse con el espectador contemporáneo para quien no fue producida la película.

#### ALGUNAS PISTAS DE INTERPRETACIÓN

Están implícitas al menos tres categorías en el tratamiento de cualquier documentación fílmica. Sin embargo, ésta no hace más que problematizar a su vez las nociones aplicadas: género, periodo y cine nacional.

El western es un género que se fue construyendo y redefiniendo como un género clásico internacional. ¡Pero qué género no es un híbrido intertextual!

Aquí es crucial la problemática de cómo se asigna "nacionalidad" a ciertos géneros. La nacionalidad tiene que ver directamente con la noción de identidad nacional. Pero estas categorías se construyen, no están fijas. El western nos habla del "nuevo mundo" en América y específicamente de la construcción identitaria en Estados Unidos. El prewestern, con la comedia y el melodrama, se van distinguiendo en el sistema hollywoodense, donde ya resaltaban las representaciones de lo "mexicano" y de lo "indígena".<sup>22</sup> A su vez, éste influye en otras cinematografías, las cuales se reapropian sus clichés, según sus particularidades.

Por ejemplo, Verhoeff cita, en su trabajo sobre el prewestern, *Nel Vortice del destino* (*In the Vortex of Destiny*, Savoia Film, Italia, 1913). La autora resume el filme como la historia de un joven emigrante a México por una decepción amorosa. Más tarde éste salva a su hijo de *cowboys* me-

<sup>22</sup> Hay pistas interesantes en el programa citado de cine colonial que se presentó en el Forum des Images en París, en particular el de la Library of Congress acerca de los indígenas estadounidenses, el programa del festival Cinémemoire en 1997 y otros varios del festival Il Giornate de Cinema Muto en Sacile-Pordenone.

xicanos para finalmente regresar juntos a Europa.<sup>23</sup>

Revisé, en la lista citada del Film-museum, *Mexican Filibusterers* (Kenean Buel, Estados Unidos, 1911), ficción donde también el telegrama es un elemento clave para construir la narración. Curioso ejemplo de clichés de mexicanas españolizadas, envueltas en mantilla, y bandoleros con aires de *gangsters* que realizan contrabandos en medio de aventuras en tren, auto y/o a caballo. El prototipo de mexicano corrupto, flojo, con sombrero y cigarrillo, ya resalta.

*Een Telegramme uit Mexico*, donde el melodrama está mucho más subrayado, contiene ciertas características del prewestern: la oposición este-oeste, civilizado-salvaje; la locación (falsa o real) que representa el paisaje como elemento central de la trama, etc. *Een Telegramme uit Mexico* es un caso de parecido familiar, más que de esencia, con el prewestern. Forma parte de una producción, desde una perspectiva europea, que internacionaliza el prewestern y compite con la sociedad Pathé, que producía prewestern para el mercado americano y europeo.

*Telegrama de México* se ubica en el periodo del llamado cine mudo y en particular en la frontera de lo que se conoce en la comunidad académica como cine de los primeros tiempos (CPT), y de lo que a partir de 1915 llamamos cine institucional. El cine de este periodo nos permite conocer, en una suerte de "máquina del tiempo", las representaciones de dos generaciones que convivían en la distancia geográfica debido a la migración continental. El análisis que hace Verhoeff del

prewestern, incluido el título que nos ocupa, muestra cómo hay paralelos entre la noción de colono y de *cowboys* americanos para la Holanda de la preguerra. En *Een Telegramme uit Mexico* se somatiza la ansiedad provocada por la migración, con las consecuentes reacciones en América y en Europa. La autora recalca cómo el blanco de esta angustia y miedo, generados por el proceso de migración, son principalmente los indígenas, los mexicanos y los asiáticos. De alguna manera en *Een Telegramme uit Mexico* hay una forma de exotismo en dos direcciones posibles de lectura. Una es la mirada exotizante del "europeo", en este caso del "holandés", a principios del siglo XX, que podemos leer hoy en retrospectiva. Y otra es la mirada exótica de la época original de realización sobre el peligro que representaba para un extranjero vivir en México.

Se establece la modernidad del europeo con su estilo de vida industrializado, mientras que el mundo americano era visto como objeto turístico y/o colonial. Después de toda la promoción turística éste es por excelencia una vía para desahogar el orgullo nacionalista. Se trata de "conquistar", de ver el "nuevo mundo". El fluido de noticias (por ejemplo el encabezado de prensa sensacionalista), el motivo del viaje, representan en parte las relaciones entre dos generaciones: una vieja (el padre ciego) y otra joven (que convive con el peligro corporal).

A los europeos y americanos que no podían darse el lujo de viajar físicamente, se les proporcionaba a través de la producción cultural de la época, y en particular con el cine, la posibilidad de experimentar eso de "viajar en el tiempo y en el espacio". Viajar entonces se vuelve parte de la vida moderna y ya en la época se viajaba

<sup>23</sup> Verhoeff, "Alter", 2002, capítulos J, M y T, pp. 127, 130, 173, 251 y 252.





de forma virtual gracias a los registros de la cámara.

Así se diseminaron entre las audiencias de la época los sentimientos de peligro percibidos por la revolución mexicana. El oeste es inculto, peligroso, fuera de la ley. Extraños paralelos se tejen. Así como el tren se volvió clave para experimentar el movimiento, el cine, en la modernidad, formaba parte de la atmósfera cultural de excitación, del miedo a la aceleración de la vida, del temor a la catástrofe mientras predominaba un discurso sobre el progreso y la promesa de fortuna.

#### REPRESENTACIONES DE LO MEXICANO FUERA DE CUADRO

Estos años son clave para la difusión de las representaciones de las identidades nacionales en el cine mundial. El cine posibilita "viajar" en el tiempo y en el espacio, pero no sólo transporta a los espectadores contemporáneos. Es decir, que en su contexto histórico este cine dio por primera vez acceso masivo a las representaciones de otras regiones del mundo. En el tránsito del siglo XIX al XX, los nuevos medios de comunicación y transporte no estaban al alcance de todos. En el marco de una industrialización asimétrica, los clichés cinematográficos se internacionalizaron: lo exótico, lo oriental, lo occidental, etc.<sup>24</sup> (véase p. 246).

Bajo influencia hollywoodense y europea, se hizo ficción con uno de los actores

<sup>24</sup> Véanse las compilaciones fílmicas de Peter Delpout que analizan en soporte audiovisual este fenómeno: "Danses", 1995, y *Wereld*, 1998.

históricos de la revolución mexicana. Al revolucionario se lo retrata como bandolero y/o rebelde violento y corrupto en el marco de un territorio caótico. Esta representación de lo mexicano no es sólo un ingenuo pretexto narrativo, como lo es hoy la amalgama terrorista-islámico-árabe. La máquina del tiempo, el cine, permite al espectador de hoy viajar a través de la mirada exotizante europea y ver cómo se representa lo mexicano de la época.

La programación de *Een Telegrame uit Mexico* es inusitada: a colores, musicalizada, en la televisión, en sala de cine, en edición video, en el medio académico y archivístico. Es una película que es reciclada en varias direcciones, que se sigue viendo. *Een Telegrame uit Mexico* está vigente con otros usos, empleos y/o reciclaje. ¿Por qué?

#### FILMOGRAFÍA

- "Een Telegrame uit Mexico" de Louis Hendricus Chrispijn, Hollandia, Países Bajos, 1914 en *Cinéma Perdu*, NFM/VPRO, compilación televisiva de Peter Delpout, Países Bajos, 1995.

- *Los rollos perdidos de Pancho Villa*, Gregorio Rocha, México, 2003.

#### HEMEROGRAFÍA

- *Rotterdamsch Nieuwsblad*, 9 de junio de 1914.

- *Kinematographische Rundschau*, Viena, 19 de julio de 1914.

- *The Kinematograph and Lantern Weekly* (suplemento), 6 de agosto de 1914.

- *The Bioscope*, (suplemento), 3 de septiembre de 1914.

Anexo. Descripción plano a plano de la película con traducción de intertítulos y marca de imagen<sup>a</sup>

1. *Plano intertítulo*

“Hollandia Films Haarlem  
*Een Telegrame Uit Mexico*  
Drama in I Bedrijf”

Hollandia Films Haarlem  
*Telegrama a México*  
Drama en un acto

2. *Plano intertítulo* (p. 236)

“Willem, een Hollandsche  
Kolonist, schrijft van uit de  
Mexikaansche prairien een brief  
Aan zijn ouders  
Hollandia Films Haarlem  
2”

Willem, un colono holandés,  
escribe desde las praderas  
una carta a sus padres  
Hollandia Films Haarlem  
2

3. *Plano amarillo fijo medio*

Willem Vandoorn (Willem van der Veer) sentado al lado de la ventana escribe mientras que su caballo se asoma al interior.

4. *Plano close-up carta* (p. 220)

“Lieve Ouders,  
De Oorlog tegen de rebellen is begonnen.  
De Mexicanen vervolgen ombrarmhartig  
alle vreemdelingen. Ik blijf hier zoolang  
mogelijk om de boerderij te verdedigen.  
Veel hoop bestaat er echter niet meer.  
Uw Zoon Willem.  
3-5”

Queridos padres:  
La guerra contra los rebeldes ha comenzado.  
Los mexicanos persiguen despiadadamente  
a todos los extranjeros. Me quedaré aquí el  
mayor tiempo posible para defender la granja.  
En realidad ya no hay mucha esperanza.  
Su hijo Willem.  
3-5

<sup>a</sup> Los intertítulos, cartas y/o telegramas se han traducido a continuación del fotograma respectivo. Cuando aparezca una imagen del plano, se indica la página que le corresponde.

5. *Plano amarillo fijo medio* (p. 79)

Willem acaricia al caballo. Éste se inquieta y con el humo alertan a Willem de un ataque. Prepara armas de fuego y apunta por la ventana.

6. *Plano intertítulo*

“De ouders van Willem zien elken dag met ongeduld naar eenige tijding van hem uit.”  
Hollandia Films-Haarlem  
4”

Los padres de Willem miran todos los días con impaciencia si hay noticias de su hijo.  
Hollandia Films-Haarlem  
4

7. *Plano blanco y negro medio* (p. 90)

La madre de Willem (Esther de Boer-van Rijk) sentada en un jardín lee el diario mientras llega la criada de los Vandoorn (Christine Chrispijn-van Meeteren) acompañando a su marido ciego (Coen Hissink). Luego el cartero llega con una carta de Willem, la entrega, se retira y los tres la leen juntos.

8. *Plano close-up carta*

“Lieve Ouders,  
De Oorlog legen de rebellen is begonnen.  
De Mexicanen vervolgen ombrarmharlig alle  
vreemdelingen. Ik blijf hier zoolang mogelijk  
om de boerderij te verdedigen. Veel hoop  
bestaat er echter niet meer.  
Uw Zoon Willem.  
3-5”

Queridos padres,  
La guerra contra los rebeldes ha comenzado.  
Los mexicanos persiguen despiadadamente  
a todos los extranjeros. Me quedo aquí el  
mayor tiempo posible para defender la granja.  
En realidad ya no hay mucha esperanza.  
Su hijo Willem.  
3-5

9. *Plano blanco y negro medio fijo*

Los padres Vandoorn sentados y la criada parada leen la carta que los pone inquietos hasta provocar una crisis de nervios en la madre.

10. *Plano blanco y negro medio fijo*

En el salón de la casa, la madre teje, discute con el padre y la criada les trae el periódico.

11. *Plano intertítulo*

“Heeft U de krant al gelezen? -  
Slecht bericht uit Mexico!  
Hollandia Films-Haarlem  
6”

¿Ya leyó el diario?  
Malas noticias de México.  
Hollandia Films-Haarlem  
6

12. *Plano blanco y negro medio fijo*

En el salón los padres leen alarmados el periódico.

13. *Plano close-up prensa* (p. 242)

“De Mexikaansche Revolutie.  
Naar wij vernemen worden alle vreemdelingen  
vermoord of Het land uitgezet.  
De rebellen Trekken steeds verder naar  
het Zuiden en verwoesten alles wat zij op  
hun weg ontmoeten.  
7”

La revolución mexicana.  
Según nuestras fuentes informativas nos  
hemos enterado de que asesinan o expulsan  
a todos los extranjeros del país. Los rebeldes  
avanzan cada vez más hacia el sur y destruyen  
todo lo que encuentran en su camino.  
7

14. *Plano blanco y negro medio fijo* (p. 101)

La madre tiene una crisis y el padre trata de calmarla. Ella relee y los dos lloran mientras que la criada regresa para consolarlos.

15. *Plano intertítulo*

“Daar Willem een vreeselijk débacle  
voorziet, besluit hij naar het vaderland uit  
te wijken.  
Hollandia Films-Haarlem  
8”

Cuando Willem presente una  
horrible tragedia decide escapar  
a su patria.  
Hollandia Films-Haarlem  
8

16. *Plano amarillo medio fijo*

Willem prepara en dos sacos su equipaje mientras que su caballo lo aguarda del otro lado de la ventana. Luego llega un hombre a caballo con un telegrama que Willem lee de inmediato.

17. *Plano negro sobre blanco telegrama* (p. 186)

“zijn zeer ongerust. sein indien in  
Veiligheid. Klara.  
9”

Estamos preocupados, envía señal  
cuando a salvo. Klara.  
9

18. *Plano amarillo medio fijo* (p. 122)

Willem escribe una pronta respuesta, paga al mensajero, y éste parte. Willem se va con sus sacos del otro lado de la ventana.

19. *Plano blanco y negro americano fijo*

El mensajero se detiene en el camino y lee el telegrama.

20. *Plano negro sobre blanco telegrama* (p. 204)

“Vandoor, zantvoort, holland.  
ik vertrek deze week. Willem.  
10”

Marcho, Zantvoort, Holanda.  
parto esta semana. Willem.  
10

21. *Plano blanco y negro americano fijo* (p. 246)

El mensajero destruye el telegrama, verifica que tiene el dinero en el bolsillo y retoma el caballo.

22. *Plano blanco sobre negro intertítulo*

“Aan het einde van de week  
Laat Willem zijn eigendommen  
In den steek.  
Hollandia Films-Haarlem  
11”

Al final de la semana Willem abandona  
sus propiedades.  
Hollandia Films-Haarlem  
11

23. *Plano azul americano fijo* (p. 112)

Desde el interior de la casa de Willem, a través de la ventana lo vemos preparar su caballo y luego parten.

24. *Plano blanco y negro americano* (p. 56)

Willem a caballo atraviesa un paisaje arenoso y boscoso.

25. *Plano intertítulo*

“In de nabijheid van de grens Wordt  
Willem door de rebellen Overvallen.  
Hollandia Films-Haarlem  
12”

Cerca de la frontera Willem es atacado  
por los rebeldes.  
Hollandia Films-Haarlem  
12

26. *Plano americano fijo*

Willem es perseguido por tres hombres a caballo. El primero es el mensajero.

27. *Plano americano*

Persecución a caballo de Willem por los hombres.

28. *Plano intertítulo*

“Daar zij nog steeds geen bericht  
Van Willem ontvangen, worden de oudjes  
door de verontrustende courantenberichten  
steeds angstiger.  
Hollandia Films-Haarlem  
13”

Al no recibir todavía noticias de  
Willem, los padres se angustian cada  
vez más por las intranquilizantes  
noticias de la prensa.  
Hollandia Films-Haarlem  
13

29. *Plano blanco y negro medio fijo*

Los padres de Willem leen el periódico en el jardín. Luego un amigo (Louis H. Chrispijn) llega de visita en bicicleta y los consuela.

30. *Plano intertítulo*

“In haar angst schrijft de moeder een brief  
aan Willem.  
Hollandia Films-Haarlem  
14”

En medio de su angustia la madre le  
escribe una carta a Willem.  
Hollandia Films-Haarlem  
14

31. *Plano blanco y negro medio fijo* (p. 231).

Los padres escriben una carta juntos en el salón.

32. *Plano close-up carta*

“Lieve Zoon,  
Wij zijn door de slechte berichten  
Doodelijk ongerust schrijf ons omgaand hoe  
het met je gaat.  
Je moeder Klara.  
15”

Querido hijo:  
Nosotros estamos por causa de las malas  
noticias muertos de angustia. Escribenos  
lo más pronto posible cómo estás.  
Tu madre Klara.  
15

33. *Plano blanco y negro medio*

Los padres meten en un sobre la carta y le piden a la criada que la envíe.

34. *Plano intertítulo*

“Het dienstmeisje brengt den brief op de bus.  
Hollandia Films-Haarlem  
16”

La criada lleva la carta en la carroza del correo.  
Hollandia Films-Haarlem  
16

35. *Plano de conjunto* (p. 134)

El chofer de la carroza a caballo del correo la aguarda, la criada trepa y parten.

36. *Plano intertítulo*

“Door de aankomst van een telegram uit  
Mexico ontstelt de moeder zoo, dat zij het  
bewustzijn verliest.  
Hollandia Films-Haarlem  
17”

Debido a la llegada de un telegrama  
de México, la madre se altera tanto  
que pierde la conciencia.  
Hollandia Films-Haarlem  
17

37. *Plano de conjunto* (p. 144)

Los padres en el salón reciben al cartero uniformado con una carta. La madre sentada se colapsa de nervios y el padre se alarma.

38. *Plano intertítulo*

“De vader meent dat het telegram de doodstijding van zijn zoon brengt. Hij is buiten zichzelf van smart. Hollandia Films-Haarlem 18”

El padre cree que el telegrama anuncia la muerte de su hijo. Está fuera de sí mismo por la pena. Hollandia Films-Haarlem 18

39. *Plano sepia de conjunto*

Los padres en el salón, la madre desmayada, el padre intenta en vano leer el telegrama, desesperado.

40. *Plano intertítulo*

“Door zijn geschokt zenuwgestel krijgt hij vreeselijke visioenen. Hollandia Films-Haarlem 19”

En shock nervioso tiene visiones terribles. Hollandia Films-Haarlem 19

41. *Plano naranja medio fijo*

Willem tirando de un arma desde el interior de su casa a través de la ventana.

42. *Plano medio*

El padre poseído por su alucinación y desesperado.

43. *Plano naranja americano* (p. 29)

Willem atado a izquierda del encuadre es fusilado por una serie de fusiles a la derecha, sin que veamos quiénes disparan.

44. *Plano blanco y negro medio*

El padre abatido se sienta en plena crisis de nervios.



45. *Plano intertítulo*

“Door de plotselinge terugkeer van Willem krijgen beiden hunne bezinning terug.  
Hollandia Films-Haarlem  
21”

Con la llegada inesperada de Willem ambos recuperan la razón.  
Hollandia Films-Haarlem  
21

46. *Plano de conjunto sepia* (p. 158)

Los padres de Willem inconscientes. Willem entra y alarmado trata de revivir a sus padres, quienes sorprendidos y contentos leen finalmente el telegrama.

47. *Plano telegrama* (p. 212)

“Zoo even in rotterdam aangekomen. ben over een uur thuis. Willem.  
22”

Acabo de llegar a Rotterdam. En una hora estoy en casa. Willem.  
22

48. *Plano medio fijo* (p. 172)

Willem besa a su madre y con su padre los tres se abrazan.

49. *Plano negro fundido.*

50. *Plano medio fijo* (p. 49)

Una niña vestida de holandesa al lado de una cámara lanza en la cortina del fondo las letras de Hollandia Films-Haarlem, hace una reverencia y señala el anuncio.

## BIBLIOGRAFÍA

-Aridto, Ernesto y Virna Molina, *Raymundo*, Argentina, 2002.

-Blom, Ivo, *Jean Desmet and the Early Dutch Film Trade*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2003 (Series Film Culture in Transition, 3).

-Bishoff, Ruud, *Hollywood in Holland: geschiedenis van de filmfabriek Hollandia 1912-1923*, Thoth, Amsterdam, 1988.

-Cacucci, Pino, *Rebelles!*, Christian Bourgois Éditeur, Francia, 2003.

-Delpout, Peter, "Danses cosmopolites" (de autor desconocido, Francia, 1907) en *Cinéma Perdu*, Nederlands Filmmuseum/VPRO, Países Bajos, 1995.

———, *De Wereld Rond Met Patbé 1910-1915 (Patbé Around the World)*, Filmmuseum, Amsterdam, 1998.

-Donaldson, Geoffrey, *Of Joy and Sorrow. A Filmography of Dutch Silent Fiction*, Stichting Nederlands Filmmuseum, Amsterdam, 1997.

-Fossati, Giovanna, "Imágenes coloreadas hoy: cómo vivir con colores simulados (y ser feliz)" en Daan Hertogs, et al., "Una estética de la restauración: Nederlands Filmmuseum", Recuperación y Arqueología, *Archivos de la Filmoteca*, Filmoteca Generalitat Valenciana, núms. 25-26, febrero-junio de 1997.

-García Riera, Emilio, *México visto por el extranjero, 1894-1940*, ERA/Universidad de Guadalajara, México, 1987, t. 1.

-Kessler, Frank, "Brieven uit de verte. Een analyse van de film *Een Telegram Uit Mexico*", *Jaarboek Mediageschiedenis 8: Honderd jaar Film in Nederland*, Stichting beheer IISG/Stichting Mediageschiedenis, Amsterdam, 1997.

———, "La féerie—un genre des origines" en Leonardo Quaresima, Alessandra Raengo y Laura Vichi (eds.), *La nascita dei generi cinematografici/The Birth of Film Genres*, Forum/Dipartimento di Storia e Tutela dei Beni Culturali-Università degli Studi di Udine, Udine, 1999.

———, "Événements et images: histoire, représentation, fiction" en J. P. Bertin-Maghit y B. Fleury-Vilatte (eds.), *Les Institutions de l'image*, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, París, 2001.

-Klerk, Nico de, "Dark Treasures: Rediscovering Colonial Films" en *Prima della Rivoluzione*, Cinegrafie 17 Le Mani, Cineteca Bologna, 2004.

———, "'Pictures to be Shown': Programming the American Biograph" en Simon Pople y Vanessa Toulmin, *Visual Delights: Essays on the Popular and Projected Image in the 19th Century*, Flicks, Trowbridge, 2000.

-Krezinski, Stéphan, "Le Pèlerin" en *Dictionnaire des Films*, bajo la dirección de Bernard Rapp y Jean-Claude Lamy, Larousse, París, 1995.

-Miquel, Ángel, *Mimí Derba*, Archivo Filmico Agrasánchez/Filmoteca de la UNAM, México, 2000 (Mujeres del Cine Mexicano, 2).

-Orellana, Margarita de, *La mirada circular: el cine norteamericano de la revolución mexicana. 1911-1917*, Joaquín Mortiz, México, 1991.

-Reijnhoudt, Bram y Martin de Ruiter, *Dutch Silent Cinema*, trad. Martin Cleaver, Filmmuseum, Amsterdam, 2000.

-Verhoeff, Nanna, "After the Beginning Westerns Before 1915", tesis, Facultad de Letras de la Universidad de Utrecht, 2002, dirigida por William Uricchio y Frank Kessler.