

Andrea Cuarterolo*

⇒ El arte de “instruir deleitando”. Discursos positivistas y nacionalistas en el cine argentino del primer Centenario

“El cine es ya una de las fuerzas de nuestra época, el mejor medio de difundir ideas y sentimientos políticos y culturales, un instrumento de expansión para el comercio y las industrias, un vehículo que nos pone al alcance de todos los pueblos [...] siempre que lo empleemos para el fin con que ha nacido: *instruir deleitando, con arte, humor, moral y ciencia*”.

(Julián de Aujuria, 1946)

Esta cita del español Julián de Aujuria, productor de algunos de los primeros filmes argentinos y director de una de las principales compañías cinematográficas del período silente, pone en evidencia dos de los principales objetivos que rigieron la producción fílmica vernácula en sus primeros años de existencia: su idoneidad como medio para la educación patriótica y su potencialidad para la exaltación y difusión de una modernidad que comenzaba a instalarse tardía pero aceleradamente en el país. El primero de estos objetivos estaba ligado a un discurso nacionalista que, frente al impacto del fenómeno inmigratorio masivo desde fines del siglo XIX, proponía una recuperación de la tradición como vía para lograr la consolidación de una identidad nacional. El segundo, en cambio, estaba más asociado a un discurso positivista que había comenzado a instalarse a fines del siglo XIX en ciertos círculos intelectuales latinoamericanos y cuya tarea principal sería la de construir la nación a la luz de los primeros resultados del proceso civilizatorio. Aunque opuestas en muchos sentidos, estas dos vertientes coincidían en su meta principal: la construcción identitaria de la nación argentina, proyecto que alcanzaría su cristalización hacia la época del Centenario.

Con la llegada del nuevo siglo habían comenzado a percibirse en el país los primeros síntomas de malestar ante los efectos desestabilizantes del aluvión inmigratorio sobre una estructura social que parecía perder rápidamente sus referentes tradicionales. En pocos años, la población se había duplicado y hacia 1895, año del nacimiento del cine, más de la tercera parte de los habitantes de la Argentina eran extranjeros, especialmente

* Andrea Cuarterolo es becaria doctoral del CONICET e investigadora del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (Universidad de Buenos Aires). Es coautora de los libros *Una historia del cine político y social en Argentina (2009)*, *Derechos Humanos, memoria y cine documental (2007)*, *Cines al margen (2007)* y *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano (2005)*. Contacto: acuarterolo@yahoo.com.

italianos y españoles. Si en un primer momento se había pensado que este flujo inmigratorio estaría destinado a la actividad agrícola, la dificultad para acceder a la propiedad de la tierra, concentrada en manos de un puñado de terratenientes, hizo que esas masas se radicaran principalmente en los ámbitos urbanos, sobre todo en Buenos Aires, principal puerta de entrada de los contingentes europeos. Transformada en una Babel frenética y cambiante, la ciudad creció en forma desproporcionada provocando problemas de vivienda, salubridad y pobreza. Además de la deformación de la lengua y la invasión de nuevos hábitos y costumbres, la oligarquía tradicional veía una amenaza mucho más inquietante en los gérmenes de un socialismo y un anarquismo que estos nuevos habitantes traían consigo de ultramar. La sociedad argentina parecía fracturarse, volviendo urgente la necesidad de construir una identidad nacional sobre nuevas bases. De forma paulatina, esta crisis identitaria fue dando paso a un fervor nacionalista que, vehiculizado por el Estado, se articuló en dos líneas de acción: el disciplinamiento social y la conformación de una conciencia nacional que permitiera homogeneizar al naciente y dispar conglomerado criollo-inmigratorio.¹ La educación fue, sin duda, el principal instrumento para lograr la integración nacional, la fusión de los diferentes lenguajes y costumbres y el surgimiento de un sentimiento patriótico compartido. Si bien todas las manifestaciones artísticas fueron funcionales a este proyecto educativo, el cine, por su alcance masivo y por la democrática accesibilidad de su lenguaje, se convirtió en un medio ideal para la configuración de un imaginario colectivo.

El cine argentino del período silente recogió muchas de las ideas y objetivos del positivismo y el nacionalismo vernáculos, pero al menos en sus primeras dos décadas, cada corriente privilegió un género cinematográfico diferente. El discurso positivista se instaló sobre todo en el cine noticioso o de actualidades, más propicio para la exaltación de los progresos técnicos y científicos de la modernidad. El discurso nacionalista, en cambio, estuvo asociado a una serie de filmes históricos que hicieron irrupción hacia la época del Centenario y que fundaron, algo tardíamente, la tradición del cine argumental o de ficción en el país.

Discurso positivista y cine de actualidades

El positivismo se desarrolló en la Argentina como una suerte de culminación del pensamiento sarmientino en el contexto de la cultura científicista de fines del siglo XIX y principios del XX. Fueron las ideas del determinismo biologicista europeo, especialmente las teorías de Herbert Spencer y sus intentos de aplicar las ideas de Darwin sobre la evolución de las especies al campo de la sociología, las que tuvieron mayor influencia sobre los cultores del positivismo vernáculo. De la misma manera que existían en el modelo darwiniano especies más aptas para sobrevivir que otras, Spencer sostenía que dentro de la sociedad existían clases menos adaptadas o capaces de sumarse al camino ininterrumpido del progreso. Es así que muchos pensadores argentinos analizaron el tema de los “males latinoamericanos” y la consecuente dificultad de América Latina para entrar en la

¹ Entre las medidas propias del disciplinamiento podemos mencionar la ley de residencia de 1902 y la ley de defensa social de 1910.

modernidad dentro de ese marco biologicista, que implicaba un fuerte racismo. El positivismo se instaló en el país de la mano de intelectuales y científicos como José Ingenieros, Florentino Ameghino, Carlos Octavio Bunge o José María Ramos Mejía en un período histórico caracterizado por la consolidación del proceso de unificación nacional, un sorprendente crecimiento económico y social y una exitosa secularización cultural propulsada por el Estado.

El positivismo fue sin duda la matriz teórica que acompañó la fundación de la Argentina moderna y sus ideas tuvieron una fructífera productividad en los primeros años del cine nacional. Ninguno de los emblemas de la modernidad caracterizó y trascendió tanto el período de su inicial emergencia como lo hizo este medio. El cine llegó a la Argentina apenas unos meses después de su presentación comercial en Europa, y Buenos Aires fue la primera ciudad en América Latina en disfrutar de las novedosas imágenes en movimiento.² Sin embargo, al igual que otros dispositivos tecnológicos, entre ellos el daguerrotipo, introducido en el país a mediados del siglo XIX, el cinematógrafo fue, fundamentalmente, un producto de importación foránea. Nacido conjuntamente con los medios de transporte de la era industrial (tren, barco a vapor, automóvil o avión), el cine encontró en Argentina una temprana veta comercial como ventana abierta al mundo y, al igual que sucedía con la mayoría de las modas e invenciones provenientes del viejo continente, fue aceptado con entusiasmo por la sociedad porteña, ansiosa de experimentar en carne propia las excitantes atracciones y divertimentos del mundo moderno. Sin embargo, a la vez que deseada y disfrutada por el público local, la experiencia del cinematógrafo fue paralelamente una fuente de ansiedad y sentimientos encontrados. Como sostiene Ana López (2000), si por un lado el cine alimentaba la confianza de la sociedad vernácula de que su propio proceso de modernización estaba en camino, por el otro obligaba al espectador a asumir una posición de *voyeur*, más que de protagonista de esa anhelada modernidad. Esto provocó en el público local la inmediata necesidad de reafirmarse como sujetos modernos, pero a la vez, y de manera más relevante, generó la urgencia de resaltar las diferencias que los constituían ante todo en sujetos nacionales.

Los primeros film argentinos estuvieron signados por ese precario equilibrio entre imitación y autoafirmación. Un ejemplo de esto es que muchas de las primeras películas rodadas en el país buscaron trasladar a un escenario local algunas de las más populares vistas de los catálogos europeos como la célebre *Arrivée d'un train à La Ciotat* (Cinematografía Lumière, 1896), que tuvo varias versiones criollas, entre ellas *Llegada de un tren y subida de pasajeros a la estación de Flores* (autor no identificado, 1902); *Sortie d'usine* (Cinematografía Lumière, 1895), que fue imitada por el cineasta aficionado Eugenio Cardini utilizando a los obreros de la fábrica de muebles de hierro de su padre en *Salida de los obreros* (Eugenio Cardini, 1902) o *Défilé de cyclistes* (Cinematografía Lumière, 1896), recreada por la compañía de Enrique Lepage en *Ciclistas en Palermo* (Lepage y Cía., 1902), por nombrar sólo algunas. Este cine noticioso o de actualidades prácticamente monopolizó el panorama cinematográfico argentino por lo menos en los primeros trece años del medio y fue un terreno fértil para la difusión de las ideas del

² Con el título “El vivomatógrafo. La ciencia en acción”, el diario *Tribuna*, anunció las primeras proyecciones cinematográficas en Buenos Aires el 4 de julio de 1896, menos de seis meses después de la primera exhibición comercial del invento en París.

positivismo vernáculo. Esto se vuelve evidente al analizar tres aspectos fundamentales de estos filmes: los protagonistas, los espacios y los temas.

En los primeros años del cine nacional, cuando el nuevo medio era todavía una novedad destinada a un público reducido, era frecuente que los principales periódicos porteños anunciaran en sus columnas de sociales la fecha y hora de realización de un film para que los interesados en aparecer en pantalla pudieran participar del evento.³ Como prueba inequívoca de a quién estaban dirigidos estos avisos, a la hora de publicitar los filmes en cuestión, los periódicos solían destacar la relevancia social o política de los retratados. Así por ejemplo, el diario *La Nación* del 17 de febrero de 1898 elogiaba una serie de vistas exhibidas en el teatro Casino, aduciendo que en ellas se reconocía “perfectamente a muchas personas que descuellan en nuestro mundo social” y agregaba en su edición del 24 de febrero que, como era natural, figuraba allí “la mejor parte de la sociedad de Buenos Aires”. El aporte de este tipo de cine al proyecto de conformación de la identidad nacional estuvo estrechamente ligado al juego de identificación y autorreconocimiento que proponían estos filmes. Fue por ello un cine que estuvo desde un principio íntimamente relacionado con las clases asociadas al poder. Como sostiene Héctor Kohen, estas películas estaban “signadas por la intercambiabilidad entre protagonistas y público” (2005: 32). Se trataba de un cine protagonizado y dirigido a una elite, con conciencia de clase, que intentaba justificar su papel hegemónico legitimando iconográficamente un proyecto de nación en el que se adjudicaba un rol protagónico. Ciertas temáticas, ciertos espacios pero, sobre todo, ciertos actores sociales eran invisibles para las cámaras de estos primeros filmes, salvo cuando eran captados en contextos precisos como, por ejemplo, el de la beneficencia, en donde las clases más desprotegidas aparecían exclusivamente para ser “salvadas” por miembros de las clases acomodadas que las asistían y aliviaban en su miseria.⁴ El pueblo no cumplía en estas películas más que una función coral, apareciendo desdibujado y anónimo en los grandes desfiles y actos públicos o como testigo curioso en las ceremonias sociales de la aristocracia local. Según Irene Marrone, en estas imágenes “se percibe la contradicción de ese orden liberal conservador que abre sus puertas y forja una sociedad ‘civil’ abierta, cosmopolita y moderna, y a la vez clausura el orden político, transmitiendo [...] una mentalidad conservadora, darwinista, endogámica y excluyente” (2003: 35).

Algo similar ocurre con los espacios representados en estos filmes. Contrariamente a lo que sucedería en el cine de ficción desde 1909 en adelante, en el que el campo y su gente serían rescatados como reducto de la identidad nacional, el cine de actualidades de principios del siglo XX celebró la vida urbana y la modernidad de las grandes metrópolis. La ciudad de Buenos Aires, principal escenario de la vida política y social de la aristocracia porteña, era en estas películas la protagonista casi excluyente. Cuando la cámara se trasladaba a otros espacios, lo hacía generalmente siguiendo las actividades o compor-

³ *El Diario*, por ejemplo, anuncia el 29 de diciembre de 1897: “el Casino presentará en los primeros días de enero, un cinematógrafo completo del movimiento de nuestra Capital. Las vistas serán tomadas desde mañana. La primera corresponderá a los paseantes en bicicleta en Palermo, a las 7 y media AM. Quedan avisados los que quieran ver sus figuras circulando por la escena de este teatro”.

⁴ Nos referimos a filmes como *Reparto de ropa a niños pobres en el Tigre* (Max Glücksmann, 1913), *Reparto de sopa en Villa Industriales*, *Lanus* (Max Glücksmann, 1913) o *Asociación asistencia a domicilio a enfermos pobres* (Max Glücksmann, 1916), entre otros.

tamientos de esa élite: sus veraneos en Mar del Plata, sus excursiones campestres al Talar de Pacheco, sus peregrinaciones a Luján o sus regatas en el Tigre.⁵ Los únicos gauchos que aparecían en estas vistas eran los de las compañías Podestá y Anselmi, que recreaban bailes populares en los bosques de Palermo para la Casa Lepage.⁶ Sin embargo, no todo lo que estaba dentro de esta gran metrópoli era considerado fotografiable. El área privilegiada era la del centro, la zona que concentraba el poder político y la riqueza arquitectónica. El segundo lugar en interés lo ocupaban los ámbitos de la élite: Recoleta, Barrio Norte, Palermo, sus bosques, sus mansiones, sus teatros, el Hipódromo. Había finalmente lugares de la ciudad que eran directamente omitidos. Los barrios de inmigrantes, sus conventillos, sus ámbitos de trabajo o divertimento no aparecerían plenamente en el cine argentino hasta la década del veinte, cuando José Agustín Ferreyra se atrevió a mostrar por primera vez el universo de los sectores populares, de una forma realista, en sus llamados folletines de arrabal.

Por último, el discurso positivista se instaló de forma aún más evidente en los contenidos temáticos de este primer cine de actualidades. Entre los temas predilectos de estos filmes se encontraban por ejemplo, los adelantos científicos y tecnológicos asociados a la modernidad. Filmes como *La expedición de la Uruguay al Polo Sur* (Enrique Lepage y Cía., 1903), *Los vuelos recientes del volador Cattaneo* (autor no identificado, 1910), *Vistas inéditas de la industria y costumbres nacionales* (autor no identificado, 1910), o las célebres *Operaciones del Doctor Posadas* (Casa Lepage y Cía., 1899-1900), manifestaban la idea de un progreso indefinido y una fe ciega en la ciencia y “asociaban estas proezas a la superioridad social y cultural de la elite gobernante” (Marrone 2003: 33). Esta última película, que documentaba la labor del cirujano Alejandro Posadas, es considerada hoy el primer documento fílmico mundial de una operación. En realidad se trata de dos cirugías: una intervención de hernia inguinal y una extirpación de un quiste hidatídico de pulmón, en la que el médico utiliza una novedosa técnica que luego llevaría su nombre. El riesgo y las dificultades que implicaban este tipo de películas –por necesidades de exposición la operación tuvo que realizarse en el patio del Hospital de Clínicas bajo la encandecida luz del mediodía– ponen en evidencia la existencia de un objetivo mayor tras estas empresas. Como muchos médicos y científicos de su época, Posadas había comenzado a vislumbrar el potencial de estas nuevas tecnologías en el ámbito de la educación, potencial que alcanzaría su culminación con la transformación del cine en espectáculo de masas.

El discurso positivista se manifestaba también en el culto a la máquina que caracterizó a estas primeras actualidades. Los modernos medios de transporte fueron desde un principio uno de los temas preferidos del cine. Como vimos, filmes como *Arrivée d'un train à La Ciotat* de los Lumière fueron imitados hasta el cansancio en todo el mundo, intentando transmitir a las audiencias locales esa misma experiencia perceptiva. También

⁵ Algunos de estos filmes son *Fiestas en el Talar de Pacheco* (Casa Lepage y Cía.; 1901), *Regatas en el Tigre* (Casa Lepage y Cía., 1901), *Peregrinación a Lujan* (Casa Lepage y Cía., 1902), *El carnaval en Mar del Plata* (Casa Lepage y Cía., 1902) o *Un partido de golf en Mar del Plata* (Max Glücksmann, 1908).

⁶ Véase por ejemplo *El pericón nacional* (Casa Lepage y Cía., 1902), interpretada en dos versiones por actores de las compañías Anselmi y Podestá respectivamente, *El gato criollo* (Casa Lepage y Cía., 1902) o *Firmeza* (Casa Lepage y Cía., 1906).

eran frecuentes las tomas desde barcos, trenes, aviones o automóviles, que daban al espectador la sensación de estar mirando una vista panorámica desde una ventana. Se destacan en este sentido los filmes *Ferrocarril Trasandino* (Lepage y Cía., 1902) y *En los Andes* (Lepage y Cía., 1902), rodados por el camarógrafo Eugenio Py. Con motivo de la resolución del litigio de límites con Chile en 1902, Py siguió en tren a la delegación argentina hasta el país vecino para registrar el histórico evento para el catálogo de vistas de la Casa Lepage de Buenos Aires. En el cruce de la cordillera, este intrépido operario realizó tal vez una de las proezas fílmicas más impresionantes de la época. Viajando en el frente de la locomotora, con el trípode de la cámara atado al paragolpes delantero y haciendo esfuerzos sobrehumanos para sujetar la cámara con las manos entumecidas por el frío, Py atravesó los Andes y documentó su aventura en 60 metros de película. Empresas como ésta no sólo contribuían a configurar una imagen autóctona de la modernidad sino que construían además una nueva temporalidad, que recreaba la velocidad y la aceleración de las grandes metrópolis.

Por último, el cine de actualidades de este período fue una celebración de la labor política y cultural de la elite gobernante: sus actos públicos, sus relaciones internacionales, su poderío militar y económico o la intensa vida social de sus miembros y sus visitantes ilustres. Películas como *Jubileo del General Mitre* (Lepage y Cía., ca. 1901), *La Bolsa y sus hombres* (autor no identificado, 1901), *La llegada de la Infanta Isabel* (Max Glücksmann, 1910) o *La Revista del Centenario* (Julio Alsina, 1910) convirtieron al poder en espectáculo y contribuyeron a legitimar el accionar de las clases dirigentes en un momento de crisis del orden conservador. El cine inmortalizó a los patriarcas fundadores de este orden: Roca, Mitre, Quintana, Saénz Peña, muchos de los cuales murieron durante este período, anunciando un nuevo tiempo para la Argentina. Sin embargo, “sus sombras, desde el presente eterno del cine, substraídas a toda corrupción, fueron la garantía de legitimidad que su clase exhibió ante los reclamos de la Historia” (Kohen 2005: 33). Entremezclando sin conflictos lo público y lo privado, estos filmes institucionales se intercalaban en los catálogos de vistas con las ceremonias sociales de la aristocracia local (sus bodas y funerales, sus hábitos y costumbres, sus divertimentos y sus modas), en las que el patriciado, representado a la manera de la realeza europea, devenía el modelo donde los sectores medios y proletarios proyectaban sus aspiraciones.⁷

Según Irene Marrone, “así como la historia positivista parecía ‘contarse sola’, en tercera persona, los filmes documentales fueron para sus ‘cazadores’ apenas ‘vistas’ impregnadas en el celuloide, de las que borrarón especialmente su intervención” (2003: 34). Sin embargo, éste no fue siempre el caso. Los cineastas recurrieron en ocasiones a la autorreferencialidad, colocándose como testigos y protagonistas de esa historia política que sus vistas legitimaban. Así por ejemplo, la Casa Lepage incluyó entre sus actualidades una titulada *El General Mitre visita la Casa Lepage* (1901), que publicitó por años en sus catálogos de venta, describiéndola como un “recuerdo del honor que nos dispensó el distinguido hombre público”.⁸ Más interesante aún es el film de la misma casa, *Entie-*

⁷ Véase por ejemplo los filmes *Casamiento Cellere-Cobo* (Lepage y Cía., 1901), *Salida de misa en Santo Domingo* (Lepage y Cía., 1901), *El señor Alberto A. Martínez al embarcarse para Europa* (Lepage y Cía., c.1901) o *Garden Party infantil en la Capital* (autor no identificado, 1903), entre otros.

⁸ “Vistas para cinematógrafo”, en: *Revista Fotográfica Ilustrada del Río de la Plata*, 129, catálogo de mayo de 1904, s. p.

rrero del General Mitre (1906). En esta breve vista, el cineasta Eugenio Py documentó el paso del cortejo fúnebre del célebre prócer por la Avenida de Mayo. Su ubicación era inmejorable, pues la Casa Lepage tenía una de sus sucursales en esa elegante avenida. El camarógrafo colocó el trípode y su cámara en la vereda enfrentada a ese local y sin moverse de allí registró con sutiles paneos el desfile de carrozas. Cada uno de estos paneos terminaba con una recurrente imagen del frente de la casa fotográfica, cuyas vidrieras ingresaban una y otra vez al cuadro convirtiéndose en partícipes del histórico suceso y rindiendo su propio tributo al ilustre caudillo. Esta adhesión de los cineastas, la mayoría de ellos inmigrantes, al proyecto de consolidación de la identidad nacional no es más que un temprano síntoma de un fenómeno que, como veremos, se agudizará y multiplicará en el período siguiente, con la emergencia del cine de ficción.

Discurso nacionalista y cine de ficción

Si las ideas del positivismo tuvieron una marcada influencia sobre el cine de actualidades, el discurso nacionalista se instaló en cambio en el flamante cine de ficción, nacido en la euforia patriótica del primer centenario de la independencia. Héctor Kohen sostiene que, a diferencia del período anterior, en el que “todavía era posible cruzarse con Mitre paseando por Florida y los protagonistas de la Historia imprimían sus imágenes en el cine, ahora [era] necesario cambiar de género [...] para construir la genealogía heroica del patriciado” (2005: 35). El pensamiento nacionalista, representado por escritores como Ricardo Rojas, Manuel Gálvez o Leopoldo Lugones, organizó sus ideas en torno a tres ejes fundamentales: el rescate de la historia argentina, la revalorización del interior del país como reducto de la identidad nacional y la exaltación de la cultura criolla. En la ideología nacionalista, la barbarie sarmientina adquirió por primera vez rasgos positivos y fue reemplazada por una nueva barbarie, asociada al progreso materialista de las grandes urbes.

Los orígenes del cine de ficción en la Argentina son inseparables del nombre de Mario Gallo. Oriundo de la ciudad de Barletta, este pianista italiano llegó al país en 1905. Su temprana instrucción musical le permitió encontrar rápidamente trabajo en los teatros de *varieté* y posteriormente en los nuevos cinematógrafos, acompañando en el piano la exhibición de las películas por entonces mudas. En las salas oscuras de estos verdaderos palacios del séptimo arte, Gallo descubrió su verdadera vocación y no tardó en abandonar la música para dedicarse de lleno al cine. Fue entonces que conoció a Julián de Aujuria, un español que había llegado a la Argentina tan sólo algunos meses después que él, pero que en poco tiempo había logrado consolidar un negocio considerablemente exitoso alrededor de la exhibición y el canje de películas. Gallo se incorporó a la empresa como corredor y agente de operaciones, pero pronto convenció a Aujuria de acompañarlo en la arriesgada aventura de la realización cinematográfica. Juntos hicieron varias de las primeras películas argumentales del país, el español a cargo de la producción y el italiano, verdadero hombre orquesta, a cargo de la mayoría de los rubros técnicos, desde la dirección hasta el asesoramiento de vestuario. Dada la dimensión simbólica de estos primeros filmes, resulta paradójico que fueran justamente europeos los responsables de difundir, a través de su arte, el repertorio de la identidad nacional. Sin embargo, como vimos, el de Gallo y Aujuria no es más que un ejemplo de un fenómeno que signó

la historia de la temprana cinematografía argentina. Basta repasar la nómina de los pioneros del séptimo arte en cualquier genealogía del cine nacional: el belga Henri Lepage, el austriaco Max Glücksman, los franceses Eugenio Py y Georges Benoît o los italianos Federico Valle, Atilio Lippizi y Alberto Traversa, son tan sólo algunos de los protagonistas de esta historia, hablada en varios idiomas. La actuación de inmigrantes en la incipiente industria cinematográfica local tuvo, no obstante, otro motivo evidente. Para los hijos de Europa, que venían a la Argentina “a hacer la América”, ésta fue una forma de integración nacional, una manera de congraciarse con los valores propios de su patria de adopción. “Lanza tus rayos luminosos sobre la pantalla”, dice Julián de Aujuria, “para que vean las bellezas de la Argentina, hoy mi patria adorada, y sepan lo contentos y felices que vivimos, mostrándoles las ciudades, las instituciones, los panoramas, las vidas y costumbres, la generosidad del pueblo con el extranjero; para que vean que vivimos entre la abundancia y el progreso, que no nos faltan afectos y sentimientos” (1946: 23). Estas palabras del productor español forman parte de un enciclopédico libro que Aujuria publicó varios años después de sus primeras aventuras cinematográficas y en el que intentó plasmar algunas de las experiencias y conocimientos adquiridos en casi una vida en el mundo del cine. A pesar de la distancia histórica que separa a este documento de sus primeros filmes realizados junto a Mario Gallo, el libro es un valioso testimonio que permite arrojar luz sobre la posición ideológica de estos pioneros y sobre un objetivo compartido por la mayoría de ellos: convertir al nuevo arte en un instrumento de educación patriótica. Las salas cinematográficas, sostenía Aujuria, “necesitan producción nacional con temas patrióticos y argumentos dramáticos en los que se reflejen la vida, el hogar y las costumbres argentinas con amplitud y sentimientos universales” (19). Según el autor, el cine debía esforzarse por:

[d]ar vida a los próceres, destacar los hechos históricos, fomentar el patriotismo, elevar los sentimientos del pueblo, deleitar con fines útiles, indicar los deberes de cada ciudadano, que son la virtud y el trabajo; condenar el desorden, el error y el vicio, y guiar a todos por el buen camino [pues...] a fin de instruir a sus conciudadanos por medio del cinematógrafo [...] la nación les confía tácitamente [a los autores dramáticos] el cargo de censores de la multitud ignorante (18-19).

Sin embargo, si en el aspecto temático el temprano cine argumental argentino encontró su fuente de inspiración en la tradición nacional, las fuentes estéticas y narrativas de estos primeros filmes de ficción provenían, al igual que sus creadores, del viejo continente. En un intento por rescatar al séptimo arte de su pasado plebeyo como atracción de feria o espectáculo burlesco, en Francia hacía furor desde 1908 el llamado *film d'art*, un nuevo movimiento que pretendía jerarquizar al cine, acercándolo a las artes por entonces legitimadas. Heredero directo de los antiguos *tableaux vivants*, este género tuvo su primer éxito con *L'assassinat du duc de Guise* (Calmettes/Le Bargy 1908), una película que condensaba, en sus escasos veinte minutos de duración, todos los elementos que harían popular a este cine dentro y fuera de Europa.

La historia, motivo privilegiado de los primeros filmes argentinos de argumento, fue una de las temáticas predilectas de los exitosos *filmes d'art*. Sin embargo, los impulsores de este movimiento también recurrieron al teatro y a las letras en busca de temas nobles que atrajeran a un público culto y reacio a estas nuevas formas de espectáculo. Se adap-

taron, así, reconocidas obras de la literatura universal y se encargaron guiones a los más prestigiosos escritores de la época. Siguiendo este ejemplo, los fundadores del cine de ficción en la Argentina llevaron a la pantalla las primeras versiones de algunos de los clásicos, como *Amalia* de José Mármol o *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez, y contrataron como guionistas a talentosos escritores y dramaturgos locales. Autores de la talla de Joaquín de Vedia, José González Castillo, Horacio Quiroga o Belisario Roldán ayudaron así a “dar voz” a un cine que aunque aún no podía “hablar” tenía ya mucho que decir.

De la misma manera que el *film d'art* se sirvió de reconocidos actores teatrales de la *Comédie Française* para prestigiar sus producciones, los pioneros del primer cine narrativo argentino, involucraron en sus proyectos a los más celebres exponentes de las tablas vernáculas. Pablo y Blanca Podestá, Enrique Muiño, Roberto Casaux, Eliseo Gutiérrez o Elías Alippi fueron sólo algunos de los intérpretes que imprimieron sus rostros en estas primitivas películas argentinas. Sin embargo, este acercamiento del cine al teatro trajo, además de pomposas ropas de época, fondos de cartón pintado y ademanes ampulosos, un marcado retroceso en el lenguaje cinematográfico. Si en el cine noticiario, la cámara había comenzado a adquirir movimiento, los filmes de ficción la regresaron a su primitiva posición de distanciada inmovilidad, en un claro intento de reproducir la visión privilegiada del espectador teatral.

Está claro que los primeros cineastas argentinos debieron buscar su fuente de inspiración en el cine foráneo a causa de la inexistencia de una tradición cinematográfica narrativa local. Sin embargo, esta inicial predilección por el *film d'art* estaba estrechamente relacionada con su condición de inmigrantes y revelaba una preocupación eminentemente europea: la de convertir al cine en arte. En los Estados Unidos, donde al igual que en la mayoría de las naciones americanas, no existía una tradición artística milenaria, esta inquietud no tuvo cabida y su cine, sin ningún tipo de ataduras, progresó a pasos agigantados. Era evidente que las películas acartonadas y declamatorias surgidas del seno del *film d'art* francés no tenían futuro y que era la cinematografía norteamericana la que finalmente impondría el rumbo a seguir. Con la llegada de la Primera Guerra Mundial y la declinación de la importación de la hasta entonces hegemónica producción filmica europea, el cine norteamericano irrumpió con fuerza en el país y la historia de la cinematografía argentina cambió su rumbo. Las películas realizadas entre 1909 y 1914 por Mario Gallo y otros pioneros de la época quedaron como los únicos exponentes de un tipo de cine que, incluso al momento de nacer, ya tenía firmada su sentencia de muerte.

Del bronce a la pantalla

Como adelantamos, la enseñanza de la historia y su papel preponderante en el proyecto educativo fueron uno de los principales ejes explotados hacia principios del siglo XX por la corriente nacionalista. Los defensores de este discurso sabían que la identidad era básicamente la construcción de un relato en el que el pasado fundacional de la nación y las hazañas de los héroes que participaron en su construcción eran elementos fundamentales. De acuerdo con el crítico Nicolás Shumway, cada vez que “los políticos quisieron unificar al pueblo bajo una bandera común, o legitimar un gobierno, la apelación a las ficciones orientadoras de una nacionalidad preexistente o de un destino nacional resultaron inmensamente útiles” (1995: 17). En 1909, Ricardo Rojas publicó, a pedido

del gobierno, un informe de educación en el que dejaba clara la posición de los nacionalistas con respecto a la importancia de la historia y la educación patriótica.

El momento aconseja con urgencia imprimir a nuestra educación un carácter nacionalista por medio de la Historia y de las Humanidades. El cosmopolitismo en los hombres y las ideas, la disolución de los viejos núcleos morales, [...] el olvido creciente de las tradiciones, la corrupción popular del idioma, el desconocimiento de nuestro propio territorio [...] comprueban la necesidad de una reacción poderosa en favor de la conciencia nacional y de las disciplinas civiles (1922: 87).

La historia oficial que predominó en los libros escolares fue la porteña y liberal, de la cual Bartolomé Mitre era el principal artífice. En obras como *Historia de Belgrano y la independencia argentina* o *Historia de San Martín y la emancipación sudamericana*, el gran estadista trazó las coordenadas de un país que para él no existía antes de la gesta de mayo, antes de que el sueño de varios grandes hombres, todos porteños por nacimiento o inclinación, lo hicieran posible. Este fue el relato histórico del que se apropió el cine argumental de la época del Centenario y no es casual que la primera película de ficción estrenada en el país se titulara precisamente *La revolución de mayo* (1909). El film, dirigido por Mario Gallo, es básicamente una ilustración de los conocidos episodios mitificados por los textos y la iconografía escolar: el pueblo congregado frente al cabildo, los paraguas, los revolucionarios Domingo French y Antonio Luis Beruti repartiendo escarapelas, la infaltable presencia de los vendedores ambulantes. De los quince cuadros que originalmente componían la película, hoy sólo se conservan diez. Cada uno de ellos está precedido por un cartel informativo que anuncia una situación representada a continuación por los actores, sin un significativo aporte de información adicional.

La escenografía de las escenas en interiores es despojada y simple, y para los exteriores se ha recurrido a esquemáticos telones pintados, diseñados en una escala demasiado pequeña y que a causa de un defecto en la iluminación parecen moverse con el viento. Está claro, sin embargo, que ni el realismo ni la fidelidad histórica estaban en las preocupaciones de estos primeros cineastas. El objetivo de estos filmes no era la reconstrucción del pasado argentino, sino la difusión de símbolos y mitologías nacionales de las que las nuevas masas populares pudieran apropiarse. Esto se vuelve evidente al analizar el último cuadro de *La revolución de mayo*. El pueblo se ha reunido frente al cabildo para escuchar el discurso de Cornelio Saavedra. Con un cambio súbito de plano, Gallo vuelve a tomar la misma escena pero desde una perspectiva lateral. En ese momento vemos en el extremo superior izquierdo del cuadro la insólita figura del General José de San Martín vestido de uniforme y envuelto en la bandera argentina, que como una suerte de *deus ex machina* moderno observa la escena desde las alturas. El film termina con el pueblo emocionado que lo saluda agitando sus sombreros y exclamando “Viva la República”. La figura de San Martín, ajena al momento histórico al que se refiere el film, funciona aquí como una homologación o fusión entre sujeto y nación, una “metáfora de la futura gloria de esa patria naciente” (Caneto *et al.* 1996: 98). Este recurso alegórico constituye quizás la única utilización por parte de Gallo de un lenguaje puramente cinematográfico en una película eminentemente teatral. Sin embargo, lejos de desentonar con el resto del film, el truco visual refuerza el mensaje nacionalista e introduce por primera vez en el cine argentino la simbólica figura del padre de la patria.

Hasta 1911, fecha en que la revista *Caras y Caretas* incorpora a sus páginas una sección exclusivamente dedicada al cine, no hubo en la prensa local argentina una crítica cinematográfica especializada que aportara información sobre las características de estos primeros filmes o sobre la acogida que tuvieron al momento de su estreno. No obstante, los pocos avisos que publicitaron *La revolución de mayo* en los periódicos de la época rescataban sobre todo su origen autóctono y sus valores educativos y morales. Por ejemplo, la cartelera cinematográfica del diario *La Nación* la describía, en el día de su estreno, como un “espectáculo cinematográfico con vistas altamente morales para familias” (22 de mayo de 1909), y en su edición del día siguiente agregaba que se trataba de la primera cinta “exhibida en el país de un episodio nacional” (23 de mayo de 1909). La película, originalmente estrenada el 22 de mayo de 1909 en el cine Ateneo, volvió a proyectarse en mayo del año siguiente aprovechando el eufórico fervor de los festejos del Centenario, que seguramente atrajeron nuevo público y ampliados dividendos.

La segunda película de ficción exhibida en el país fue *El himno nacional*, también llamada *La creación del himno*. Además de su director, Mario Gallo, este film comparte con *La revolución de mayo*, el afortunado hecho de haber sobrevivido, aunque de forma incompleta, hasta nuestros días. Estrenada en el año 1909, la cinta rememora la primera vez que el canto patrio fue entonado en un salón de la sociedad porteña y su argumento, realizado por el escritor José González Castillo, recoge los míticos episodios de esta historia enseñada en todas las escuelas. A pedido de la Asamblea General Constituyente, el fraile Cayetano Rodríguez y el diputado Vicente López y Planes compiten en la creación de un himno que de manera heroica resume los ideales de la Revolución de Mayo. En un rapto de inspiración romántica, López y Planes compone en una noche el patriótico canto, logrando la unánime aceptación de la asamblea y del propio Fray Cayetano, quien admirado retira su propia letra. El film finaliza con una reunión en la casa de Mariquita Sánchez de Thompson, donde una veintena de actores con trajes de época se reparten en sillas o parados alrededor de un piano. Vicente López y Planes recita para la concurrencia las estrofas del canto concluido. A continuación y sorpresivamente una insólita leyenda anuncia: “El General San Martín canta el himno”. El prócer, vestido con uniforme militar, hace su entrada, besa la mano de su anfitriona y comienza a cantar, al tiempo que Mariquita lo acompaña en el piano. Al igual que en *La revolución de mayo*, Gallo se permite una licencia poética y hace participar al prócer de este histórico momento. Es como si la ausencia del “padre de la patria” en estos hitos fundacionales y altamente simbólicos de la historia nacional resultara inadmisibles.

El siguiente film estrenado en Buenos Aires es la célebre adaptación de *El fusilamiento de Dorrego*, considerada por años la primera película de ficción argentina, hasta que recientes investigaciones probaron lo contrario (Caneto *et al.* 1996). Lamentablemente no se conserva ninguna copia o negativo de este film, que probablemente fue destruido en 1922 por un incendio que terminó con el laboratorio y parte del archivo de Mario Gallo. El único documento visual que sobrevive es un cuadro pintado por el historiador Pablo Ducrós Hicken en 1962, a partir de los testimonios de su productor Julián de Aujuria, en el que se reproduce un alto en el rodaje del film. Los testimonios primarios que subsisten de la cinta son escasos y contradictorios. El director Leopoldo Torres Ríos sostiene que era “una película brevísima [y que] el público se enteraba de que había tal fusilamiento porque lo decía el título” (1922). En cambio, Pablo Ducrós Hicken, que había tenido oportunidad de ver la cinta en la década de 1920, compara el film de Gallo con las producciones Pathé de tipo histórico y afirma que la película “estaba bien com-

puesta y llena de coloraciones” (Ducrós Hicken 1955). El historiador aporta además un valioso dato adicional: es posible que el guión que José González Castillo escribió para el film se haya basado en una obra teatral de David Peña titulada *Dorrego* (Ducrós Hicken 1959: 18). Su autor era un prestigioso abogado que se había desempeñado como secretario de Juan Bautista Alberdi y ocupaba el segundo puesto en la Comisión del Centenario. Según Ducrós Hicken, esta obra, estrenada por la compañía Serrador-Mari en el teatro Victoria el 7 de septiembre de 1909, había encontrado su inspiración en los polémicos ecos que había suscitado el año anterior la celebración del octogésimo aniversario del trágico asesinato. El fusilamiento de este héroe de la independencia, calificado por Shumway como “el pecado original unitario” (1995: 212), fue un tema delicado para la historiografía oficial, ideológicamente ubicada del lado de Lavalle. El rescate de próceres no liberales como Martín Miguel de Güemes o Manuel Dorrego, que la historia oficial había asociado por años a la barbarie y el atraso, fue una de las novedades introducidas por el discurso nacionalista en los estudios históricos. La condena que la obra de Peña y el film de Gallo hacen de este suceso sólo se explica dentro del marco del incipiente revisionismo surgido de la corriente nacionalista con autores como Manuel Gálvez.

Aunque el argumento de *El fusilamiento de Dorrego* tenía algunas variantes con respecto a la pieza de Peña, Ducrós Hicken, privilegiado testigo de ambos espectáculos, sostiene que “Gallo debió ver la obra teatral e instruirse del episodio histórico [que] para un extranjero con pocos años en el país [debía ser] prácticamente desconocido” (Ducrós Hicken 1959: 18). Muchos años después, el cineasta italiano declaró que “la elección del tema histórico fue su manera de adherir a una nueva patria” (Couselo 1978: 1), una adhesión en la que persistió con varios otros filmes estrenados casi de forma simultánea en el mes del Centenario, entre los que se destacan *Güemes y sus gauchos* (1910), *La batalla de San Lorenzo* (1910), *El paso de los Andes* (1910) y *Camila O’Gorman* (1910), hoy perdidas.

Gauchos, caudillos y matreros

Además del rescate de la historia argentina, la corriente nacionalista explotó otros dos ejes en muchos sentidos complementarios: la reivindicación del interior rural como reducto de la identidad nacional y la exaltación de la cultura criolla. Una nueva concepción de lo bárbaro asociado ahora a las masas de inmigrantes extranjeros que invadían el país, llevó a que los pensadores nacionalistas reconsideraran los términos de la barbarie pasada. “Esa barbarie tan calumniada por los historiadores”, dice Ricardo Rojas, “fue el genuino fruto de nuestro territorio y de nuestro carácter. La montonera no fue sino el ejército de la independencia luchando en el interior, y casi todos los caudillos que la capitaneaban habían hecho su aprendizaje en la guerra contra los realistas. Había más afinidades entre Rosas y su pampa o entre Facundo y su montaña, que entre el señor Rivadavia o el señor García y el país que quería gobernar. Ella no habría pensado en entregar la soberanía del país a una dinastía europea” (Rojas 1922: 304-305).

Otros escritores, como Manuel Gálvez, realizaron incluso una recuperación positiva de esa barbarie rural, depositaria a sus ojos de la conciencia nacional y del espíritu patriótico. El novelista propuso fomentar el provincialismo como forma de salvar la identidad argentina y rescató del desprecio de la historiografía oficial a los caudillos provinciales que, sin saberlo “salvaron al país de su precoz desnacionalización [y] [...] fueron los

oscuros trabajadores de nuestra nacionalidad” (Gálvez 1910: 125). Como vimos, estas ideas trajeron como consecuencia la reivindicación de ciertas figuras históricas polémicas que fueron representadas en el cine argumental del primer Centenario en películas como *El fusilamiento de Dorrego* (1910). Otros filmes de la época que siguieron la misma línea son *Facundo Quiroga* (1910) de Julio Alsina y la mencionada *Güemes y sus gauchos* (1910) de Mario Gallo.

El tercer vértice del triángulo nacionalista está personificado por la figura de Leopoldo Lugones y la exaltación que el autor hace de la cultura criollista. En una serie de conferencias pronunciadas en 1913, el autor instituyó al *Martín Fierro* de José Hernández como poema fundador de la nacionalidad y consolidó definitivamente el sitio mítico del gaucho. Según Adolfo Prieto,

La expresión criolla o acriollada [fue] el plasma que pareció destinado a unir los diversos fragmentos del mosaico racial y cultural. [...] Para los grupos dirigentes de la población nativa, ese criollismo pudo significar el modo de afirmación de su propia legitimidad y el modo de rechazo de la presencia inquietante del extranjero. Para los sectores populares de esa misma población nativa, desplazados de sus lugares de origen e instalados en las ciudades, ese criollismo pudo ser una expresión de nostalgia o una forma sustitutiva de rebelión contra la extrañeza y las imposiciones del escenario urbano. Y para muchos extranjeros pudo significar la forma inmediata y visible de asimilación, la credencial de ciudadanía de que podían munirse para integrarse con derechos plenos en el creciente torrente de la vida social (1988: 18-19).

El discurso criollista también tuvo sus primeras representaciones fílmicas en este período. En 1910, Mario Gallo estrenó *Juan Moreira*, primera versión cinematográfica del folletín de Eduardo Gutiérrez. La historia del mítico gaucho perseguido y asesinado por las fuerzas del orden había sido adaptada por José González Castillo y estaba protagonizada por el célebre Enrique Muiño. Este actor se había iniciado como comparsa en el circo criollo de Jerónimo Podestá y seguramente trasladó al film algunos elementos de la versión teatral de esta compañía. Aunque el film también se encuentra perdido, es probable que, como la obra, tuviera algún número musical con danzas tradicionales y una pelea a cuchillo que permitiera hacer culto del coraje del gaucho.

El cine argentino del primer centenario revela las contradicciones de un mundo cambiante en el que “todo lo sólido se está desvaneciendo en el aire”. Por un lado se mitifica el pasado fundacional y el mundo rural, como símbolos de la identidad nacional y por el otro se exalta y difunde el progreso modernizador y urbano, que estaba causando su agonía. Sin embargo, esta lucha entre modernidad y tradición, era una lucha desigual. El fervor nacionalista que alcanzó su momento culminante en aquel Centenario no logró revertir en modo alguno la situación vigente.⁹ El proceso de modernización se acentuó en los años subsiguientes a través de una asociación de los principios progresistas de liberalismo con un sistema de república abierta, que permitió el ingreso al sistema político de sectores hasta entonces postergados. Pero si el proyecto modernizador se impuso sobre el naciona-

⁹ La crisis económica de la segunda posguerra y el fantasma del comunismo en Europa, sumados a los conflictos políticos y sociales de ámbito nacional, traerían una reemergencia del nacionalismo a fines de la década del veinte, pero ya desde otras coordenadas ideológicas. Para profundizar este tema véase Svampa (1994) y Devoto (2002).

lista como modelo político y social, en el cine ocurrió todo lo contrario. Con el nacimiento en 1910 de la ficción cinematográfica se dio inicio a una polaridad espacial que marcaría por años la producción filmica local, donde, invirtiendo los términos de la dicotomía sarmientina, el campo y la ciudad funcionaron como los polos positivo y negativo de la Argentina de la época. El pensamiento nacionalista, anclado sobre todo en el discurso criollista, tendría así una marcada productividad en las décadas subsiguientes y seguiría nutriendo a los sectores populares de imágenes y representaciones identificatorias.

Bibliografía

- Aujuria, Julián de (1946): *El cinematógrafo. Espejo del mundo*. Buenos Aires: Guillermo Kraft Ltda.
- Caneto, Guillermo *et al.* (1996): *Historia de los primeros años del cine en la Argentina (1895-1910)*. Buenos Aires: Fundación Cinemateca Argentina.
- Couselo, Jorge Miguel (1978): “Al gran cine argentino ¡Salud!”. En: *Diario Clarín*, Sección espectáculos, 25 de mayo, p. 1.
- Devoto, Fernando J. (2002): *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna. Una historia*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Ducrós Hicken, Pablo (1955): “Orígenes del cine argentino. Nuevas Etapas III”. En: *Revista El Hogar*, 7 de enero, s. p.
- (1959): “Algunos antecedentes de la filmación de *El fusilamiento de Dorrego*”. En: *Revista El Hogar*, 24 de julio, p. 18.
- España, Claudio (1996): “El cine argentino”. En: Academia Nacional de la Historia (ed.): *La Junta de Historia y Numismática Americana y el movimiento historiográfico en la Argentina (1893-1938)*. Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia, Vol. II, pp. 464-482.
- Gálvez, Manuel (1910): *El diario de Gabriel Quiroga, opiniones sobre la vida argentina*. Buenos Aires: Arnoldo Moen y Hno. Editor.
- López, Ana M. (2000): “Early Cinema and Modernity in Latin America”. En: *Cinema Journal*, 40, 1, pp. 48-78.
- Kohen, Héctor (2005): “Algunas bodas y muchos funerales. Imagen cinematográfica e identidad en el período 1897-1919”. En: *Cuadernos de Cine Argentino*, 5, marzo, pp. 31-46.
- Marrone, Irene (2003): *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*. Buenos Aires: Biblos.
- Prieto, Adolfo (1988): *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana.
- Rojas, Ricardo (1922): *La restauración nacionalista. Crítica de la educación argentina y bases para una reforma en el estudio de las humanidades modernas*. Buenos Aires: Librería “La Facultad”.
- Shumway, Nicolás (1995): *La invención de la Argentina. Historia de una idea*. Buenos Aires: Emecé.
- Svampa, Maristella (1994): *El dilema argentino: Civilización o barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.
- Terán, Óscar (2000): *Vida intelectual en el Buenos Aires de fin de siglo (1880-1910)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- (2004): *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo xx latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Torres Ríos, Leopoldo (1922): “Cinematografía Nacional. Historia ligera”. En: *Crítica*, número extraordinario, septiembre, s. p.