

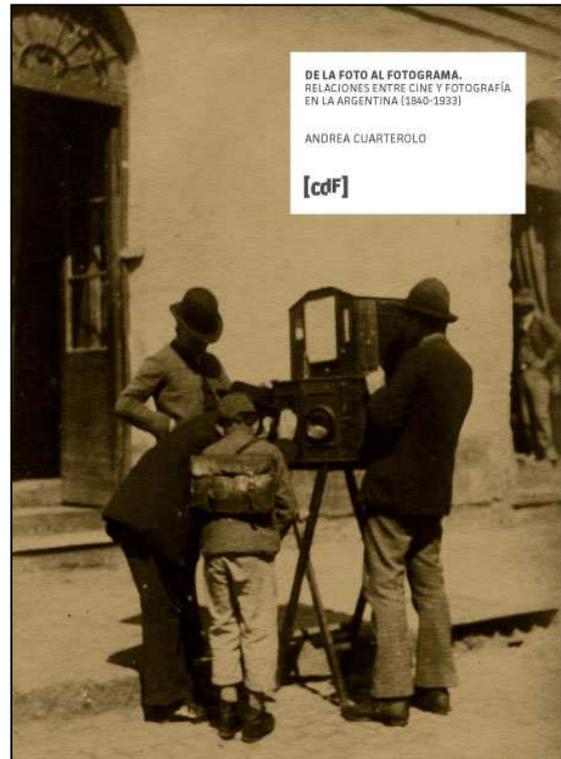
**Sobre Cuarterolo, Andrea. *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933)***

Montevideo: Ediciones CdF, 2013,  
260 pp., ISBN 978-9974-600-90-4.

Jorge Sala\*

**E**speculando acerca de las relaciones siempre conflictivas entre la Historia y su conversión en relato por parte de la teoría, Lino Micciché apelaba a una metáfora cinematográfica que deviene absolutamente pertinente para iluminar no solamente este problema sino también el libro que es objeto de esta reseña. Según el crítico italiano “las fronteras claras y delimitadas temporal o espacialmente, existen sólo en las abstractas claridades de la Teoría: en los hechos concretos de la Historia, de la Cultura, incluso de la Historia del Cine, no existen límites temporales o espaciales, sino sólo larguísimos y lentísimos fundidos encadenados”.<sup>1</sup> *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933)*, de Andrea Cuarterolo, decide posicionarse metodológicamente en los intersticios provocados por la confluencia de imágenes o, en su caso, por la convergencia de prácticas artísticas. A partir de allí ordena un recorrido propio (o más bien cabría mencionarlos en plural: “unos recorridos”) sobre un tema poco estudiado dentro de la producción académica local.

Desde el inicio, el texto propone esta cuestión como un interrogante a resolver. “La fotografía, el medio con el que el cine está ontológicamente más vinculado, –aparece enunciado ya en la introducción– fue la base de algunos de los espectáculos visuales que mayor influencia tuvieron en el surgimiento del nuevo arte y es, sin embargo, uno de los



<sup>1</sup> MICCICHÈ, Lino. “Teorías y poéticas del Nuevo Cine”, en José Enrique Monterde y Esteve Rimbau (eds.) *Historia General del cine, Vol. XI, Los nuevos cines*. Madrid: Cátedra, 1995, pp. 16-17.

más relegados por los estudios críticos e históricos”.<sup>2</sup> En este sentido, esta publicación – al igual que la tesis doctoral que la precedió– llena un vacío sobre un momento en sí mismo caracterizado por lo lacunar, por las pérdidas irreparables de los materiales y al mismo tiempo extremadamente rico en cuanto a su diversidad. Una “época de fragmentos”<sup>3</sup>, como la definió magistralmente André Gaudreault citando a Roman Jakobson, que el texto logra delinear a través de múltiples estrategias: desde el análisis fílmico a la reconstrucción arqueológica; desde el examen iconográfico detallado y microscópico a una interpretación sociocultural que expande sus alcances hasta adoptar la forma del “plano general” (o por lo menos el “de conjunto”, en el que la sociedad porteña de esos años queda retratada).

Si la Historia puede ser concebida como una sucesión de *dissolves*, la perspectiva generada por el ensayo de Cuarterolo tendería a aproximarse más exactamente –empleando una figura cercana al período en cuestión– a un conjunto de *dobles exposiciones*. Utilizado con notable constancia entre finales del siglo XIX y los primeros años del XX tanto en la fotografía como en el cine de los primeros tiempos se trata de un procedimiento mediante el cual el cuidadoso engarzamiento de dos o más tomas provoca la aparición de un sentido suplementario producto de este encabalgamiento. En palabras de la autora –que analiza el uso de las dobles exposiciones como uno entre otros ejemplos estudiados de conexión abierta entre ambos campos artísticos– “el resultado era una fotografía en la que la segunda imagen –y todas las posibles subsiguientes– aparecía superpuesta sobre la primera con una textura semitransparente que le daba un aspecto fantasmal”.<sup>4</sup> Mientras la fotografía utilizó esta práctica como estrategia para fundar una espectacularidad alrededor del cruce entre la tecnología, el arte y la magia, el cine lo empleó como mecanismo que le permitía trascender la mera captación de acontecimientos, transformándolos de este modo en espectáculo –recuérdense, por ejemplo, los films de trucaje de Georges Méliès–. Pero además de estos casos puntuales, la doble exposición podría entenderse como una figura retórica que organiza, bajo diversas formas de inscripción, el desarrollo de los distintos capítulos que el libro aborda y sobre los que me interesa focalizarme.

---

<sup>2</sup> CUARTEROLO, Andrea. *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933)*. Montevideo: Ediciones Cdf, 2013, p.21.

<sup>3</sup> GAUDREULT, André. “Por un desarrollo de las formas artísticas del cine”, *Archivos de la Filmoteca*, nro. 13, Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1992, p. 30.

<sup>4</sup> CUARTEROLO, *op. cit.*, p. 71.

El primero y más extenso de estos alude desde el título y el epígrafe inicial a Walter Benjamin para “superponer” la condición de espectáculo de la fotografía decimonónica. El objetivo pautado dentro de este recorrido histórico minucioso radica en observar el modo en que, desde sus inicios en 1840 el nuevo medio implementó un conjunto de procedimientos de puesta en escena que irían moldeando la cultura espectral de los futuros asistentes a las primeras proyecciones cinematográficas cincuenta años más tarde. El mito fundacional de un público huyendo atemorizado frente a la *Llegada del tren a la estación de La Ciotat* (Cinematografía Lumière, 1896) queda desmontado, entonces, a partir de la pormenorizada descripción de toda la serie de estrategias que hicieron de la fotografía un arte (un entretenimiento) dirigido no solo a la configuración de poses, de escenografías y vestuarios –en síntesis, de puestas– sino también a demarcar experiencias de inscripción de la temporalidad, la profundidad, la relación entre motivos visuales y hasta la tridimensionalidad en estas primeras imágenes analógicas. En este trayecto, el análisis de Cuarterolo logra conjugar una serie de herramientas teóricas pertenecientes al estudio del cine de los primeros tiempos –el concepto de “atracciones”, en primer lugar, pero también las categorías genéricas desarrolladas por Tom Gunning– que tornan factible edificar una genealogía y una serie de pivotes entre ambas prácticas sobre la base de sus coincidencias.

El análisis de la ideología y las estrategias que pautaron los movimientos de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados permite establecer una nueva acepción a esta idea de superposición referida antes. En tanto “institución bisagra” entre la fotografía y el temprano cine silente local, la S.F.A. de A. opera como un espacio clave de confluencia y circulación de los saberes técnicos, estéticos y temáticos durante el cambio de siglo. Más allá de resaltar su lugar histórico central, su condición de “caso testigo”, Andrea Cuarterolo ahonda en otra “doble exposición” –en este caso perteneciente al ideario epocal– que nutrió los debates y las tomas de posición de los agentes intervinientes y que tuvo su punto más alto de visibilidad en *Nobleza gaucha* (Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche, 1915) el primer gran éxito de la cinematografía argentina. El positivismo y su horizonte de progreso indefinido basado en la exhibición de las transformaciones urbanas y en el cosmopolitismo de Buenos Aires se entrecruza con un floreciente nacionalismo que hundió sus raíces en las tradiciones rurales y en la configuración mitificada del gaucho. Siguiendo esta estrategia de amalgamamiento, la autora pone en evidencia no solo la existencia de ambas líneas dentro del proyecto fotográfico de la Sociedad sino también cómo estas concretaron una interacción

dinámica en el seno del mencionado film. “Más que una oposición maniquea entre campo y ciudad”, aclara en su estudio, hay “una construcción de ambos espacios desde estas dos diferentes doctrinas, en las que se evidencia además una notable influencia estética y temática de las imágenes urbanas y rurales de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados”.<sup>5</sup>

Como una reverberación y a la vez una variante ampliada de los temas tratados en el tramo dedicado a la S.F.A. de A. el siguiente capítulo, concentrado en el análisis de las fotografías de viajes y su vinculación con los primeros *travelogues* vernáculos recupera esta reivindicación del pasado mítico en la que, asimismo, se impulsó una suerte de oda al progreso técnico a través de la magnificación de los medios de transporte modernos. Estableciendo un nuevo rasgo de “doble exposición”, Cuarterolo propone que “la historia del cine y la del transporte tienen en este período tantos puntos de conexión que, invirtiendo los roles de uno y otro, sería posible incluso pensar al primero como medio de transporte y al segundo como medio de representación”.<sup>6</sup> En esta sección del libro –a mi entender, una de las más interesantes dentro de un texto que arroja no pocos pasajes iluminadores– el documental se mezcla con la ficción, el deseo de conocer se cruza con la voluntad de dominar y la (re)construcción de un pasado a través de unas cámaras que captan las acciones de los indígenas se funde con la potencia y la velocidad del presente a partir del tópico del viaje.

Si el *reenactment* de los comportamientos y acciones de los indígenas fueguinos en *Terre Magellaniche* (Alberto María de Agostini, 1933) da cuenta de los límites imprecisos entre el documental y la ficción durante estos años, el siguiente capítulo, dedicado al análisis de las relaciones entre la revista *Caras y caretas* y los films contemporáneos, revisa este tema desde un ángulo distinto. Aquí, la realidad aparece transfigurada en espectáculo. La relectura de Guy Debord<sup>7</sup> que guía estos pasajes resulta fundamental en tanto anticipa una tendencia que eclosionará varias décadas más tarde. En esta nueva vertiente de la superposición emerge todo el andamiaje de procedimientos que la fotografía venía desarrollando desde el siglo XIX y que el cine no tardó en recobrar. “Si el realismo fotográfico permitía confundir el mundo y su representación, entonces todo en ese

---

<sup>5</sup> Ibid., p. 136.

<sup>6</sup> Ibid., p. 158.

<sup>7</sup> DEBORD, Guy *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La marca, 2008 [1967].

mundo era susceptible de convertirse en espectáculo”<sup>8</sup>. Las falsas actualidades, los acontecimientos extraordinarios (como los incendios o los salvatajes), las reconstrucciones policiales y otros tantos temas que la revista compartió con el temprano cine nacional se desempeñan como fundamentos de una cultura visual que impartía saberes comunes a un pueblo extremadamente heterogéneo como el del conglomerado inmigratorio de principios de siglo.

El último capítulo analiza comparativamente la labor de Horacio Coppola dentro de ambas disciplinas. Explicitada desde el mismo título que abre este apartado aparece nuevamente la idea de doble exposición que caracteriza la totalidad del libro. Más que como un epítome de la Buenos Aires vanguardista de los años treinta, a la autora le interesa revisar la conjugación entre modernidad y tradición que se establece en la producción fotográfica de este artista-faro y que su cine recupera y multiplica. El espectador modelo y las contradicciones pretéritas han cambiado (ya no se trata de educar a la nación floreciente o de homogeneizar a una cultura eminentemente heterogénea); sin embargo, la aparición de la vanguardia y su activación en términos locales provocan nuevas superposiciones. A su vez, aquí la relación ya no es necesariamente directa de un medio al otro (de la fotografía al cine) sino que este vínculo se manifiesta a través de una mayor paridad y en algunos casos se invierte (en este sentido, resulta sumamente interesante detenerse en la interpretación efectuada sobre la cultura cinematográfica de Horacio Coppola vinculada con su participación como fundador del primer cine club argentino). Más que una contradicción entre lo moderno y lo arcaico, en la fotografía y el cine de este artista aparece una idea de síntesis, de condensación de elementos (una vez más, de “dobles exposiciones”) que cierra el libro mostrando, al mismo tiempo, su reverso culto y con pretensiones cosmopolitas que, no obstante, deja entrever el arrabal y la pampa como horizontes que pautan sus mutaciones.

Como un último juicio a este trabajo señero considero necesario remarcar lo que, según creo, constituye uno de los principales valores del libro. Haciendo de la repetición un vicio, dicho mérito tiene que ver con la hipótesis de pensar a *De la foto al fotograma* como un conglomerado basado en la “doble exposición”: en la escritura de Andrea Cuarterolo, en su pensamiento sobre lo nacional y sobre su objeto en particular, confluye la erudición (no casualmente la enorme mayoría de sus textos de referencia están en otras lenguas,

---

<sup>8</sup> CUARTEROLO, *op. cit.*, p. 221.

prolijamente traducidos y detallados) con la voluntad de construcción amena, en muchos casos narrativa, que posibilita que un lector “no iniciado” se acerque a estas páginas. El texto funciona, entonces, como una exploración sobre un terreno poco transitado y al mismo tiempo como una suerte de novela por entregas de lo que fue la historia cultural de los años de formación de la identidad argentina.

### Referencias bibliográficas

- CUARTEROLO, Andrea. *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933)*. Montevideo: Ediciones CdF, 2013.
- DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La marca, 2008 [1967].
- GAUDREAU, André. “Por un desarrollo de las formas artísticas del cine”, *Archivos de la Filmoteca*, nro. 13, Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1992, pp. 30-44.
- MICCICHÈ, Lino. “Teorías y poéticas del Nuevo Cine”, en José Enrique Monterde y Esteve Riambau (eds.) *Historia General del cine, Vol. XI, Los nuevos cines*. Madrid: Cátedra, 1995, pp. 15-40.

---

**Fecha de recepción:** 30 de noviembre de 2015

**Fecha de aceptación:** 10 de diciembre de 2015

**Para citar esta reseña:**

SALA, Jorge. “Sobre Cuarterolo, Andrea. *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933)*”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 1, diciembre de 2015, pp. 224-229. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/19>> [Acceso dd.mm.aaaa].

---

\* **Jorge Sala** es Jefe de Trabajos Prácticos de la materia *Historia del cine universal* de la carrera de Artes (Facultad de Filosofía y Letras, UBA). Fue becario doctoral del CONICET y de la Universidad de Buenos Aires. Su tesis doctoral, en proceso de evaluación, estudia los intercambios existentes entre el teatro y el cine argentinos de los sesenta. Es miembro del Grupo CiyNE y del GETEA. E-mail: [jorgesala82@hotmail.com](mailto:jorgesala82@hotmail.com)