El cine histórico argentino durante el período silente:

Dos modelos estéticos e ideológicos en pugna¹

Andrea Cuarterolo* (traducido al español por la autora)

l cine de ficción nació en buena parte de Latinoamérica en los años coincidentes o inmediatamente previos a las conmemoraciones centenarias de las independencias nacionales, un período profundamente marcado por la emergencia o el fortalecimiento de una serie de discursos nacionalistas que tuvieron en los diferentes países de la región sus propios matices y particularidades.² Entre los temas privilegiados de estos primeros films fueron recurrentes los tópicos relacionados con la historia local y sobre todo con los procesos fundacionales de esos estados, donde las revoluciones independentistas emergían como sucesos patrióticos claves del pasado regional. Podemos suponer, entonces, que el cine argumental surgió en esos países —entre los que podemos mencionar a México, Argentina o Chile— ante la necesidad de representar los procesos fundacionales de las historias nacionales con medios que excedían a los del cine de actualidades.

En la Argentina, la llegada del siglo XX había traído los primeros síntomas de malestar ante los efectos desestabilizantes del aluvión inmigratorio sobre una

¹ Este artículo fue originalmente publicado en portugués con el título de "O cinema histórico argentino durante o período silencioso: dois modelos estéticos e ideológicos em disputa". En: AMARAL de Aguiar, Carolina; Danielle Crepaldi Carvalho; Eduardo Morettin; Lúcia Ramos Monteiro y Margarida Maria Adamatti (orgs.). *Cinema e História: circularidades, arquivos e experiência estética.* San Pablo: Editora Sulina, 2017, pp. 119-159. El texto fue revisado y actualizado para su publicación en español.

² No ahondaré en este tema al que ya me he referido en CUARTEROLO, Andrea. "Representar la Nación: las gestas libertarias en el cine de ficción latinoamericano del período silente". En: Lusnich, Ana Laura; Silvana Flores y Pablo Piedras (eds.). Cine y revolución en América Latina. Una perspectiva comparada de las cinematografías de la región. Buenos Aires: Imago Mundi, 2014, pp. 1-18.

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 del país eran extranjeros, fundamentalmente italianos y españoles. A la deformación de la lengua y la invasión de nuevos hábitos y costumbres, la oligarquía tradicional vio sumarse una amenaza mucho más inquietante en los gérmenes de un socialismo y un anarquismo que estos nuevos habitantes traían consigo de ultramar. Los discursos nacionalistas que emergieron en este período estuvieron entonces asociados a un proyecto de homogenización cultural, en el que la educación fue, sin duda, el principal instrumento. 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,³ y la conformación de una conciencia nacional que permitiera homogeneizar al naciente y dispar conglomerado criolloinmigratorio. Si bien todas las manifestaciones artísticas fueron funcionales a ese 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. Estas películas pioneras buscaron por lo tanto rescatar la historia patria, conmemorando con especial atención los sucesos relacionados con las gestas independentistas. La Revolución de Mayo, las luchas libertarias, la Declaración de la Independencia, fueron entonces los hitos a los que se volvió una y otra vez en busca de esa identidad vulnerada o amenazada por la presencia disruptiva del extranjero. Dada la dimensión simbólica de estos primeros films, resulta paradójico que fueran justamente europeos los responsables de difundir, a través de su arte, el repertorio de la identidad nacional. Sin embargo, esto es perfectamente explicable si tomamos en consideración que, en la Argentina de fines

³ Entre las medidas propias de esta línea de acción podemos mencionar la ley de residencia de 1902, que permitía expulsar del país a cualquier extranjero que "comprometiera la seguridad nacional o perturbara el orden público", y la ley de defensa social de 1910, que, ampliando la anterior, reglamentaba la admisión de extranjeros en el territorio argentino.

del siglo XIX, los especialistas fueron un producto de importación.⁴ Basta repasar la nómina de los pioneros del séptimo arte en cualquier genealogía del cine argentino: el belga Henri Lepage, el austriaco Max Glücksmann, los franceses Eugenio Py y Georges Benoît o los italianos Federico Valle, Atilio Lippizi, Camilo Zaccaria Soprani y Alberto Traversa, son tan sólo algunos de los protagonistas de esta historia, hablada en varios idiomas.

Bajo el modelo del film d'art: la representación alegórica de la historia nacional

Los orígenes del cine de ficción en la Argentina son inseparables de la figura de uno de estos inmigrantes europeos: el director Mario Gallo. Este pianista italiano, oriundo de la ciudad de Barletta, llegó al país en 1905 y 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, por entonces, películas 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 definitivamente al cine. Fue entonces que conoció a Julián de Ajuria, un vasco que había llegado a la Argentina tan sólo algunos meses después que él, pero que en poco tiempo había logrado consolidar un exitoso negocio 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 De Ajuria de acompañarlo en la arriesgada aventura de la realización cinematográfica. Juntos hicieron varios de los primeros films de ficción 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.

Además del ya mencionado aporte técnico, la actuación de inmigrantes en la incipiente industria cinematográfica local y su marcada inclinación hacia los temas

⁴ A este respecto véase KOHEN, Héctor. "Algunas bodas y muchos funerales. Imagen cinematográfica e identidad en el período 1897-1919", Cuadernos de Cine Argentino, n. 5, 2005, pp. 31-46.

nacionales tuvo otro motivo evidente. Como declararía Gallo en su vejez, "la elección del tema histórico fue su manera de adherir a una nueva patria". ⁵ En efecto, 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. 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 estas primeras películas 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, heredero directo de los antiguos tableaux vivants, que pretendía jerarquizar al cine, acercándolo a las artes por entonces legitimadas. Los impulsores de este movimiento recurrieron a la Historia, el Teatro y las Letras en busca de asuntos nobles que atrajeran a un público culto y reacio a estas nuevas formas de espectáculo. Siguiendo este exitoso modelo francés, los pioneros del cine argentino no sólo adoptaron los tópicos históricos como su temática privilegiada sino que además adaptaron las primeras versiones de algunos de los clásicos nacionales como Amalia de José Mármol o Juan Moreira de Eduardo Gutiérrez y contrataron como guionistas a talentosos escritores y dramaturgos locales.6 De la misma manera que el film d'art se sirvió de reconocidos actores teatrales de la Comédie Française para prestigiar a sus producciones, los primeros films de ficción locales, incluyeron en sus elencos a los más célebres exponentes de las tablas vernáculas.7

⁵ Citado en COUSELO, Jorge Miguel. "Al gran cine argentino ¡Salud!", Diario Clarín, 25 de mayo de 1978, p. 1.

⁶ Por ejemplo, los argumentos de *El himno nacional* (Mario Gallo, 1909) y *El fusilamiento de Dorrego* (Mario Gallo, 1910) fueron concebidos por el dramaturgo y compositor José González Castillo mientras que Amalia (1914) y Mariano Moreno y la Revolución de Mayo (1915) fueron dirigidas y escritas por el dramaturgo Enrique García Velloso.

⁷ Entre ellos podemos mencionar al reconocido actor de origen uruguayo Eliseo Gutiérrez, que interpretó roles protagónicos en diversos films de la época como El himno nacional, La batalla de San Lorenzo (Mario Gallo, 1910), El fusilamiento de Dorrego o La batalla de Maipú (Mario Gallo, 1913) y a los célebres actores teatrales Pablo Podestá, José Podestá y Camila Quiroga, que protagonizaron Mariano Moreno y la Revolución de Mayo.

Sin embargo, el acercamiento del cine al teatro en estas tempranas películas, trajo, además de pomposas ropas de época, fondos de cartón pintado y ademanes ampulosos, un marcado anacronismo en el lenguaje cinematográfico. Si en el cine de actualidades la cámara había comenzado a adquirir movimiento, los films de ficción la regresaron a su primitiva posición de distanciada inmovilidad, en un claro intento de reproducir la visión privilegiada del espectador teatral.

La Revolución de Mayo (Mario Gallo, 1909), primera película argumental argentina, es en este sentido un ejemplo emblemático. El film, producido por Julián De Ajuria y dirigido por Mario Gallo imita austeramente el modelo estético popularizado por el film d'art. Así, la escenografía de las escenas en interiores es despojada y simple y para los exteriores se recurrió 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. En el plano más puramente cinematográfico, predomina la inmovilidad de la cámara y son los actores quienes, a través de sus salidas y entradas de cuadro, otorgan el movimiento a la acción.

En lo concerniente al aspecto temático, el film se apropia del relato histórico oficial para representar el nacimiento de un país que 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. Así, la película es básicamente una ilustración de los conocidos episodios mitificados por los textos y la iconografía escolar: el pueblo congregado frente al Cabildo, los revolucionarios Domingo French y Antonio Luis Beruti⁸ repartiendo cintas celestes y blancas, la infaltable presencia de la lluvia y los paraguas. La bandera y la escarapela argentinas, que no serían creadas hasta 1812, es

⁸ Domingo French y Antonio Luis Beruti fueron dos patriotas que lucharon en la Guerra de la Independencia argentina contra el poder español. Ambos formaban parte del ala más radical del partido patriota y cumplían la importante misión de agitar las calles en favor de la salida política alentada por este grupo. La mitología patria los suele considerar como los creadores de la escarapela argentina pues el 25 de Mayo de 1810 ambos repartieron cintillas que identificaban a los patriotas para ingresar a la Plaza Mayor. Lo cierto es que la escarapela azul y blanca que hoy conocemos fue instituida recién dos años después por el amigo de ambos: Manuel Belgrano.

decir dos años después de los episodios representados, aparecen en el film de manera reiterada, reflejando esa preferencia de lo simbólico por sobre lo realista. Está claro, sin embargo, que el objetivo de estas películas no era la reconstrucción del pasado nacional, sino la difusión de alegorías y mitologías patrias de las que las nuevas masas populares pudieran apropiarse. Esto se vuelve especialmente evidente al analizar el último cuadro del film. El pueblo se ha reunido frente al Cabildo para escuchar el discurso del revolucionario 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 observa la escena desde las alturas (fig. 1). La cinta 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". 10 Los finales apoteosis11, como este, fueron sumamente populares en el temprano cine histórico y en el contexto local resultaron especialmente propicios para la difusión de mensajes alegóricos y simbologías patrias. En efecto, nuestros primeros cineastas no dudaron en sacrificar el realismo de sus películas en pos de un afán pedagógico que se valía de diversos tipos de mitologías nacionales, muchas veces con poco o ningún asidero histórico pero socialmente efectivas. Así, lejos de desentonar con el resto del film, esta metáfora visual refuerza el mensaje nacionalista e introduce por primera vez en el cine argentino la simbólica figura del padre de la Patria.

⁹ José de San Martín se mudó junto con su familia a España siendo aún un niño y realizó allí sus estudios militares. Regresó a la Argentina el 9 de marzo de 1812, a la edad de 34 años.

¹⁰ CANETO, Guillermo. et al. Historia de los primeros años del cine en la Argentina (1895-1910). Buenos Aires: Fundación Cinemateca Argentina, 1996, p. 98.

¹¹ Este tipo de finales espectaculares, provenientes originalmente del ámbito del teatro y la pantomima, consistían en una gran clausura en la que los miembros principales del elenco volvían a aparecer en escena y posaban en una suerte de espacio alegórico atemporal que sintetizaba el contenido de la obra. Era además, el momento propicio para la utilización de maquinaria, efectos especiales o escenografías elaboradas así como también para la participación de grandes cantidades de extras para acrecentar el efecto espectacular.

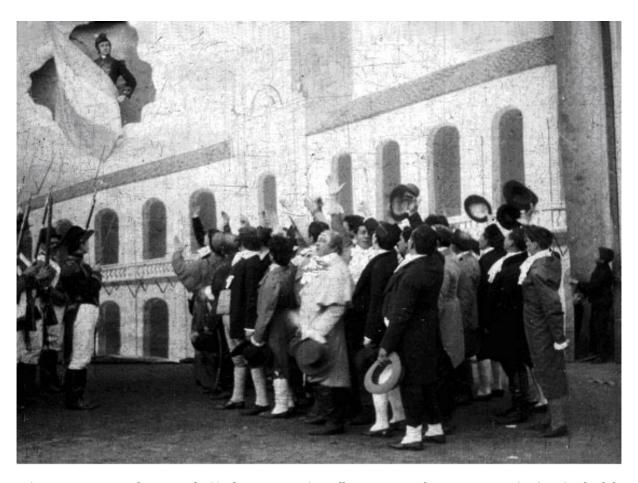


Fig. 1.- Fotograma de La Revolución de Mayo (Mario Gallo, 1909). En el extremo superior izquierdo del cuadro se ve a San Martín envuelto en la bandera argentina. Colección Andrea Cuarterolo

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 las corrientes nacionalistas argentinas. 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. Como sugiere 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". 12 Así, el modelo estético, temático e ideológico de La revolución de mayo se

¹² SHUMWAY, Nicolás. La invención de la Argentina. Historia de una idea. Buenos Aires: Emecé, 1995, p. 17.

repitió en la siguiente película de Gallo, El himno nacional o La creación del himno (1909), y aunque sus demás films están hoy perdidos, es factible suponer que también predominó en las otras películas históricas realizadas por el pionero durante este temprano período.13 Estrenada hacia 1909, El himno nacional vuelve sobre la etapa revolucionaria y fundacional de la historia vernácula y rememora la primera vez que el canto patrio fue entonado en un salón de la sociedad porteña, valiéndose de similares recursos para reforzar su mensaje didáctico y nacionalista. A pedido de la Asamblea General Constituyente, el Fray Cayetano Rodríguez y el diputado Vicente López y Planes compiten en la creación de un himno que, de manera heroica, resuma 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 letra. El film finaliza con una reunión en la casa de la patriota Mariquita Sánchez de Thompson, 14 en donde se entonan las estrofas del canto concluido. Sorpresivamente, una insólita leyenda anuncia: "El General San Martín canta el himno". El militar, vestido de uniforme, hace su entrada, besa la mano de su anfitriona y comienza a cantar, al tiempo que Mariquita lo acompaña en el piano (fig. 2). Al igual que en La revolución de Mayo, la falta del "Padre de la Patria" en estos hitos fundacionales y altamente simbólicos de la historia nacional parece resultar inadmisible y Gallo se permite, entonces, una nueva licencia poética haciendo participar al prócer de este histórico momento.15

¹³ Los centrados en las gestas independentistas son Güemes y sus Gauchos, (1910), La batalla de San Lorenzo (1910), El Paso de los Andes (1910) y La batalla de Maipú (1913).

¹⁴ Patriota argentina casada primero con Martín Jacobo Thompson y luego con Juan Washington de Mendeville. Colaboró con todas las empresas patrióticas de la Revolución de Mayo y sus famosas tertulias convocaron a las principales personalidades de su tiempo.

¹⁵ Se desconoce si el himno nacional fue efectivamente entonado por primera vez en el hogar de Mariquita Sánchez de Thompson y menos aún si San Martín estuvo presente. En la instalación de esta mitología patria tuvo mucho que ver el cuadro de Pedro Subercaseaux pintado en 1910 en base a las Tradiciones Argentinas de Pastor Obligado. El lienzo muestra a la patriota entonando el canto patrio en una tertulia llevada a cabo en su hogar en la que participan entre otros grandes hombres, el Gral. José de San Martín.

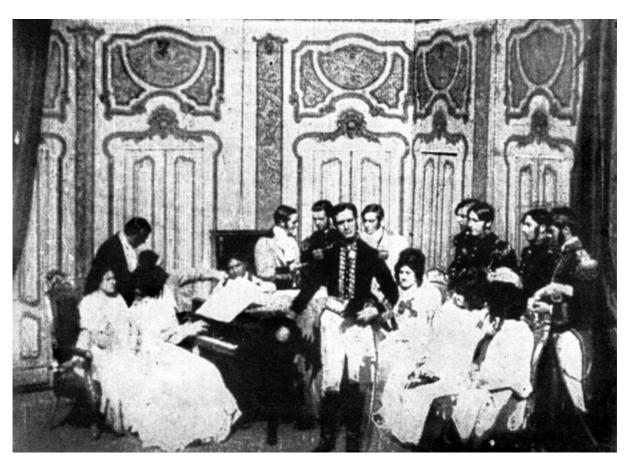


Fig. 2.- Fotograma de El himno nacional o La creación del himno (Mario Gallo, 1909)

Es posible suponer varios de los motivos por los cuales los primeros cineastas latinoamericanos recurrieron a modelos estéticos extranjeros a la hora de concebir sus films. En primer lugar, dado que la mayoría de estas películas eran producto de emprendimientos individuales, invariablemente costosos y muchas veces económicamente arriesgados, la repetición de formulas foráneas exitosas, que ya gozaban del favor del público local, les ofrecía mayores garantías de contar con la aceptación de las audiencias vernáculas y por tanto de recuperar el capital invertido. En segundo lugar, la inexistencia de una tradición cinematográfica local y la urgencia tanto económica como política- por representar estas temáticas altamente simbólicas a tiempo para las conmemoraciones centenarias, pudo obligarlos a buscar su fuente de inspiración estética en Europa, de donde además varios de estos pioneros -muchos de ellos inmigrantes- provenía. Por último, el acercamiento al film d'art y por ende al teatro, debió ser una forma de ennoblecer los patrióticos temas abordados, acercando al cine a las artes ya legitimadas y dotándolo de un prestigio cultural del que por entonces carecía. En efecto, esta inicial predilección por el film d'art estaba estrechamente relacionada con la condición de inmigrantes de estos primeros cineastas 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 existió un legado artístico semejante, esta inquietud no tendría cabida y su cine, sin ningún tipo de ataduras, se desarrollaría libre y aceleradamente.

Cambios de paradigma: la "pacífica invasión" del cine norteamericano

Con la llegada de la Primera Guerra Mundial y la declinación de la importación de la, hasta entonces, hegemónica producción fílmica europea, el cine norteamericano irrumpió con fuerza en la Argentina y el mercado fue ocupado por las majors norteamericanas que, encabezadas por la Fox, comenzaron a instalarse en Buenos Aires a partir de 1916. Este nuevo panorama selló el destino de las películas acartonadas y declamatorias surgidas del seno del film d'art francés y el cine estadounidense, percibido por la crítica como más realista y dinámico, se impuso definitivamente como el nuevo paradigma.

En el ámbito argentino, la pugna entre estos dos modelos tuvo su punto cúlmine hacia 1915, cuando ambos se vieron enfrentados de forma concreta en la cartelera de los cines a través de dos películas que buscaban imponer su propia visión estética, pero también ideológica, sobre el cine y la historia nacional. Estos films estaban distribuidos por dos compañías nacionales rivales, la Casa Lepage de Max Glücksmann, 16 que por entonces

¹⁶ Esta empresa, en sus orígenes llamada "Casa Lepage", fue fundada en 1891 por el inmigrante belga Enrique Lepage. En 1905, la compañía pasó a manos del austriaco Max Glücksmann, que durante años se había desempeñado como su director, pasando a llamarse "Casa Lepage de Max Glücksmann". La empresa estaba originalmente dedicada a la venta de artículos fotográficos, fonográficos y cinematográficos y fue la primera del país en dedicarse a la confección de películas nacionales. A medida que el cinematógrafo adquiría mayor impulso en la región, esta empresa comenzó a expandir sus actividades en el rubro de la distribución (sobre todo de cine europeo), llegando a poseer la concesión exclusiva de la producción de la Casa Pathé Frères de París. Hacia 1919, ya contaba con varias sucursales en Argentina (en las ciudades de Rosario, Córdoba, Bahía Blanca, Concordia) y Latinoamérica (Montevideo y Santiago de Chile), así como agencias de compras en París y Nueva York. Paralelamente a su labor de distribución, la compañía tuvo una importante

distribuía films europeos y comenzaba a producir un cine ligado al modelo del film d'art francés, y la Sociedad General Cinematográfica, 17 cuyo gerente general y principal accionista era nada menos que el antiguo socio de Mario Gallo, Julián de Ajuria, ahora devenido en distribuidor de cine norteamericano y defensor entusiasta del modelo hollywoodense. En vísperas de un nuevo Centenario, el la Independencia argentina, que tendría lugar en julio de 1916, estas empresas aprovecharon el creciente fervor patriótico que precedió a los festejos con el lanzamiento de dos películas centradas en la historia nacional que se estrenaron simultáneamente en abril de 1915, compitiendo no sólo en las pantallas sino también en las páginas de la prensa en un enfrentamiento estético, comercial e ideológico que perduraría por meses.

El primero de estos films, Mariano Moreno y la Revolución de Mayo (Enrique García Velloso, 1915), se estrenó el 20 de abril de 1915 y estaba producido por la empresa de Glücksmann, que luego del éxito de su primer largometraje, Amalia (Enrique García Velloso, 1914), había decidido dedicarse a la "fabricación de una serie de obras nacionales, relacionadas con los hechos históricos de la Independencia Argentina". 18

actividad en el rubro de la exhibición, con la explotación de lujosos teatros y cines como el Splendid Theatre, el Palace Theatre, el Electric Palace, el Teatro Belgrano, el Cine Presidente Roca, el Cine Americano, el Elite Palace y el Cine Coronel Díaz, en Buenos Aires; el Palace Theatre en Rosario; el Palace Theatre en Córdoba, los cines Rex y Uruguayo en Montevideo y los teatros Royal y Politeama en Santiago. Véase "Casa Lepage de Max Glücksmann", Excelsior. Correo Cinematográfico Sud Americano, Buenos Aires, número extraordinario, 26 de febrero de 1919, p. 220.

¹⁷ Fue fundada en 1912 por la acción conjunta de varias empresas que en Buenos Aires se dedicaban al alquiler de películas con el objetivo de surtir a los cinematógrafos de programas completos. Para 1919, la empresa contaba con sucursales en numerosas ciudades argentinas (Rosario, Santa Fe, Córdoba, Bahía Blanca, Mendoza, Concordia y Tucumán) así como una sucursal directa en Montevideo (Uruguay), y posteriormente extendió sus actividades a España. La compañía comenzó a distribuir el programa de la Paramount cuando la producción norteamericana era todavía poco conocida en el país e impuso en el gusto local a estrellas como Douglas Fairbanks, Mary Pickford, Geraldine Farrar, Constance y Norma Talmadge, Dorothy Dalton y Marion Davies entre muchas otras. Aunque su principal función comercial era el alquiler de películas, también contó con algunos cines en explotación directa como el Gaumont Theatre y el Cine Moderno. Veáse "Sociedad Cinematográfica Sud-Americana", Excelsior. Correo Cinematográfico Sud Americano, Buenos Aires, número extraordinario, 26 de febrero de 1919, p. 220.

18 "Los films históricos. Mariano Moreno y la Revolución de Mayo", Excelsior. Correo Cinematográfico Sud Americano, Buenos Aires, n. 62, 7 de abril de 1915, p. 8. Nótese que, aparentemente por un error tipográfico de época, el número 62 de la revista Excelsior aparece impreso con fecha del 7 de marzo Concebida bajo la fórmula del film d'art francés, la película apeló, como sus predecesoras, a los recursos legitimantes difundidos por esta corriente. Así, se convocó para el guión y la dirección al reconocido dramaturgo argentino Enrique García Velloso y se contrató a célebres actores teatrales de la época, como Pablo y Juan Podestá, Héctor y Camila Quiroga, o Celestino Petray para dar vida a los nobles próceres representados. Asimismo, García Velloso confeccionó el argumento en base a prestigiosas obras históricas de la época, como la Historia de Belgrano y la independencia argentina de Bartolomé Mitre¹⁹, "las memorias que Manuel Moreno imprimió en Londres en 1812 a propósito de la vida íntima y pública de su ilustre hermano"²⁰ y otros trabajos de Vicente Fidel López, Paul Groussac y Norberto Piñero. Sin embargo, en lo que atañe al aspecto formal, la película superaba ampliamente las casi pueriles escenografías de los primeros films de Gallo y apelaba, en cambio, a un modelo visualmente mucho más sofisticado, pero en la misma línea ideológica que el film d'art: el de los colosos italianos, que hacia mediados de la década de 1910 ocuparon un tercio de la oferta de la cartelera cinematográfica porteña. Películas como Quo Vadis (Enrico Guazzoni, 1913), Los últimos días de Pompeya (Mario Caserini, 1913) y sobre todo Cabiria (Giovanni Pastrone, 1914) –que distribuida en exclusividad un año antes por la misma compañía de Max Glücksmann había resultado un rotundo éxito de público- fueron los espejos en los que se miró el film en busca de referentes estéticos.

cuando en realidad corresponde al 7 de abril. He corregido el error en las citas incluidas en este texto porque la verdadera fecha de publicación es importante para fechar correctamente el estreno del film.

¹⁹ Aunque la película hoy se encuentra perdida, se conserva en el Museo del Cine "Pablo Ducrós Hicken" una copia del programa de mano original (fig. 3) que incluye una completa descripción del argumento y numerosas fotografías del film. En este documento la obra de Mitre aparece citada en dos ocasiones: acompañando las imágenes de la jura de la Primera junta y de la reunión del Virrey Cisneros con los jefes militares. Esto permitiría inferir que las citas fueron también utilizadas en los intertítulos del film. El 9 de junio de 1915, la revista Excelsior publicó un suplemento especial en el que se volvió a reproducir, aunque ya sin las fotografías, toda la información argumental volcada en el programa de mano, incluidas las mencionadas citas. Véase MITRE, Bartolomé. Historia de Belgrano y de la Independencia argentina. Buenos Aires: Félix Lajouane editor, 1876.

²⁰ "'Mariano Moreno'. Su estreno en el Palace Theatre", Excelsior. Correo Cinematográfico Sud Americano, Buenos Aires, n. 65, 28 de abril de 1915, p. 6.

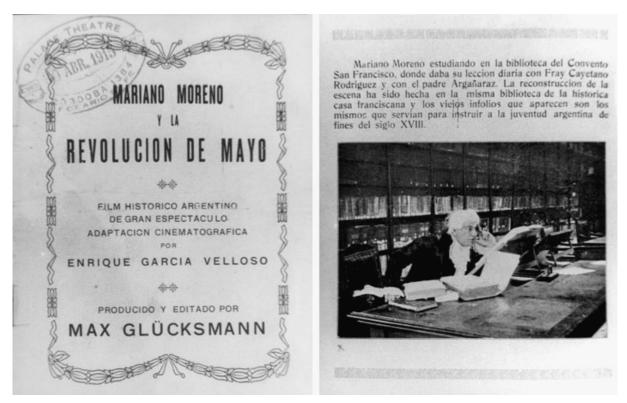


Fig. 3.- Programa de mano de Mariano Moreno y la Revolución de Mayo. Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken

Así, se invirtió en la cinta la abultada suma de 70.00 pesos;²¹ se contrató a 300 actores²² -muchos de ellos, como vimos, con gran fama en el teatro nacional-; se realizó una fastuosa campaña publicitaria, con enormes anuncios en los diarios y revistas más importantes del país (fig. 4) y se editó una copia del film de una duración de dos horas y 40 minutos²³, metraje insólito para el cine nacional, que para entonces contaba solo con una cinta de extensión similar -la ya mencionada Amalia, también producida por Glücksmann-. Había, pues, en estas producciones locales pioneras, un claro deseo de imitar a aquellas fastuosas cintas europeas, mostrando que también el cine argentino podía alcanzar esa modernidad, que era capaz de filmar películas tan dignas y espléndidas como las que se realizaban en el exterior. Cabe destacar que, justamente en esos años, tuvo lugar una breve primavera para la cinematografía vernácula que, posibilitada por la caída en la importación de cine europeo durante primera guerra

²¹ Véase DE ALDECOA, León. "¡Películas nacionales, al fin! -Mariano Moreno y la Revolución de Mayo-Un grandioso esfuerzo argentino", Caras y Caretas, Buenos Aires, n. 863, 17 de abril de 1915, p. 1.

²² "Una gran novedad. Prodigios del cinematógrafo - Enseñanza patriótica. Mariano Moreno y la Revolución de Mayo", Excelsior. Correo Cinematográfico Sud Americano, Buenos Aires, n. 64, 21 de abril de 1915, p. 8. ²³ "Los films históricos. Mariano Moreno y la Revolución de Mayo", Excelsior. Correo Cinematográfico Sud Americano, Buenos Aires, n. 62, 7 de abril de 1915, p. 10.

mundial, llegó en 1916 a un record de producción de films de ficción que no sería superado en toda la etapa silente. En este contexto, Glücksmann pretendió instalar la idea de que su película constituía el primer punto de partida para finalmente fundar esa tan ansiada industria cinematográfica nacional. Si bien estas aspiraciones quedarían rápidamente truncas ante el acelerado avance del cine norteamericano en el mercado local, durante ese breve lapso en el que sus anhelos aún parecían posibles, el empresario contó con un fuerte apoyo de la prensa. Así el diario La Razón sostuvo que "nunca [...] se hubiera podido elegir, un momento más oportuno"²⁴ para la creación de una industria nacional, mientras que el crítico León Aldecoa, escribió en la popular revista Caras y Caretas que Mariano Moreno no sólo resistía "la comparación con las mejores [cintas] que nos llegan de Europa, sino que son pocas las que fabricadas en el extranjero pueden alcanzar a compararse con esta primer gran película argentina". 25 En la misma línea, la revista especializada Excelsior, que tenía a Glücksmann como uno de los principales anunciantes, exaltó la nitidez perfecta del film en sus virajes, colores y efectos de luz, resaltando que "el trabajo puede competir con las vistas que salen de los grandes talleres cinematográficos de Europa". 26



Fig. 4.- Aviso a media página publicitando el estreno de Mariano Moreno v la Revolución de Mayo. Publicado en el diario La Razón, 21 de abril de 1915.

²⁴ Citado en: *Ibid.*, p.8.

²⁵ DE ALDECOA, op. cit., p. 1.

²⁶ "Mariano Moreno'. Su estreno en el Palace Theatre", op. cit., p. 6.

Otro punto clave que conecta a este film con sus monumentales coetáneos italianos es su minuciosa obsesión por el realismo y la rigurosidad histórica. De Aldecoa sostiene que García Velloso "tuvo desde el primer momento carta blanca para pedir las escenas, la indumentaria, los personajes que la más exquisita escrupulosidad histórica necesitase" y que Glücksmann "suplementó en vez de coartar las exigencias del autor, pareciéndole que todo era poco cuando de propiedad, de realismo y de buen gusto artístico se trataba". 27 Este esmero por la fidelidad histórica es ratificado por los medios de prensa que aseguran que todas las escenas del film fueron "reconstruidas hábilmente por la escenografía o se han reproducido en los mismos sitios donde ocurrieron los acontecimientos de la Revolución" y que "los muebles, los trajes y el armamento han sido ajustados al rigor de la época", dando como resultado "la más elocuente lección de historia argentina". En efecto, este realismo se vuelve notable en las escenas que transcurren en la jabonería de Vieytes, en el verdadero convento de San Francisco o en la cuidada puesta en escena de la larga secuencia filmada frente al Cabildo, cuya asombrosa fidelidad contrasta fuertemente con los rudimentarios telones pintados utilizados por Gallo apenas cinco años antes (fig. 5).

Como ya mencionamos, García Velloso confeccionó el guión basándose en importantes obras históricas del momento, pero también recurrió a diversos documentos de época como "algunas cartas preciosas cambiadas entre Fray Cayetano José Rodríguez y el canónigo Terrazas" 29, durante la permanencia de Moreno en Chuquisaca, "reproducciones de 'La Gazeta', de 'La Representación de los Hacendados' y otros documentos que tienen vinculación con los sucesos que se rememoran". 30 Sin embargo, como señalan las críticas de la época, este corpus de fuentes originales no sirvió únicamente a la confección del argumento, sino que se utilizó como suplemento visual con el fin de dotar de mayor realismo a las imágenes.31

²⁷ DE ALDECOA, op. cit., p. 1.

²⁸ "Una gran novedad…", op. cit., p. 10.

²⁹ "Mariano Moreno'. Su estreno en el Palace Theatre", op. cit., p. 6.

³⁰ "Una gran novedad...", op. cit, p. 10.

³¹ A este respecto el diario La Razón opinó que "la película produce hermosa impresión; deleita y educa, porque se reproducen fotográficamente documentos auténticos, cartas [...] [y] todo aquel detalle tan necesario a los cuadros plásticos" y aseguró que "próximamente se invitará a los profesores de historia al examen de esta película [porque] podemos asegurar que es rigurosamente histórica" (Citado en Excelsior, 7 de abril de 1915, p. 10).





Fig. 5.- Fotografías de Mariano Moreno y la Revolución de Mayo que muestran el realismo de las escenografías.

Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica Año 5, n. 5, Diciembre de 2019, 233-276.



Fig. 6.- Aviso publicitario que resalta el "interés público" del film. Publicado en Excelsior, n. 66, 5 de mayo de 1915.

E1film contó con un preestreno privado el 14 de abril de 1915 para miembros del de Consejo Nacional Educación, una audiencia que, sin duda, ayudó a legitimar el valor educativo y patriótico de la obra. En efecto, al igual que en los films de Mario Gallo, había en Mariano Moreno un marcado afán didáctico que fue reiteradamente elogiado por los medios de prensa, entre ellos la revista Caras y Caretas,

que sostuvo que "la parte comercial era cuestión secundaria" y que el dinero invertido había servido sólo para producir "una obra más de vulgarización histórica, más de demostración vital, más de propaganda de una industria nueva argentina, -de un arte diríamos mejor- que de negocio".32 Sin embargo, fueron los mismos autores del film quienes, intentando separar a su película de aquellas empresas con mero interés comercial (fig. 6), insistieron en este propósito ya desde el prólogo reproducido en el programa de mano que, bajo el título de "Enseñar deleitando", reza: "los episodios de la película Mariano Moreno y la Revolución de Mayo nos llevan a través de una época grandiosa de la historia patria: nos hacen ver en todos su detalles, con la fuerza de lo real, de lo vivido, hombres, situaciones y momentos agitados que son y serán siempre de interés palpitante para todo argentino, para todo americano".33 Curiosamente, el lema de "enseñar deleitando" será el mismo que usará Julián de Ajuria unos años

³² DE ALDECOA, op. cit., p.1

³³ Reproducido en el programa de mano del film.

después para defender un modelo opuesto de cine, en el que el espectáculo será la condición necesaria para lograr el objetivo educativo.³⁴



Fig. 7.- Portada de la fotonovela sobre Captain Alvarez de Dorothy Donnell publicada en The Motion Picture Magazine, Nueva York, vol. VII, n. 6, julio de 1914.

Tan sólo tres días después del estreno de Mariano Moreno y en medio del ímpetu publicitario que, como vimos, acompañó al film, el 23 de abril de 1915, la Sociedad General Cinematográfica, dirigida por De Ajuria y acérrima competidora de Glücksmann, lanzó simultáneamente en tres salas porteñas otro film centrado en la

³⁴ Me refiero a la reiterada utilización que Julián DE AJURIA hace de este lema en su libro El cinematógrafo. Espejo del mundo (Buenos Aires: Guillermo Kraft Ltda., 1946) y en la que ahondo más adelante.

historia argentina. Se trataba de El Capitán Álvarez (Rollin S. Sturgeon, 1914),35 también titulada aquí Bajo la tiranía de Rosas, un film norteamericano que transcurría en Buenos Aires en plena etapa rosista. De acuerdo con la investigación llevada a cabo por Pablo Ducrós Hicken³⁶ -uno de los primeros historiadores del cine argentino en interesarse por este film-, la gestación de la película comenzó cuando el jurista, político, historiador y por entonces Ministro de Relaciones Exteriores, Estanislao Zeballos, tuvo la oportunidad de conocer la Vitagraph Company of America, una de las grandes productoras norteamericanas de la época, durante una misión diplomática en los Estados Unidos. Durante esa visita, Zeballos le sugirió al director de dicha compañía la posibilidad de filmar películas centradas en distintos aspectos de la historia argentina y le recomendó leer la novela Amalia de José Mármol. Hicken sostiene que el norteamericano siguió su consejo e inmediatamente se sintió seducido por el trasfondo político de la época de Rosas, aunque le pareció que el final del libro era demasiado triste y que iba muy en contra del happy ending del cine hollywoodense. Fue entonces que encomendó a uno de los guionistas del estudio un argumento menos "lúgubre", que aprovechara algunos de los elementos narrativos y ambientales de la obra de Mármol. La película resultante fue precisamente El Capitán Álvarez y cuenta la historia de un joven inglés, Roberto Wainwright, que visita la Argentina en una misión comercial para la empresa de su padre. Una vez en Buenos Aires, las crueldades y atropellos que presencia bajo la tiranía de Rosas ofenden hondamente sus sentimientos democráticos y comienza a frecuentar a varios opositores al régimen, con cuya causa simpatiza. Entre ellos se encuentra el Ministro de Relaciones Exteriores y su sobrina Bonita, interpretada por la conocida actriz Edith Storey, de quien el joven se enamora perdidamente. La muchacha le cuenta que se está organizando una revolución para derrocar a Rosas y Wainwright se ofrece a ayudar. Sin embargo, el joven es descubierto por uno de los espías del tirano (fig. 8),

³⁵ El film estaba producido por la Vitagraph y se estrenó en los Estados Unidos el 18 de mayo de 1914 con el título de Captain Alvarez.

³⁶ Para más datos véase DUCRÓS HICKEN, Pablo. "Orígenes del cine argentino. Una realidad apasionante. Capítulo IV", El Hogar, Buenos Aires, suplemento n. 18, 4 de febrero de 1955, s.n. y también las notas inéditas de este investigador que recupera COUSELO, Jorge Miguel. "Historia argentina 'made in USA". En: Cine argentino en capítulos sueltos. Buenos Aires: 23° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, 2008, pp. 24-27

que también pretende a la muchacha, y, bajo amenaza de muerte, se ve obligado a embarcarse para su país. Ya en el barco, logra engañar a sus perseguidores y vuelve a nado a Buenos Aires, donde de forma anónima se suma a la resistencia activa bajo el seudónimo de Capitán Álvarez. Rápidamente se destaca por sus hazañas para el bando rebelde pero, tras una emboscada, es apresado y condenado a muerte. Sin embargo, pronto llega la noticia de la derrota del ejército de la Confederación Argentina en la batalla de Caseros y de la huida de Rosas a Inglaterra. Entre las aclamaciones populares, Wainwright sale de prisión y obtiene la mano de su amada. El film termina con el paseo de la bandera argentina triunfante como final de fiesta.³⁷



Fig. 8.- Fotografía que muestra una escena de Captain Alvarez (Rollin S. Sturgeon, 1914)

³⁷ Como el film se encuentra perdido se utilizó para reconstruir su argumento una fotonovela de la película de Dorothy DONNELL publicada en The Motion Picture Magazine, Nueva York, vol. VII, n. 6 en julio de 1914 (fig. 7) y un aviso a página completa con un resumen y fotografías del film publicado en el diario argentino La Razón, el 23 de abril de 1915.

El film fue exhibido con bastante éxito en los Estados Unidos y en abril de 1915 fue, como ya dijimos, importado a la Argentina por la Sociedad General Cinematográfica. El estreno del film en Buenos Aires se realizó con gran pompa. Con un esfuerzo publicitario que claramente pretendía superar al realizado por Glücksmann con Mariano Moreno, el mismo día del estreno De Ajuria publicó en el diario La Razón un inmenso aviso a página entera³⁸ con el argumento del film y varias fotografías (fig. 9), que duplicaba en tamaño al pagado por su competidor tres días antes en ese mismo periódico.

Asimismo, dos extensas críticas publicadas en las dos principales revistas de la época, Caras y Caretas y El Hogar, exaltaron vivamente los méritos del film. Caras y Caretas alabó "el loable esfuerzo [...] [de] la Sociedad General Cinematográfica reconstruyendo un episodio interesantísimo de la época de Juan Manuel de Rosas" y aseguró que hábilmente desarrollado el asunto del film había "tenido el buen acierto de no zaherir sentimientos familiares [y] respetables". 39 El Hogar, por su parte elogió la influencia educadora del film, "su altura inspirada en nobles sentimientos de patria y de familia" y la consideró una "bella página de nuestro pasado glorioso", que contrastaba con la "invasión de nimiedades y de estupendas aventuras policiales" que fatiga a los públicos "con tanta banalidad". 40 Es preciso destacar que, probablemente inducidas por los ambiguos materiales de promoción confeccionados por la Sociedad General Cinematográfica, ninguna de estas revistas mencionaba el origen estadounidense del film y por el contrario atribuían su factura a la compañía argentina, difundiendo erróneamente la idea de que la cinta había sido rodada en el país.

³⁸ *La Razón*, 24 de abril de 1915, p. 12.

³⁹ "El Capitán Álvarez. Episodio Romántico", *Caras y Caretas*, Buenos Aires, n. 864, 24 de abril de 1915,

⁴⁰ "El Capitán Álvarez. Episodio Romántico", El Hogar, Buenos Aires, n. 290, 23 de abril de 1915, s.n.



Fig. 9.- Aviso publicitario a página completa publicado en el diario La Razón el 23 de abril de 1915.

Sin embargo, el sabor del éxito le duró poco a De Ajuria. Apenas un par de días después del estreno, comenzaron a alzarse encolerizadas voces en los principales diarios del país en contra de la película y de su falseamiento y falta de respeto a la historia argentina, exigiéndose repetidamente a las autoridades su inmediata prohibición. Los argumentos esgrimidos fueron varios. Algunos medios se indignaron ante la falta de realismo del film. Por ejemplo, La Razón –mismo diario en el que tan sólo un par de días antes De Ajuria había publicitado con gran pompa su film-rezaba:

Ignoramos en dónde, pero sin duda en un país pintoresco, dado a los extravíos de la imaginación, ha debido idearse un "film" que [...] pretende evocar la época de Rosas y se titula, como cualquier novelón de bandidos, "El Capitán Álvarez". Acaecen cosas muy curiosas en este "film". Sus autores están en ayunas de historia y del respeto que se debe a las nacionalidades. Eso de que Buenos Aires esté rodeado de montañas y vistan de "gauchos" los prohombres políticos de aquella época, gauchos con sombreros que rematan en un cono, sería divertido si no grotesco. Es comparable al error cometido por algunos escritores, que advirtieron papagayos y bananeros en plena avenida de Mayo. [...] Este "film" es una injuria al carácter argentino. Debe intervenir la inspección de Teatros, prohibiendo tamañas incorrecciones. Muy censurable nos parece que en la propia casa venga un señor extranjero a darnos lecciones de historia. Que desaparezca pues esa película grotesca, falaz y perniciosa. 41

En esta misma línea y con una reseña titulada "Ridículo y odioso", el diario Crítica, describía con desconcierto que "los soldados visten el traje mejicano" 42, apreciación nada exagerada si observamos algunas de las fotografías que sobreviven del film (fig. 10), que incluso han llevado a historiadores contemporáneos como Emilio García Riera, Margarita De Orellana o Juan Felipe Leal y Alexandra Jablonska, a sostener erróneamente que en la película se representaban episodios de la Revolución Mexicana.43

⁴¹ "¡Así se cinematografía la historia!", *La Razón*, Buenos Aires, 26 de abril de 1915, p.1.

⁴² "Ridículo y odioso", *Crítica*, Buenos Aires, 26 de abril de 1915, s.n.

⁴³ Emilio García Riera sostiene, por ejemplo, que El Capitán Álvarez "propuso el modelo para las features de un México disfrazado de "imaginario": el tal Álvarez, un soldado gringo de fortuna, llegaba a un país "sudamericano" en líos revolucionarios, ponía a cada quien en su lugar y conquistaba a una nativa conveniente" (GARCÍA RIERA, Emilio. México visto por el cine extranjero, tomo II. México: Ediciones Era, 1987, p. 84). Margarita De Orellana sugiere, por su parte, que el film transcurre "en un país sudamericano muy parecido a México" y que el Capitán Álvarez encarna a "un norteamericano



Fig. 10.- Fotografía que muestra una escena de Captain Alvarez (Rollin S. Sturgeon, 1914)

Otros medios apuntaban su crítica hacia la hibridación de géneros presente en la cinta, en la que la historia argentina parecía ser sólo la excusa para insertar una burda trama romántica y de aventuras. Así, la revista Excelsior aseguró no entender por que se la tituló Bajo la tiranía de Rosas si éste aparecía en el film sólo en dos ocasiones y era "tan breve y secundaria su presencia que casi pasa desapercibida"⁴⁴, mientras que La Razón, en un nuevo ataque contra el film, opinó que allí la historia

disfrazado de mexicano" pues "un revolucionario mexicano valía mucho menos que cualquier mercenario norteamericano, aunque no se tratara de la revolución de este último" (DE ORELLANA, Margarita. La mirada circular: el cine norteamericano de la Revolución Mexicana, 1911-1917. México: Artes de México, 1999, p. 169-70). En la misma línea, Juan Felipe Leal y Alexandra Jablonska aseguran que en El capitán Álvarez "un yanki disfrazado de latinoamericano encabeza y financia a los rebeldes mexicanos, que vencen a los soldados federales y al tiránico presidente Rosas" y argumentan que esta, "presencia de los héroes yankees en México no era fortuita, pues ellos eran los únicos capacitados para establecer la justicia, el orden y la seguridad" en ese país. (JABLONSKA, Aleksandra y Juan Felipe Leal. La Revolución mexicana en el cine estadounidense: 1911-1921. México: Juan Pablos Editor/ D.R. Voyeur, 2014, p. 159)

⁴⁴ "El Capitán Álvarez. Bajo la Tiranía de Rosas", Excelsior. Correo Cinematográfico Sud Americano, Buenos Aires, n. 65, 28 de abril de 1915, p. 8.

ocupaba "el casillero de la materia eminentemente 'imaginativa' y 'literaria" y consideró abusivo su "empeño en educar a las multitudes argentinas con figurones de un teatro que podría encantar a los salvajes más crudos". 45

Por último, algunos medios hicieron críticas considerablemente más profundas, que apuntaban a los aspectos más ideológicos propuestos por el film y que leídos hoy sorprenden por su absoluta actualidad. En esta línea, se encuentra la reseña publicada por el diario uruguayo La Razón que, seguramente haciéndose eco del escándalo que el estreno del film había producido al otro lado del río, publicó una extensa nota que rezaba:

Uno de los aspectos más curiosos de la atención que se comienza a dedicar a la vida sudamericana, es la confección, en Norte América, de películas cinematográficas de asunto argentino. Al lado de la necesidad declarada por algunos hombres públicos del Norte de que los Estados Unidos deben hacer la pacífica invasión por medio de sus hombres de negocios y de sus empresas de colonización, todos los medios parecen buenos y uno de ellos, no el menor por cierto, es el de influir sobre el espíritu de la gente sud-americana en sus espectáculos y diversiones que así se transforman en otros tantos medios docentes y en maniobras de política internacional. Algunas de las compañías más importantes para la fabricación de películas se han entregado a la tarea de confeccionar vistas de tema argentino. Dentro de poco esa industria que hasta ahora sólo ha dado dos modestos ensayos "Amalia y "Mariano Moreno", en que la buena intención queda reducida por la insuficiencia de los medios, tendrá la competencia terrible del industrial norteamericano, disponiendo de todos los recursos necesarios para hacer frente a empresas de esa índole. Ya se ha estrenado la primera vista de esa procedencia. Se ha buscado el tema en un episodio fantástico que se dice ocurrido en el período de Rozas (sic), dándole color y animación por medio de unas cuantas combinaciones de complicación cinematográfica. [...]

Esta resulta soberanamente ridícula. Se ha descuidado en absoluto toda verosimilitud en la indumentaria, como en los paisajes. Ni por casualidad asoma un panorama que pueda confundirse con la Pampa argentina. [...] Al ver a esos federales y a esos unitarios de pantalón a la mejicana y gran sombrero cónico, se comprende el enorme desconocimiento que de la vida argentina y en general de toda la vida hispano americana se tiene en los Estados Unidos, idea que se acentúa ante las hazañas del capitán Álvarez [...], único héroe que asoma en toda la obra, como cuadra a una película norte-americana, demostrando que en toda América sólo puede haber superhombría en los nacidos más allá del Paso. [...] Y más grave aún es el hecho de que el drama que en esa película se reproduce está hecho con tanta ambigüedad que bien

⁴⁵ Citado en "El Capitán Álvarez'. Otro fracaso de la Sociedad General. Comentarios de la prensa", Excelsior. Correo Cinematográfico Sud Americano, Buenos Aires, n. 66, 5 de mayo de 1915, p. 3.

puede extenderse ese menosprecio a toda la América hispano americana, pues como no hay nada que caracterice a Buenos Aires ni a la época de Rozas, bien puede aplicarse la vista con leves modificaciones en el texto explicativo a la América entera, acentuando el carácter de inferioridad en que caracterizan nuestras cosas los amables "hermanos del Norte". De una película, aunque más no sea, bien se puede sacar una lección de política internacional.⁴⁶

Este artículo sin firma no sólo discute tempranamente el rol del cine en la política sino que recurre precozmente a la idea de "pacifica invasión" para referirse al avance en Latinoamérica de la producción fílmica norteamericana, una preocupación que va a ser plenamente discutida por críticos e intelectuales recién en la década siguiente.⁴⁷ A pesar de los oscuros vaticinios del cronista uruguayo, la campaña de prensa en contra de El Capitán Álvarez funcionó de maravillas. En los días siguientes, un grupo de estudiantes universitarios, acompañados por el escritor Manuel Ugarte, ⁴⁸ amenazaron desde los diarios con hacerse presentes en las salas que proyectaran el film y "promover desórdenes [...] para evitar de este modo la exhibición de un espectáculo ridículo". 49 El mismo Ugarte proclamó indignado en las páginas de La Razón que no bastaba con retirar el film en Buenos Aires sino que debía prohibirse en todo el mundo, pues éste ya se había distribuido internacionalmente, difundiendo una "odiosa caricatura" de nuestra vida y explotando "nuestro nombre y nuestros recuerdos para hacer 'vaudeville'''. ⁵⁰ La Sociedad Cinematográfica Sudamericana se vio, entonces, obligada a retirar la cinta de los cines del centro porteño. Dos semanas después del estreno, seguramente con la esperanza de poder explotar el film en las salas más periféricas o

⁴⁶ "Notas de la otra orilla, La argentina en cinematógrafo. Las películas y la política internacional", *La* Razón, Montevideo, 28 de abril de 1915, p. 1. Agradezco a Georgina Torello el haberme facilitado este texto uruguayo.

⁴⁷ Respecto a la reacción de la crítica ante la invasión del cine norteamericano en Latinoamérica en las décadas de 1920 y 1930 véase BORGE, Jason. Avances de Hollywood. Crítica cinematográfica en Latinoamérica, 1915-1945. Buenos Aires: Beatriz Virebo Editora, 2005.

⁴⁸ Ugarte fue un escritor, diplomático y político argentino, famoso por su lúcida crítica del imperialismo norteamericano en obras como El porvenir de la América Latina (1910) o El destino del un continente (1923). Tuvo, asimismo, una importante actuación en el campo de la crítica de arte y de cine, colaborando en célebres revistas y periódicos argentinos e internacionales como Amauta (Perú), Monde (Francia) o Atenea (Chile), entre otros.

⁴⁹ "La historia en el 'film'", *La Razón*, Buenos Aires, 27 de abril de 1915, p. 6.

⁵⁰ Citado en "El Capitán Álvarez". Otro fracaso de la Sociedad General. Comentarios de la prensa", Excelsior. Correo Cinematográfico Sud Americano, Buenos Aires, n. 66, 5 de mayo de 1915, p. 4.

en el interior del país, De Ajuria publicó un enorme aviso en el diario La Razón acusando a su competidor Max Glücksmann de una injusta campaña contra su película:

Hemos de advertir que toda censura inspirada en un juicio sereno e imparcial, la acatamos, como propietarios de tal obra. Pero contra aquellas que pudieran responder al desprecio que siente cierta casa competidora, decepcionada últimamente en producciones del mismo estilo, hemos de alzarnos para desvanecer ese mal ambiente injusto y afirmar de modo rotundo y categórico que en El Capitán Álvarez, no existe el menor detalle depresivo para sentimientos que nos son muy caros.51

Pese a los esfuerzos de De Ajuria, las protestas en las funciones continuaron y la Sociedad General Cinematográfica debió retirar definitivamente el film de la cartelera. 52 En aquella pequeña pulseada entre compañías productoras, entre modelos estéticos para el cine argentino, entre maneras de representar la historia nacional, Glücksmann parece haber salido vencedor. Sin embargo, basta adentrarse tan solo unos años en la historia del cine local para descubrir que fue todo lo contrario. Exactamente un año más tarde, el 20 de abril de 1916, se estrenó en Buenos Aires El nacimiento de una nación, de D.W. Griffith, que, como sugiere Héctor Kohen, obligó a "actualizar el debate sobre la forma del cine argentino". 53 Poco después, una nota publicada por el crítico José Gabriel en la revista El Hogar daba cuenta del nuevo y definitivo lugar ganado por la industria norteamericana, que desde entonces se convertiría, en el paradigma al que aspiraría el cine nacional:

El procedimiento seguido hasta ahora en la impresión de films argentinos ha sido bien simple. Se ha tomado alguna de las novelas de nuestros escritores de más popularidad y se ha adaptado el libro a la pantalla. Previo arreglo más o menos aceptable literariamente, las novelas han sido reproducidas con sus personajes, sus escenas, el argumento de la obra y hasta los diálogos. Y esto es un profundo error. [...] En el cinematógrafo [...] sobra toda escritura. [...]

⁵¹ *La Razón*, 11 de mayo de 1915, p.2.

⁵² La revista *Excelsior*, que era afín a la empresa Glücksmann, dedica en sus ediciones del 12 y el 19 de mayo de 1915 una página entera a desmentir las acusaciones de De Ajuria y a difundir los diferentes actos de protesta contra El Capitán Álvarez de los que dieron cuenta los diarios. (Excelsior, 12 mayo de 1915, p. 6 y Excelsior, 19 mayo de 1915, p. 16).

⁵³ KOHEN, Héctor. "Maciste, Chaplin, Griffith: La batalla por Buenos Aires". En: Il patrimonio musicale europeo e le migrazioni. Venecia: Università Ca' Foscari di Venecia, 2004. Disponible en: http://venus.unive.it/imla/SITOSP/Testi_EMHM_SP/Kohen.html>. [Acceso: 10 de octubre de 2016].

¿Cómo podríamos soportar un cinematógrafo que careciese de acción, que no fuera movimiento? Ese es, no obstante, el cinematógrafo que hasta ahora se ha hecho aquí [...] Nuestros empresarios deben olvidar absolutamente toda la cinematografía italiana. En las vistas italianas, como en las argentinas, se ha querido hacer teatro.⁵⁴

Espectacularizando las gestas patrias: la historia argentina según Hollywood

Si bien gran parte del cine argentino histórico silente se ha perdido y hoy ya no nos es posible verificar adecuadamente los alcances que este cambio de modelo tuvo en la producción vernácula de este período, para cerrar esta argumentación es preciso referirse a una película que por muchos años se creyó perdida y que, en varios sentidos, resume a la perfección el giro anticipado por esta pequeña pugna entre Mariano Moreno y la Revolución de Mayo y El Capitán Álvarez en el cine nacional.55 Se trata nada menos que de un film realizado por el mismo Julián De Ajuria, casi quince años después de su fallida iniciativa comercial con El Capitán Álvarez. Como ya mencionamos, De Ajuria, que iba a forjar su fortuna como distribuidor de cine norteamericano, había tenido siempre el sueño de realizar un film histórico argentino con la grandilocuencia y espectacularidad del cine hollywoodense y por muchos años intentó interesar a varios productores americanos en ese proyecto. Finalmente, cansado de negativas, el empresario decidió invertir por cuenta propia el dinero necesario para el rodaje de este film que, según diversas fuentes de la época, se aproximó al millón de dólares. Nació así Una nueva y gloriosa nación (fig. 11), una co-producción argentino-norteamericana, que fue dirigida por el norteamericano Albert H. Kelley con la supervisión de De Ajuria y que contó con la producción de su empresa, la Sociedad General Cinematográfica. Cruzando una imaginaria intriga sentimental entre el revolucionario Manuel Belgrano y la hija de un general español que secretamente abrazaba la causa patriota, el film se sumergía en los sucesos que condujeron a la Revolución de Mayo y seguía las acciones de este prócer argentino hasta los campos de batalla. La película fue interpretada por

⁵⁴ GABRIEL, José. "Del cinematógrafo", *El Hogar*, Buenos Aires, 8 de agosto de 1916, s.n.

⁵⁵ Para más información sobre este film y su reciente reaparición véase CUARTEROLO, Andrea. "Una nueva y gloriosa nación (Albert Kelley, 1928): entre la 'ficción orientadora' y la 'fantasía histórica'". En: Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, n. 8, octubre de 2013. Disponible en: http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/489 .[Acceso: 10 de agosto de 2019].

importantes estrellas norteamericanas de la época, como el actor Francis Bushman en el rol de Belgrano, y la actriz Jacqueline Logan en el papel de su joven prometida. Los rubros técnicos también estuvieron a cargo de reconocidos profesionales de la industria hollywoodense. La fotografía le fue encomendada a Georges Benoît, que había trabajado con destacados directores del período como Raoul Walsh, y la cámara estuvo a cargo de Nicholas Musuraca, que años después sería un colaborador habitual de Jacques Tourneur.



Fig. 11.- Aviso publicitario de Una nueva y gloriosa nación (Albert Kelley, 1928) publicado en el diario La Nación de Buenos Aires el 10 de mayo de 1928.

Utilizando el mismo lema que su competidor, Max Glücksmann quince años antes, 56 De Ajuria escribió tiempo después que el cine había nacido para "instruir deleitando, con arte, humor, moral y ciencia" y afirmó haber realizado esta película "henchido de entusiasmo y de gratitud al gran pueblo" que lo acogió y "con el propósito de honrar la memoria de sus mayores, levantar el concepto argentino y difundir en el mundo el

Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica Año 5, n. 5, Diciembre de 2019, 233-276.

⁵⁶ Como ya mencionamos, en 1915, Glücksman uso el lema de "enseñar deleitando" en el programa de mano de Mariano Moreno y la Revolución de Mayo.

conocimiento de su gloria y su progreso". 57 A la luz de estos objetivos, la búsqueda de realismo fue lógicamente una cuestión relevante en el film, que fue resaltada ya en el programa de mano repartido en el estreno y en el que De Ajuria advertía que:

para que nada pudiera destruir la sensación de verdad que se respira en toda la película, fue necesario realizar la sorprendente reconstrucción del edificio del Cabildo, de la plaza Mayor y de la vieja recova que atravesaba la plaza. Cientos de millares de dólares fueron invertidos en esas reconstrucciones, pero los resultados no pudieron ser más halagüeños. ¿Qué exaltación comparable a la que se apodera del espectador ante semejantes evocaciones? ¿Qué emoción más grata para el sentimiento patrio?⁵⁸ (Fig. 12).



Fig. 12.- Lobby card que muestra la reconstrucción en Hollywood de la Catedral y el Cabildo de Buenos Aires para Una nueva y gloriosa nación. Gentileza Enrique Bouchard

⁵⁷ DE AJURIA, *op. cit.*, p. 17-19.

⁵⁸ Reproducido en el programa de mano de *Una nueva y gloriosa nación*, mayo de 1928.

Los juicios vertidos por la crítica del momento también enfatizaron esa marcada preocupación por la correcta representación de los rasgos identitarios nacionales. Un sugerente artículo publicado en Cinelandia, revista en español realizada en Hollywood para el mercado hispano, da cuenta de estas inquietudes:

Lo mismo en España que en la América Latina, la generalidad de las películas yanquis cuya trama se ha desarrollado sobre asuntos nuestros, ya históricos, políticos o sociales ha merecido hasta hoy una acre censura. [...] Afortunadamente hoy, para regocijo nuestro, cabe el honor a Cinelandia anunciar que está próximo a desaparecer ese "stock" de películas en las que siempre se hacía un maremagnum de anacronismos y situaciones híbridas y simplonas donde aparecía el "gaucho" argentino o el charro mejicano como encarnación de individuos desalmados y crueles. [...] Un director argentino, el primero de nuestra raza que triunfa en Cinelandia confecciona hoy una película de ambiente hispano-americano con el debido respeto a nuestra tradición y a nuestra historia. [...] Según relatos que se me han hecho el Sr. Ajuria trajo de la Argentina como único bagaje una buena provisión de grabados, fotografías y libros de historia y un ardiente deseo de hacer una película que desarrollara un asunto hispanoamericano. [...] Pero antes de lograr una resolución definitiva el Sr. Ajuria tuvo que demostrar que la inversión no sería un fracaso y que en mucho se dignificaría la cinematografía americana si acogía la nueva tendencia de que las películas de esos asuntos arbitrariamente llamados "Spanish" fueran dirigidas por aquellos que conocieran debidamente la idiosincrasia de nuestros pueblos, sus características raciales y los verdaderos orígenes de su historia.59

Luego del estreno del film, De Ajuria fue felicitado por el mismísimo presidente Marcelo T. de Alvear, que le envió una elogiosa carta en la que afirmaba que la película constituía un muy eficaz medio para la educación patriótica, "tan necesaria para la formación del espíritu nacional".60 Los valores educativos de la cinta fueron también ponderados por varios educadores e intelectuales de la época, entre ellos el rector de la Universidad de Buenos Aires, Ricardo Rojas, que a pesar de haberse manifestado en múltiples ocasiones contra el cine -al que denominaba el "arte del silencio"- por el mal uso que de él se hacía "en su repertorio generalmente corruptor de la moral y estética del pueblo", rescató el mérito general de la obra, formulando

⁵⁹ VARGAS DE LA MAZA, Armando. "Una película argentina hecha en Hollywood", *Cinelandia*, mayo de 1927, pp. 14-16.

⁶⁰ Citado en DE AJURIA, op. cit., p. 691

votos "porque ella inicie un repertorio de la misma especie, para el que hay en la tradición argentina argumentos adecuados". 61 Estos calificados juicios favorables llevaron, incluso, a numerosas escuelas a incluir la proyección del film entre sus actividades curriculares. 62 Aparentemente no había en la película ninguno de los ofensivos errores o maliciosas interpretaciones por los que se había criticado a El Capitán Álvarez algunos años antes. Sin embargo, a pesar de las favorables opiniones vertidas por la prensa y los intelectuales de la época, un atento estudio de este film, vuelve evidente que, al igual que en aquella película, ese ponderado realismo fue reiteradamente vulnerado para volver al film más atractivo para el mercado local e internacional. Así, las representaciones de la Argentina colonial fueron despojadas de sus particularidades locales para presentar una imagen más "internacionalizada" y en muchos sentidos más "espectacularizada" del país que, a pesar de su poco asidero histórico, se creyó más comercialmente efectiva. Este es el caso de gran parte de los decorados y vestuarios utilizados en el film. A modo de ejemplo, el interior del fuerte, donde tiene lugar el baile, se asemeja más a un palacio europeo que a un edificio de la Buenos Aires colonial mientras que los vestidos de gala de las damas invitadas son más propios de la corte napoleónica que de la mucho más austera vida social porteña de la época. Las escenografías también fueron víctimas de esta transmutación europeizante. Así por ejemplo, los fondos pintados que De Ajuria utiliza para recrear la ribera de Buenos Aires (fig. 13) están visiblemente copiados de un popular grabado italiano publicado en el libro Il costume antico e moderno de Giulio Ferrario (fig. 14). Este grabado -a su vez una derivación de la estampa Buenos Aires desde el camino de las carretas atribuida a Fernando Brambila (fig. 15)63 – está tan distorsionado, tan

⁶¹ Citado en DE AJURIA, op. cit., p. 692

⁶² El 21 de julio de 1928, por ejemplo, mil niños asilados en diversos establecimientos sostenidos por la Sociedad de Beneficencia concurrieron a una proyección en el Cine Callao, que fue acompañada por una lección explicativa de los acontecimientos referidos en la película (La Película, 26 de julio de 1928, p. 27)

⁶³ Muchas de las estampas europeas publicadas en libros científicos o de viajes durante la primera mitad del siglo XIX se basaron en esta imagen atribuida a Fernando Brambila, uno de los artistas que participó de la Expedición Malaspina (1789-1794). Si bien es muy probable que Brambila haya estado

divorciado de la realidad arquitectónica y geográfica de los márgenes del Río de la Plata que, como sugiere Brian Bockelman, "parece casi fantástico". 64 En ambas imágenes se vuelve evidente que los edificios que pueblan la costa han sido reimaginados en un estilo italiano. De la misma manera, tanto el grabado italiano como el film "despuebla[n] y europeíza[n] el primer plano de la ribera, reemplazando el exotismo de las carretas y lavanderas de Brambila con algo más familiar para las audiencias distantes -como el hombre de levita dando un paseo"65, que en la versión fílmica aparece a su vez sentado junto a una dama vestida de forma igualmente europea. No es casual que De Ajuria haya elegido de entre el catálogo visual de imágenes disponibles sobre la Buenos Aires colonial, la estampa italiana del libro de Ferrario, pues esta imagen es una de las que mejor "univerzaliza" la ciudad, despojándola de sus rasgos exóticos y costumbristas y transformándola en un espacio genérico, casi sin identidad. Asimismo, en otra escena, Buenos Aires aparece rodeada por un bosque con altos y frondosos árboles y un suelo escarpado que desafía la llana planicie de nuestras Pampas. Estas fantasías geográficas, sin embargo, no se quedaron en lo formal sino que incluso se trasladaron al argumento, como sucede en la última secuencia del film cuando Belgrano recorre a caballo en unas pocas horas los más de 1500 kilómetros que separan a Salta de Buenos Aires, para salvar a su amada en el último minuto.

en Buenos Aires hacia 1794, cuando la expedición pasó casi cuatro meses en el Río de la Plata, su estampa no es por ello mucho más realista. Como sostiene Marta Penhos "Brambila dibujó sitios en los que nunca estuvo, a partir de bocetos o apuntes de sus compañeros [y] [...] no es posible diferenciar los dibujos de Brambila realizados a partir de una observación del lugar, de aquellos elaborados a base de obras ajenas. Además, un examen de sus vistas aporta la evidencia de que el artista trabajó a menudo con esquemas más o menos fijos, una suerte de escenografía en la cuál incluyó los elementos que se refieren específicamente a cada lugar". PENHOS, Marta. Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2005, p. 333).

⁶⁴ BOCKELMAN, Brian. "Along the Waterfront: Alejandro Malaspina, Fernando Brambila, and the Invention of the Buenos Aires Cityscape, 1789-1809", Journal of Latin American Geography, vol. 11, número especial, 2012, p. 78.

⁶⁵ Ibid.



Fig. 13.- Vista de la costa de Buenos Aires. Fotograma de Una nueva y gloriosa nación (1928). Cineteca del Friuli.



Fig. 14.- Prospetto di Buenos-Ayres, grabado en cobre coloreado publicado en Il costume antico e moderno de Giulio Ferrario, Florencia, 1826-28, Vol. III. Museo Saavedra



Fig. 15.- Fernando Brambila, Vista de Buenos Aires desde el camino de Carretas (1794). Museo Naval de Madrid

Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica Año 5, n. 5, Diciembre de 2019, 233-276.

En lo que atañe a los intérpretes, en su exaltación al realismo del film, los medios de prensa resaltaron el parecido físico de los actores con los personajes históricos reales, que en el caso de Bushmann era especialmente notable (fig. 16).66 Sin embargo, de la misma manera en que sus cronistas naturalizaron la espectacularización del vestuario y la escenografía del film, ninguno de ellos reparó en la inverosimilitud que suponía el hecho de que fueran estrellas de Hollywood las que encarnaran a nuestras personalidades locales, aceptando, sin cuestionamientos, que estos rostros ajenos y populares representaran a los héroes y próceres patrios. Como sugiere un redactor de Cine Mundial, De Ajuria parecía haber realizado "el sueño dorado de todos los exhibidores y cinematografistas de España y de la América española; a saber, el de filmar en Hollywood una cinta nuestra, con tema castizo y con esa presentación norteamericana típica que embellece cuanto toca". 67



Fig. 16.- Una nueva y gloriosa nación (Albert Kelley, 1928). Gentileza Enrique Bouchard.

⁶⁶ El diario El Pueblo, por ejemplo, señaló respecto a Bushman que "es difícil que hubiera podido hallarse un comediante más correcto, más semejante en su físico a nuestro prócer, que el veterano intérprete de la pantalla de los Estados Unidos" (Citado en DE AJURIA, op. cit., p. 676). La Revista del Exhibidor le dedicó asimismo un artículo completo al actor Charles Mailes, que personificaba a Cornelio Saavedra, en donde destacaba sus "rasgos de notoria semejanza con los del héroe de nuestra epopeya" (*Revista del exhibidor*, 30 de marzo de 1928)

⁶⁷ "Nuestra opinión", Cine-Mundial, enero de 1928, p. 35.

En realidad, De Ajuria nunca tuvo entre sus planes destinar esta película exclusivamente al mercado argentino como afirmaba el cronista de Cinelandia, sino que su ambición era realizar una cinta que se pudiera comercializar tan globalmente como las norteamericanas que él distribuía. Una de las pruebas más concretas de ello es que el film contó al menos con dos versiones, una larga destinada al público argentino y otra abreviada y despojada de las escenas más localistas dirigida al mercado extranjero, en la que los principales episodios de la historia nacional funcionaban como mero telón de fondo a la intriga sentimental. Así, la película se estrenó con el título de The charge of the gauchos (La carga de los gauchos) en los Estados Unidos y Australia (fig. 17), The beautiful spy (La hermosa espía) en Inglaterra, La carica dei gauchos en Italia, Belgrano-der Freiheitsheld (Belgrano, héroe de la libertad) en Alemania, Argentina o La carga de los gauchos en España y Siempre vencedor en México, como vemos todos títulos que aludían vagamente a los sucesos patrióticos representados. A medio camino entre una película histórica y un folletín de aventura, Una nueva y gloriosa nación fue publicitada como un "episodio romántico de la Independencia Argentina", 68 a la vez un "tierno romance de amor [y] un documento histórico de positivo valor". 69 Esa hibridación de géneros, que en El capitán Alvarez se había criticado duramente por convertir a la historia nacional en una simple excusa para desarrollar una burda trama novelesca, fue en este caso perdonada e incluso elogiada. Así, sin convenir en una categoría única en la que englobar al film, La Nación consideró, por ejemplo, que "la intriga, romántica y sentimental, muy sobria y en todo momento bien llevada dentro de su loable simplicidad, sirve especialmente para encadenar los hechos de la evocación histórica, primordial finalidad de la película"70 mientras que La Prensa opinó, por su parte, que como el film no tenía "intenciones de copiar con fidelidad los hechos, a excepción de situaciones claramente definidas como históricas, el romance de Belgrano y Mónica cabe dentro de una fantasía mesurada y respetuosa".⁷¹

⁶⁸ Véase por ejemplo los avisos publicitarios publicados en la Revista del Exhibidor, el 20 de enero de 1928, p. 11 o en La Nación, el 10 de mayo de 1928, p. 11.

⁶⁹ Citado en el programa de mano del film.

⁷⁰ Citado en DE AJURIA, op. cit., p. 672

⁷¹ *Ibid*.



Fig. 17.- Window card que anuncia el film con su título de estreno en Estados Unidos, The charge of the gauchos. Gentileza Matías Gil Robert

Sin embargo, aunque algunos cronistas de la época consideraron que la película tuvo "un encomiable y justo cuidado en el trato de la parte romancesca del mismo" para "no ofrecernos un Belgrano teatralizado o cinematografiado en el molde de un héroe de película"72, lo cierto es que el prócer no sólo estaba interpretado por una estrella norteamericana, sino que personaje estaba construido a la manera de un héroe hollywoodense. Así, sin sacrificar las maneras

galantes ni su impecable vestir, el patriota argentino lograba, en poco más de una hora de película, burlar a sus enemigos, formar un ejército, liberar a su país de la tiranía española y salvar a su amada de la muerte en el último minuto. Seguramente respondiendo a una estrategia de marketing, Belgrano fue apodado por la prensa norteamericana como "el Washington de Argentina"73, en un intento por anclar la figura de este ignoto patriota sudamericano a una referencia que resultara más familiar a los espectadores internacionales. Sin embargo, la comparación no se quedó en lo publicitario, sino que fue incluida de forma explícita en una de las escenas inaugurales del film, que parece intencionalmente rodada con este tipo de espectador modelo en mente. Belgrano acaba de recibir una carta citándolo a una reunión clandestina con sus aliados en las afueras de la ciudad. Su hermano menor, José, lo

⁷² *Ibid.*, p. 677.

⁷³ AMERICAN FILM INSTITUTE. American Film Institute Catalogue. Feature Films 1921-1930. Berkeley: University of California Press, 1997.

espera en el cuarto contiguo mientras mira con detenimiento una pintura de George Washington colgada sobre la chimenea. Al entrar Belgrano, éste le pregunta quién es el personaje de la imagen y el prócer le responde: "Es Washington. Agitaremos en nuestra tierra su antorcha de libertad" (fig. 18). Cabe destacar, además, que Bushmann había personificado a George Washington en un corto de Arthur Maude titulado The flag. A story inspired by the tradition of Betsy Ross, producido por la MGM y estrenado un año antes que Una nueva y gloriosa nación, por lo que, las audiencias internacionales lo asociaban ya a este personaje.



Fig. 18.- Belgrano y su hermano admiran el retrato de George Washington. Fotogramas de Una nueva y gloriosa nación. Cineteca del Friuli

Consideraciones finales

Como vimos, el surgimiento del cine de ficción en Argentina estuvo estrechamente relacionado con su particular e irrepetible contexto histórico, signado en aquel período por una serie de discursos nacionalistas que se vieron exacerbados con la euforia patriótica del Centenario de la Revolución de Mayo. Como sostiene Bernardo Subercaseaux "el cine de la época cumple primordialmente [...] una función de sustento de indagación identitaria"74 en el que esos hitos fundacionales de las historias nacionales desempeñaron un rol fundamental. En esta etapa, el cine europeo y sobre todo el film d'art francés sirvieron como modelo estético y legitimador, ennobleciendo los importantes hitos representados y posibilitando la inclusión de recursos teatrales como los finales en apoteosis o los personajes alegóricos que eran altamente funcionales para la transmisión de mensajes simbólicos e identificatorios. Si bien el modelo del film d'art se vio agotado antes de mediar la década, el cine argentino siguió mirando hacia Europa en busca de arquetipos estéticos. Los colosales films italianos, con su sofisticación visual y su marcado realismo fueron el nuevo ejemplo a seguir. Sin embargo, hacía 1914, la guerra en Europa puso fin a la hegemonía del cine europeo en las pantallas locales, abriendo la posibilidad de gestar una industria cinematográfica propia, proyecto que finalmente quedó trunco ante el avasallador avance del cine norteamericano. Como vimos, el año 1915 constituyó un momento clave para visualizar este cambio de paradigma. Pasado el período de conmemoraciones patrias y con la definitiva invasión del cine norteamericano en el mercado local, el ímpetu nacionalista que había signado a los primeros films locales se vio reconfigurado en función de los nuevos contextos político-sociales, pero sobre todo de las crecientes imposiciones de la incipiente industria cinematográfica. El cine nacional adoptó entonces un espíritu renovado e internacionalista, una suerte de "nacionalismo universal"75 regido por

_

⁷⁴ SUBERCASEUX, Bernardo. Nación y Cultura en América Latina. Diversidad cultural y globalización. Santiago: LOM, 2002, p. 217.

⁷⁵ Cabe destacar que este "nacionalismo universal" tiene su correlato en este mismo período en otras cinematografías de la región. Aurelio de los Reyes, por ejemplo, sostiene que en el cine mexicano, el nacionalismo de esta nueva etapa "surgió por la pretensión de hacer cine de exportación (...) para dignificar la imagen del país en el exterior" y según el autor adquirió rápidamente un sello cosmopolita, expresión del viejo conflicto de "ser como otros sin perder lo propio" (DE LOS REYES, Aurelio. *Cine y sociedad en México* (1896-1930), Vol. I. México: UNAM, 1996, p. 213-214). En la misma línea, Jorge Iturriaga, sugiere que los films históricos chilenos de este periodo "levantaron una imagen de país que pudiera competir en un mercado dominado por las imágenes extranjeras: en clave comercial, una imagen competitiva (rentable), en clave cultural, una imagen propia (culta y legitimada) pero cosmopolita" (ITURRIAGA, Jorge.

imperativos comerciales y en el que el espectáculo se impuso como verosímil por sobre los símbolos identitarios y el realismo histórico. En este sentido y para concluir, resulta sugerente retomar una frase escrita por De Ajuria casi veinte años después del estreno de Una nueva y gloriosa nación, que resume perfectamente el cambio de paradigma operado en el cine argentino en esos poco más de veinte años que separan al nacimiento del cine ficción del inicio del período de industrialización del cine vernáculo iniciado con la llegada del sonido:

Pero no sólo lo que es verdad en el mundo ha de representarse [...] en el cinematógrafo. Cabe la ficción escénica cuando es noble y elevada. [...] El arte cinematográfico debe elegir con detenido examen, de entre los elementos que juntos y mezclados aparecen en la realidad, tan sólo aquellos que sean dignos de figurar en él. [...] Son esos elementos cuya forma sensible despojará de rasgos imperfectos e inútiles; y de cuya invisible esencia reproducirá únicamente lo íntimo y precioso, a fin de que resplandezca a través de aquella forma, como luz atizada a través del fanal sin mancha alguna. [...] Consistirá su mayor gloria en hacer ver la naturaleza por su lado más espiritual y significativo; en ofrecer al alma un espectáculo siempre sublime de sí misma, en imágenes siempre claras y vigorosas, condensando y depurando la realidad, [...], amalgamando lo bello con lo verdadero.⁷⁶

Referencias bibliográficas

- AMERICAN FILM INSTITUTE. American Film Institute Catalogue. Feature Films 1921-1930. Berkeley: University of California Press, 1997.
- BOCKELMAN, Brian. "Along the Waterfront: Alejandro Malaspina, Fernando Brambila, and the Invention of the Buenos Aires Cityscape, 1789-1809", Journal of Latin American Geography, vol. 11, número especial, 2012, pp. 61-88.
- BORGE, Jason. Avances de Hollywood. Crítica cinematográfica en Latinoamérica, 1915-1945. Buenos Aires: Beatriz Virebo Editora, 2005.
- CANETO, Guillermo et al. Historia de los primeros años del cine en la Argentina (1895-1910). Buenos Aires: Fundación Cinemateca Argentina, 1996.

[&]quot;Rentabilidad y aceptación. La imagen de Chile en el cine argumental, 1910-1920", Cátedra de Artes. Revista de artes visuales, música y teatro, Santiago, n. 2, 2006, p. 86) a la que el autor denomina precisamente "nacionalismo universal". Para un análisis comparativo entre estas cinematografías regionales veáse CUARTEROLO, 2014, op. cit.

⁷⁶ DE AJURIA, op. cit., pp. 665-666

- COUSELO, Jorge Miguel. "Al gran cine argentino ¡Salud!", Diario Clarín, Buenos Aires, 25 de mayo de 1978, p. 1.
- . "Historia argentina 'made in USA". En: Cine argentino en capítulos sueltos. Buenos Aires: 23° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, 2008, pp. 24-27.
- CUARTEROLO, Andrea. "Representar la Nación: las gestas libertarias en el cine de ficción latinoamericano del período silente". En: Lusnich, Ana Laura; Silvana Flores y Pablo Piedras (eds.). Cine y revolución en América Latina. Una perspectiva comparada de las cinematografías de la región. Buenos Aires: Imago Mundi, 2014, pp. 1-18.
- __. "Una nueva y gloriosa nación (Albert Kelley, 1928): entre la 'ficción orientadora' y la 'fantasía histórica'". En: Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, n. 8, octubre de 2013. Disponible en: http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/489> [Acceso: 10 de agosto de 2019].
- DE AJURIA, Julián. El cinematógrafo. Espejo del mundo. Buenos Aires: Guillermo Kraft Ltda., 1946.
- DE LOS REYES, Aurelio. Cine y sociedad en México (1896-1930), vol. I. México: UNAM, 1996.
- DE ORELLANA, Margarita. La mirada circular: el cine norteamericano de la Revolución Mexicana, 1911-1917. México: Artes de México, 1999.
- DUCRÓS HICKEN, Pablo. "Orígenes del cine argentino. Una realidad apasionante. Capítulo IV", El Hogar, Buenos Aires, suplemento n. 18, 4 de febrero de 1955, s.n.
- GARCÍA RIERA, Emilio. México visto por el cine extranjero, tomo II. México: Ediciones Era, 1987.
- ITURRIAGA, Jorge. "Rentabilidad y aceptación. La imagen de Chile en el cine argumental, 1910-1920", Cátedra de Artes. Revista de artes visuales, música y teatro, Santiago, n. 2, 2006, pp. 67-87.
- JABLONSKA, Aleksandra y Juan Felipe Leal. La Revolución mexicana en el cine estadounidense: 1911-1921. México: Juan Pablos Editor/ D.R. Voyeur, 2014.

- KOHEN, Héctor. "Algunas bodas y muchos funerales. Imagen cinematográfica e identidad en el período 1897-1919", Cuadernos de Cine Argentino, n. 5, 2005, pp. 31-46.
- ___. "Maciste, Chaplin, Griffith: La batalla por Buenos Aires". En: Il patrimonio musicale europeo e le migrazioni. Venecia: Università Ca' Foscari di Venecia, 2004. Disponible <http://venus.unive.it/imla/SITOSP/Testi EMHM SP/Kohen.html> [Acceso: 10 de octubre de 2016].
- MITRE, Bartolomé. Historia de Belgrano y de la Independencia argentina. Buenos Aires: Félix Lajouane editor, 1876.
- PENHOS, Marta. Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2005.
- SHUMWAY, Nicolás. La invención de la Argentina. Historia de una idea. Buenos Aires: Emecé, 1995.
- SUBERCASEUX, Bernardo. Nación y Cultura en América Latina. Diversidad cultural y globalización. Santiago: LOM, 2002.

Fuentes citadas

- "¡Así se cinematografía la historia!", La Razón, Buenos Aires, 26 de abril de 1915, p.1.
- "Casa Lepage de Max Glücksmann", Excelsior. Correo Cinematográfico Sud Americano, Buenos Aires, número extraordinario, 26 de febrero de 1919, p. 219.
- "Charles Maine, el notable actor de carácter que creó el rol de Saavedra", Revista del Exhibidor, Buenos Aires, n. 55, 30 de marzo de 1928, s.n.
- DE ALDECOA, León. "¡Películas nacionales, al fin! -Mariano Moreno y la Revolución de Mayo- Un grandioso esfuerzo argentino", Caras y Caretas, Buenos Aires, n. 863, 17 de abril de 1915, p. 1.
- DONNELL, Dorothy. "Captain Alvarez (Vitagraph)", The Moving Picture Magazine, Nueva York, vol. VII, n. 6, julio de 1914, pp. 63-70.
- "El Capitán Álvarez. Bajo la Tiranía de Rosas", Excelsior. Correo Cinematográfico Sud Americano, Buenos Aires, n. 65, 28 de abril de 1915, p. 8.
- "El Capitán Álvarez. Episodio Romántico", Caras y Caretas, Buenos Aires, n. 864, 24 de

- abril de 1915, p. 1.
- "El Capitán Álvarez. Episodio romántico", El Hogar, Buenos Aires, n. 290, 23 de abril de 1915, s.n.
- "El Capitán Álvarez'. Otro fracaso de la Sociedad General. Comentarios de la prensa", Excelsior. Correo Cinematográfico Sud Americano, Buenos Aires, n. 66, 5 de mayo de 1915, pp. 3-4.
- GABRIEL, José. "Del cinematógrafo", El Hogar, Buenos Aires, 8 de agosto de 1916, s.n.
- "Injuriando a la prensa argentina. Cinismo inclasificable. Un aviso en La Razón", Excelsior. Correo Cinematográfico Sud Americano, Buenos Aires, n. 67, 12 de mayo de 1915, p. 6.
- "La historia en el 'film", La Razón, Buenos Aires, 27 de abril de 1915, p. 6.
- "La historia en el cinematógrafo. Una confusión lamentable", Excelsior. Correo Cinematográfico Sud Americano, Buenos Aires, n. 68, 19 de mayo de 1915, p. 16.
- "Los films históricos. Mariano Moreno y la Revolución de Mayo", Excelsior. Correo Cinematográfico Sud Americano, Buenos Aires, n. 62, 7 de abril de 1915, pp. 8 y 10.
- "Mariano Moreno'. Su estreno en el Palace Theatre", Excelsior. Correo Cinematográfico Sud Americano, Buenos Aires, n. 65, 28 de abril de 1915, p. 6.
- "Max Glücksmann. Títulos de la obra nacional Mariano Moreno y la Revolución de Mayo", Excelsior. Correo Cinematográfico Sud Americano, Buenos Aires, suplemento del n. 71, 9 de junio de 1915, s.n.
- "Notas de la otra orilla, La argentina en cinematógrafo. Las películas y la política internacional", *La Razón*, Montevideo, 28 de abril de 1915, p. 1.
- "Nuestra opinión", Cine-Mundial, Nueva York, enero de 1928, p. 35.
- "Ridículo y odioso", Crítica, Buenos Aires, 26 de abril de 1915, s.n.
- "Se exhibe en los colegios 'Una nueva y gloriosa nación", La Película, Buenos Aires, n. 618, 26 de julio de 1928, p. 27.
- "Sociedad General Cinematográfica", Excelsior. Correo Cinematográfico Sud Americano, Buenos Aires, número extraordinario, 26 de febrero de 1919, p. 220.
- "Una gran novedad. Prodigios del cinematógrafo Enseñanza patriótica. Mariano Moreno y la Revolución de Mayo", Excelsior. Correo Cinematográfico Sud *Americano*, Buenos Aires, n. 64, 21 de abril de 1915, pp. 8 y 10.

VARGAS DE LA MAZA, Armando. "Una película argentina hecha en Hollywood", Cinelandia, Los Ángeles, mayo de 1927, pp. 14-17 y 66.

> Fecha de recepción: 1 de agosto de 2019 Fecha de aceptación: 15 de septiembre de 2019

Para citar este artículo:

CUARTEROLO, Andrea. "El cine histórico argentino durante el período silente: Dos modelos estéticos e ideológicos en pugna". Traducción al español de la autora, Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica, n. 5, diciembre de 2019, pp. 233-276. Disponible en: http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/258 [Acceso dd.mm.aaaa].

Andrea Cuarterolo es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como Investigadora Adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y como docente en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad Nacional de las Artes. Se especializa en el estudio del cine silente y la fotografía en Argentina y Latinoamérica y es autora del libro De la foto al fotograma: Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina 1840-1933 (CdF Ediciones, 2013) y co-editora de los volúmenes Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico (Imago Mundi/Cinemateca Nacional de México, 2017) y Diez miradas sobre el cine y audiovisual (Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, 2018). Desde 2016 co-dirige el Centro de Investigaciones y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE) y es directora, junto a Georgina Torello, de Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica. E-mail: acuarterolo@gmail.com.