

**Representación y revolución
en el cine latinoamericano
del período clásico-industrial:
Argentina, Brasil, México**

Ana Laura Lusnich (coord.)



Serie Avances de Investigación nº 73

Madrid, marzo de 2012

Estos materiales están pensados para que tengan la mayor difusión posible y que, de esa forma, contribuyan al conocimiento y al intercambio de ideas. Se autoriza, por tanto, su reproducción, siempre que se cite la fuente y se realice sin ánimo de lucro.

Los trabajos son responsabilidad de los autores y su contenido no representa necesariamente la opinión de la Fundación Carolina o de su Consejo Editorial.

Están disponibles en la siguiente dirección:
<http://www.fundacioncarolina.es>



CeALCI- Fundación Carolina
C/ General Rodrigo, 6 – 4º.
Edificio Germania
28003 Madrid
www.fundacioncarolina.es
cealci@fundacioncarolina.es

Publicación electrónica
ISSN: 1885-9135

Proyecto CeALCI 18/10



Representación y revolución en el cine latinoamericano del período
clásico-industrial: Argentina, Brasil, México

Ana Laura Lusnich (coord.)

Andrea Molfetta

Pablo Piedras

Natalia Barrenha

María Berenice Fregoso

Clara Garavelli

Andrea Cuarterolo

Silvana Flores

Jorge Sala

Javier Campo

Joelma F. dos Santos

Índice

I.- Desarrollo de la investigación

1. Introducción: Representación / Revolución. Ejes de la investigación, por Ana Laura Lusnich
2. Representaciones de la revolución independentista en el cine argentino del período silente, por Andrea Cuarterolo
3. De la independencia del poder español al dominio de la frontera interior. Claves textuales de los films de ambientación histórica realizados en el período clásico-industrial en Argentina, por Ana Laura Lusnich
4. La revolución está en otra parte. La representación de los conflictos del interior del país en el cine clásico-industrial argentino, por Jorge Sala
5. *Las aguas bajan turbias*, una película revolucionaria a ambos lados del Atlántico, por Clara Garavelli
6. Relación cine y prensa del Zapatismo con breves coyunturas del anarquismo argentino, español y brasileño, por María Berenice Fregoso Valdez
7. Las narrativas sobre la Revolución en el cine de Fernando de Fuentes y Emilio Fernández, por Pablo Piedras
8. La Revolución mexicana y los documentales de compilación. Estudio de *Memorias de un mexicano* (Carmen Toscano, 1950), por Javier Campo
9. La representación de la identidad nacional brasileña en la filmografía de Humberto Mauro en la fase silente, por Joelma Ferreira dos Santos
10. La figura del *cangaceiro* como emblema de la nacionalidad: del desanclaje social al compromiso histórico-político, por Silvana Flores
11. La función educativa del cine y el Instituto Nacional de Cine Educativo en el gobierno de Getulio Vargas, por Natalia Barrenha

II.- Actividades complementarias de la investigación

1. Catalogación y elaboración de una base de películas estudiadas
2. Organización de la Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano (RICILA)
3. Realización del *Simposio Iberoamericano de estudios comparados sobre cine: representaciones de los procesos revolucionarios en el cine argentino, brasileño y mexicano*

Representaciones de la revolución independentista en el cine argentino del período silente

Por Andrea Cuarterolo

Yo desearía que en Buenos Aires (...) en una celebración nacional se hiciese revivir la vida antigua americana, desde los tiempos incásicos y los días de Moctezuma hasta la Independencia, y más acá aun, y que todo fuese dirigido por un artista de gusto y de saber y representado por actores hábiles; que el cuidado arqueológico e histórico, en los talantes, los tipos, la indumentaria, fuese concienzudamente guardado, y que se diese al pueblo el regalo de un hermoso espectáculo, hermoso e instructivo. (...)Falta, pues, nada más que un alguien capaz, por ejemplo, que emprenda la tarea. Y si se aplica el cinematógrafo, tanto mejor. ¿No dicen que el pericón nacional causó gran sensación en la Corte romana y en el Palacio de Madrid? ¿Qué sería, con nueva vida, la pompa de un Huaino Capac, una fiesta azteca, una carga de caballería en tiempo de San Martín, o una noche de terror en tiempo de Rosas? Luego, para final, presentación del progreso moderno.
Rubén Darío⁴

La llegada del siglo XX trajo a la Argentina los primeros síntomas de malestar, ante los efectos desestabilizantes del aluvión inmigratorio sobre una estructura social que parecía perder rápidamente sus referentes tradicionales. En pocos años, la población se había duplicado y hacia 1895, año del nacimiento del cine, más de la tercera parte de los habitantes del país eran extranjeros, fundamentalmente italianos y españoles. Si en un primer momento se había pensado que este flujo inmigratorio estaría destinado a la actividad agrícola, la dificultad para acceder a la propiedad de la tierra, concentrada en manos de un puñado de terratenientes, hizo que esas masas se radicaran sobre todo en los ámbitos urbanos, especialmente en Buenos Aires, principal puerta de entrada de los contingentes europeos. Transformada en una Babel frenética y cambiante, la ciudad creció en forma desproporcionada, provocando problemas de vivienda, salubridad y pobreza. 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. La sociedad argentina parecía fracturarse, volviendo urgente la necesidad de construir una identidad nacional sobre nuevas bases. De forma paulatina, esta crisis identitaria fue

⁴ Véase DARÍO, Rubén. "Evocaciones artísticas", *Páginas de arte*, Obras Completas, tomo I. Madrid, Afrodisio Aguado, 1950, p. 651-2.

dando paso a un fervor nacionalista que, vehiculizado por el Estado, se articuló en dos líneas de acción: el disciplinamiento social,⁵ y la conformación de una conciencia nacional que permitiera homogeneizar al naciente y dispar conglomerado criollo-inmigratorio. La educación fue, sin duda, el principal instrumento para lograr la integración nacional, la fusión de los diferentes lenguajes y costumbres, y el surgimiento de un sentimiento patriótico compartido. Si bien todas las manifestaciones artísticas fueron funcionales a este proyecto educativo, el cine, por su alcance masivo y por la democrática accesibilidad de su lenguaje, se convirtió en el medio ideal para la configuración de un imaginario colectivo

El proceso de conformación de la identidad nacional, que alcanzaría su cristalización hacia la época del primer Centenario, tuvo dos vertientes, que aunque coincidían en esta meta principal, se oponían en lo que respecta a sus categorías de análisis. La vertiente positivista, por un lado, había comenzado a instalarse desde fines del siglo XIX en ciertos círculos intelectuales latinoamericanos, y tenía como objetivo principal la construcción de la Nación a la luz de los primeros resultados del proceso civilizatorio. Esta doctrina se desarrolló en la Argentina como una suerte de culminación del pensamiento sarmientino, en el contexto de la cultura científicista de fines del siglo XIX y principios del XX. Nacido fundamentalmente de las ideas de pensadores como Augusto Comte y John Stuart Mill, el positivismo sostenía que el único conocimiento auténtico era el conocimiento científico, cuyo objetivo consistía en la explicación causal de fenómenos a través de leyes generales y universales. Sin embargo, fueron las ideas del determinismo biologicista europeo, especialmente las teorías de Herbert Spencer y sus intentos de aplicar las ideas de Darwin sobre la evolución de las especies al campo de la sociología, las que tuvieron mayor influencia sobre los cultores del positivismo vernáculo. De la misma manera que existían en el modelo darwiniano especies más aptas para sobrevivir que otras, Spencer sostenía que dentro de la sociedad existían clases menos adaptadas o capaces de sumarse al camino ininterrumpido del progreso. Es así que

⁵ 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.

muchos de nuestros pensadores analizaron el tema de los “males latinoamericanos” y la consecuente dificultad de América Latina para entrar en la modernidad, dentro de ese marco biologicista, que implicaba un fuerte racismo. El positivismo se instaló en el país de la mano de intelectuales y científicos como José Ingenieros, Florentino Ameghino, Carlos Octavio Bunge o José María Ramos Mejía en un período histórico caracterizado por la consolidación del proceso de unificación nacional, un sorprendente crecimiento económico y social, y una exitosa secularización cultural propulsada por el Estado. Alcanzó en la Argentina “una penetración imposible de subestimar, ofreciéndose tanto como una filosofía de la historia que venía a servir de relevo a una religiosidad jaqueada cuanto como un organizador fundamental de la problemática sociopolítica de la elite entre el 80 y el Centenario” (Teran, 2004: 18). En ninguna forma ajena a la problemática de la construcción de la nacionalidad, esta doctrina acentuó el rol civilizador y nacionalizador de la escuela, impulsando las primeras reformas educativas, y en 1884 enfrentó a católicos y liberales en torno a la polémica sobre la escuela laica.

Al igual que el positivismo, la vertiente nacionalista otorgó a la escuela un lugar preponderante, y coincidió en la necesidad de “fortalecer el rol del Estado a través del monopolio de la educación nacional como instrumento de integración de los nuevos grupos sociales, a fin de asegurar la eficacia y la continuidad del proyecto civilizatorio en su dimensión integracionista” (Svampa, 1994: 87-88). Sin embargo, si para los intelectuales positivistas ese ideal civilizatorio estaba asociado al binomio civilización-progreso, para la corriente nacionalista, en cambio, la unificación nacional era posible sólo a través de una recuperación de la tradición. Esta vertiente tuvo sus fuentes de inspiración externas en el tradicionalismo del escritor y político francés Maurice Barrés, en ciertos autores de la generación española del 98 como Miguel de Unamuno y Ramiro de Maeztu, y más cercanamente en el espiritualismo del escritor y político uruguayo José Enrique Rodó, plasmado en su obra *Ariel*.⁶ En la Argentina, el nacionalismo estuvo representado por escritores como Ricardo Rojas, Manuel Gálvez o Leopoldo Lugones, que organizaron sus ideas en torno a tres ejes fundamentales: el rescate de la historia

⁶ Véase RODÓ, José Enrique. *Ariel*. México, Novaro, 1987 (originalmente publicado en 1900) Para más datos sobre los referentes externos del nacionalismo vernáculo véase SVAMPA (1994).

argentina, la revalorización del interior del país como reducto de la identidad nacional, y la exaltación de la cultura criolla. En la ideología nacionalista, la barbarie sarmientina adquirió por primera vez rasgos positivos y fue reemplazada por una nueva barbarie, asociada al progreso materialista de las grandes urbes.

El cine argentino del período silente⁷ recogió muchas de las ideas y objetivos del positivismo y el nacionalismo vernáculos, pero al menos en sus primeras dos décadas, cada corriente privilegió un género cinematográfico diferente para manifestarse. El discurso positivista se instaló sobre todo en el cine noticiario o de actualidades, más propicio para la exaltación de los progresos técnicos y científicos de la modernidad. El discurso nacionalista, en cambio, estuvo asociado a una serie de películas históricas que hicieron irrupción al calor de la euforia patriótica del primer Centenario y que fundaron, algo tardíamente, el cine de ficción en la Argentina⁸. Teniendo en cuenta que, al igual que en otros países de Latinoamérica (Chile, México, Bolivia), estos primeros films argumentales surgieron precisamente en un momento de conmemoración y reflexión acerca de los procesos fundacionales de la historia nacional, nuestra hipótesis para el presente trabajo es que el cine de ficción se instaló en la Argentina ante la necesidad de representar esos sucesos altamente simbólicos con medios expresivos que excedían los del cine de actualidades. En efecto, el género argumental permitía, mucho más fácilmente que el documental, rescatar la historia patria y operar con símbolos de identificación con el criollismo, la utopía agraria o el culto al honor. La Revolución de Mayo y la Declaración de la Independencia⁹, como sucesos patrióticos claves del pasado nacional

⁷ Debemos aclarar que el cine de este período nunca fue en verdad silente pues estas primeras películas tuvieron siempre algún tipo de acompañamiento sonoro (música en vivo, relatores que leían o explicaban los intertítulos, ensayos de sincronización con discos, etc.). Por una exigencia terminológica, utilizamos entonces el calificativo de cine silente o cine mudo para referirnos a aquellos films producidos entre 1896 y 1927 (o 1933, para el caso de la Argentina) en los que no se había incorporado todavía la tecnología de sonorización óptica, consistente en la transformación del sonido en ondas de luz, que eran grabadas fotográficamente de forma directa sobre la película.

⁸ Utilizamos el calificativo de cine de ficción en oposición al cine noticiario o de actualidades que caracterizó a los primeros años de vida del nuevo arte y cuyo principal exponente mundial es la obra de los hermanos Lumière. El cine de ficción implica la presencia de una mínima historia situada en tiempo y espacio, en la que se articulan una serie de eventos mediante relaciones de causa y efecto. En nuestro país la primera forma adoptada por el cine de ficción fue la del film histórico. En el presente artículo utilizaremos los términos cine de ficción, cine argumental y cine narrativo como sinónimos.

⁹ Se conoce como “Revolución de Mayo” a la serie de acontecimientos revolucionarios que tuvieron lugar entre el 18 de mayo de 1810 –fecha de confirmación oficial de la caída de la Junta de Sevilla– y el 25 de

fueron temas recurrentes de estos primeros films de ficción. Sin embargo, lejos de proponer una representación fiel o precisa de la historia vernácula, estos films pretendían simplemente fortalecer y difundir lo que el historiador Nicolás Shumway (1995) ha denominado “ficciones orientadoras de la nacionalidad”. Estos relatos tenían como propósito desarrollar un sentimiento de pertenencia englobado en las ideas de lo nacional y de un destino común, exacerbando las mitologías que sirvieron para legitimar esos particulares órdenes políticos. 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, como argumenta Héctor Kohen, esto es perfectamente explicable si tomamos en consideración que, en la Argentina de fines del siglo XIX, los especialistas fueron un producto de importación.¹⁰ Basta repasar la nómina de los pioneros del séptimo arte en cualquier genealogía del cine argentino: el belga Henri Lepage, el austriaco Max Glücksman, los franceses Eugenio Py y Georges Benoît o los italianos Federico Valle, Atilio Lippizi y Alberto Traversa, son tan sólo algunos de los protagonistas de esta historia, hablada en varios idiomas.

El cinematógrafo de Babel. El rol de los inmigrantes en los inicios del cine argentino

Los orígenes del cine de ficción en la Argentina son inseparables de la figura de otro inmigrante europeo: 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

mayo de ese mismo año –fecha de asunción de la Junta Provisional Gubernativa de las Provincias del Río de la Plata a nombre del Señor Don Fernando VII– en la ciudad de Buenos Aires, por entonces capital del Virreinato del Río de la Plata. Como consecuencia de dicha revolución fue depuesto el virrey Baltasar Hidalgo de Cisneros y reemplazado por la Primera Junta de Gobierno. Estos eventos iniciaron el proceso de surgimiento del Estado Argentino, sin proclamación formal de la independencia, pues la Primera Junta no reconocía la autoridad del Consejo de Regencia de España e Indias, pero aún gobernaba nominalmente en nombre del rey de España Fernando VII –que había sido depuesto por las Abdicaciones de Bayona y reemplazado por el francés José Bonaparte. Aun así, los historiadores consideran a dicha manifestación de lealtad (conocida como la “máscara de Fernando VII”) una maniobra política que ocultaba las intenciones independentistas de los revolucionarios. La declaración de independencia de la Argentina tuvo lugar posteriormente durante el Congreso de Tucumán, el 9 de julio de 1816.

¹⁰ Véase Kohen, (2005).

mudas. En las salas oscuras de estos verdaderos palacios del séptimo arte, Gallo descubrió su verdadera vocación y no tardó en abandonar la música para dedicarse de lleno al cine. Fue entonces que conoció a Julián de Ajuria, un español 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 varias de las primeras películas argumentales del país, el español a cargo de la producción y el italiano, verdadero hombre orquesta, a cargo de la mayoría de los rubros técnicos, desde la dirección hasta el asesoramiento de vestuario.

Además de la ya mencionada experiencia técnica, la actuación de inmigrantes en la incipiente industria cinematográfica local y su marcada inclinación hacia los temas nacionales tuvo otro motivo evidente. Como declararía en su vejez el cineasta Mario Gallo, “la elección del tema histórico fue su manera de adherir a una nueva patria” (Couselo, 1978: 1). 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. “Lanza tus rayos luminosos sobre la pantalla”, dice Julián De Ajuria, “para que vean las bellezas de la Argentina, hoy mi patria adorada, y sepan lo contentos y felices que vivimos, mostrándoles las ciudades, las instituciones, los panoramas, las vidas y costumbres, la generosidad del pueblo con el extranjero; para que vean que vivimos entre la abundancia y el progreso, que no nos faltan afectos y sentimientos” (1946: 23). Estos testimonios permiten arrojar luz sobre la posición ideológica de estos pioneros y sobre un objetivo compartido por la mayoría de ellos: convertir al nuevo arte en un instrumento de educación patriótica. Las salas cinematográficas, sostenía De Ajuria, “necesitan producción nacional con temas patrióticos y argumentos dramáticos en los que se reflejen la vida, el hogar y las costumbres argentinas con amplitud y sentimientos universales” (1946: 19). Según el autor, el cine debía esforzarse por:

Dar vida a los próceres, destacar los hechos históricos, fomentar el patriotismo, elevar los sentimientos del pueblo, deleitar con fines útiles, indicar los deberes de cada ciudadano, que son la virtud y el trabajo; condenar el desorden, el error y el vicio, y guiar a todos por el buen camino [pues] (...) a fin de instruir a sus conciudadanos por medio del cinematógrafo (...) la nación les confía tácitamente [a los autores dramáticos] el cargo de censores de la multitud ignorante (1946: 18-19).

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

La historia, temática privilegiada de los exitosos *films d'art* fue, como vimos, motivo predilecto de los primeros films de argumento argentinos. Los impulsores de este movimiento recurrieron también al teatro y a las letras en busca de asuntos nobles que atrajeran a un público culto y reacio a estas nuevas formas de espectáculo. Se adaptaron, así, reconocidas obras de la literatura universal y se encargaron guiones a los más prestigiosos escritores de la época. Siguiendo este ejemplo, los fundadores del cine de ficción en la Argentina llevaron a la pantalla las primeras versiones de algunos de los clásicos nacionales, como *Amalia* de José Mármol o *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez, y contrataron como guionistas a talentosos escritores y dramaturgos locales. Autores de la talla de Joaquín de Vedia, José González Castillo, Horacio Quiroga, Enrique García Velloso o Belisario Roldán ayudaron, así, a “dar voz” a un cine que aunque aún no podía “hablar” tenía ya mucho que decir.

De la misma manera que el *film d'art* se sirvió de reconocidos actores teatrales de la *Comédie Française* para prestigiar sus producciones, estos pioneros del cine argumental, involucraron en sus proyectos a los más celebres exponentes de las tablas vernáculas. Pablo y Blanca Podestá, Enrique Muiño, Roberto Casaux, Eliseo Gutiérrez o Elías Alippi fueron sólo algunos de los intérpretes que imprimieron sus rostros en estas primitivas películas argentinas. Sin embargo, este acercamiento del cine al teatro trajo, además de pomposas ropas de época, fondos de cartón pintado y ademanes ampulosos, un marcado retroceso en el lenguaje cinematográfico. Si en el cine 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.

Está claro que los primeros cineastas nacionales debieron buscar su fuente de inspiración en el cine foráneo a causa de la inexistencia de una tradición cinematográfica narrativa local. Sin embargo, esta inicial predilección por el *film d'art* estaba estrechamente relacionada con su condición de inmigrantes y revelaba una preocupación eminentemente europea: la de convertir al cine en arte. En los Estados Unidos, donde al igual que en la mayoría de las naciones americanas, no existía un legado artístico semejante, esta inquietud no tuvo cabida y su cine, sin ningún tipo de ataduras, se desarrolló libre y aceleradamente. Era evidente que las películas acartonadas y declamatorias surgidas del seno del *film d'art* francés no tenían futuro y era la cinematografía estadounidense la que finalmente impondría el rumbo a seguir. Con la llegada de la Primera Guerra Mundial y la declinación de la importación de la, hasta entonces, hegemónica producción filmica europea, el cine norteamericano irrumpió con fuerza en la Argentina y la historia de la cinematografía nacional cambió su rumbo. Las películas realizadas por Mario Gallo y otros pioneros de la época durante los primeros años del período silente fueron los exponentes de un tipo de cine que, incluso al momento de nacer, ya tenía firmada su sentencia de muerte.

Del bronce a la pantalla. La Revolución de Mayo en el cine

Como adelantamos, la enseñanza de la historia y su papel preponderante en el proyecto educativo fueron uno de los principales ejes explotados hacia principios del siglo XX por la corriente nacionalista. Los defensores de este discurso sabían que la identidad era básicamente la construcción de un relato, en el que el pasado fundacional de la Nación y las hazañas de los héroes que participaron en su construcción eran elementos fundamentales. 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” (1995: 17). En 1909, Ricardo Rojas publicó, a pedido del gobierno, un informe de educación en el que dejaba clara la posición de los nacionalistas con respecto a la importancia de la historia y la educación patriótica:

El momento aconseja con urgencia imprimir a nuestra educación un carácter nacionalista por medio de la Historia y de las Humanidades. El cosmopolitismo en los hombres y las ideas, la disolución de los viejos núcleos morales, (...) el olvido creciente de las tradiciones, la corrupción popular del idioma, el desconocimiento de nuestro propio territorio (...) comprueban la necesidad de una reacción poderosa en favor de la conciencia nacional y de las disciplinas civiles (1909: 87).

La historia oficial que predominó en los libros escolares fue la porteña y liberal, de la cual Bartolomé Mitre era el principal artífice. En obras como *Historia de Belgrano y la independencia argentina* o *Historia de San Martín y la emancipación sudamericana*, el gran estadista trazó las coordenadas de un país que para él no existía antes de la gesta de Mayo, antes de que el sueño de varios grandes hombres, todos porteños por nacimiento o inclinación, lo hicieran posible. Este fue el relato histórico del que se apropió el cine argumental de la época del Centenario y no es casual que la primera película de ficción estrenada en el país se titulara precisamente *La Revolución de Mayo* (1909)¹¹. El film, dirigido por Mario Gallo, es básicamente una ilustración de los conocidos episodios

¹¹ En 1982, un informe realizado por Diana Klung para el Museo del Cine “Pablo Ducrós Hicken” probó que la primera película argumental argentina fue *La Revolución de Mayo* y no *El fusilamiento de Dorrego* (Mario Gallo, 1910) como había sostenido la crítica por más de setenta años. La información recopilada permitió, además, conocer la fecha de estreno de *La Revolución de mayo*, que exhibida originalmente el 22 de mayo de 1909, es considerada, a partir de entonces, la primera película de ficción argentina.

mitificados por los textos y la iconografía escolar: el pueblo congregado frente al Cabildo, los paraguas, los revolucionarios Domingo French y Antonio Luis Beruti¹² repartiendo escarapelas, la infaltable presencia de los vendedores ambulantes. Como sostiene Irene Marrone:

Ya desde el primer acto, la conspiración de los patriotas en la quinta de Don Nicolás Rodríguez Peña se presenta como un acto consciente en el que el acontecer externo (caída de Sevilla en manos francesas) figura como dato para adelantar o retrasar un movimiento ya existente. No se trata en el film “una revolución sin revolucionarios”, ni se presenta el hecho como una respuesta pragmática frente al derrumbe de la monarquía hispana bajo cuya autoridad la mayoría espera volver, tal como aseguran algunos historiadores en la actualidad. Se representa el 25 de mayo de 1810 desde su nacimiento, como si se tratara ya de una república independiente, cuando en realidad la Primera Junta gobernaría en nombre del Rey Fernando VII. (Marrone, 2010).

De los quince cuadros que originalmente componían la película, hoy sólo se conservan diez¹³. Cada uno de ellos está precedido por un intertítulo informativo que

¹² Domingo French y Antonio Luis Beruti fueron dos patriotas revolucionarios que lucharon en la Guerra de la Independencia argentina contra el poder español. Ambos formaban parte del ala más radical del partido patriota (los futuros morenistas), y cumplían la importante misión de agitar las calles en favor de la salida política alentada por este grupo. Junto a otros jóvenes, se los llamaba los “Chisperos”. La mitología patria los suele considerar como los creadores de la escarapela de la 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 argentina azul y blanca que hoy conocemos fue instituida recién dos años después por el amigo de ambos: Manuel Belgrano.

¹³ El primer cuadro reproduce la “célebre reunión en casa de Rodríguez Peña, en la que se resuelve aplazar el movimiento revolucionario hasta la caída de Sevilla en poder de los franceses”. En el segundo, “la mayoría de los jefes convocados por el Virrey le manifiestan que no cuenta con ellos porque apoyan al pueblo”. En el tercero, “los cabildantes reciben con júbilo la resolución del Virrey, que les es comunicada por Castelli y Rodríguez”. En el cuarto titulado “La escarapela nacional”, “French y Berutti reparten cintas azules y blancas para que los patriotas sean reconocidos”. En el quinto, “el Cabildo está deliberando; y French y Berutti entran diciendo que el pueblo desea saber lo que se trata”. En el sexto, “Berutti escribe en un papel el nombre de los que deben formar la nueva junta”. En el séptimo, “el Cabildo está indeciso. Berutti presenta la lista. ¿Adónde está el pueblo?”. En el octavo, “los patricios y algunos patriotas esperan impacientes la resolución del Cabildo”. En el noveno “los miembros de la nueva junta prestan el juramento de práctica”. Finalmente en el décimo, “Saavedra dirige la palabra al pueblo”. Es imposible asegurar con exactitud el contenido de los cuadros faltantes, pero la revista *Caras y Caretas* en su número extraordinario del Centenario reproduce en un artículo titulado “La semana de mayo. Reconstrucción fotográfica” varias imágenes del film, incluso algunas pertenecientes a planos perdidos. Entre ellos, hay uno en el que los

anuncia una situación representada a continuación por los actores, sin un significativo aporte de información adicional. La escenografía de las escenas en interiores es despojada y simple y para los exteriores se ha recurrido a esquemáticos telones pintados, diseñados en una escala demasiado pequeña y que a causa de un defecto en la iluminación parecen moverse con el viento. Está claro, sin embargo, que ni el “realismo” ni la fidelidad histórica se encontraban en las preocupaciones de estos primeros cineastas. El objetivo de estos films no era la reconstrucción del pasado argentino, sino la difusión de símbolos y mitologías nacionales de las que las nuevas masas populares pudieran apropiarse. Esto se vuelve evidente al analizar el último cuadro de *La revolución de mayo*. El pueblo se ha reunido frente al Cabildo para escuchar el discurso de Cornelio Saavedra. Con un cambio súbito de plano, Gallo vuelve a tomar la misma escena pero desde una perspectiva lateral. En ese momento vemos en el extremo superior izquierdo del cuadro la insólita figura del general José de San Martín vestido de uniforme y envuelto en la bandera argentina, que como una suerte de *deus ex machina* moderno observa la escena desde las alturas. El film termina con el pueblo emocionado que lo saluda agitando sus sombreros y exclamando "Viva la República". La figura de San Martín, ajena al momento histórico al que se refiere el film,¹⁴ funciona aquí como una homologación o fusión entre sujeto y nación, una "metáfora de la futura gloria de esa patria naciente" (Caneto, 1996: 98). Este recurso alegórico constituye quizás la única utilización por parte de Gallo de un lenguaje puramente cinematográfico en una película eminentemente teatral. Sin embargo, lejos de desentonar con el resto del film, el truco visual refuerza el mensaje nacionalista¹⁵ e introduce por primera vez en el cine argentino la simbólica figura del padre de la patria.

Hasta 1911, fecha en que la revista *Caras y Caretas* incorpora a sus páginas una sección exclusivamente dedicada al cine, no hubo en la prensa local una crítica cinematográfica especializada que nos pueda aportar información sobre las características

revolucionarios Martín Rodríguez y Juan José Castelli se entrevistan con el virrey Cisneros para pedirle la renuncia y otro en el que varios patriotas reunidos frente al Cabildo celebran el anuncio de los nuevos miembros de la Junta de gobierno.

¹⁴ 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.

¹⁵ Cabe aclarar que, como en el caso de las escarapelas de French y Beruti, la bandera argentina en la que aparece envuelto San Martín no fue creada hasta 1812.

de estos primeros films o sobre la acogida que tuvieron al momento de su estreno. No obstante, los pocos avisos que publicitaron *La Revolución de Mayo* en los periódicos de la época rescataban sobre todo su origen autóctono y sus valores educativos y morales. Por ejemplo, la cartelera cinematográfica del diario *La Nación* la describía, en el día de su estreno, como un “espectáculo cinematográfico con vistas altamente morales para familias”¹⁶ y en su edición del día siguiente agregaba que se trataba de la primera cinta “exhibida en el país de un episodio nacional”.¹⁷ La película, originalmente estrenada el 22 de mayo de 1909 en el cine Ateneo, volvió a proyectarse en mayo del año siguiente aprovechando el eufórico fervor de los festejos del Centenario, que seguramente atrajeron nuevo público y ampliados dividendos.

La segunda película de ficción exhibida en el país que vuelve sobre este período revolucionario y fundacional de la historia vernácula fue *El himno nacional*, también llamada *La Creación del himno*. Además de su director, Mario Gallo, este film comparte con *La revolución de mayo*, el afortunado hecho de haber sobrevivido, aunque de forma incompleta, hasta nuestros días. Estrenada en el año 1909, la cinta rememora la primera vez que el canto patrio fue entonado en un salón de la sociedad porteña y su argumento, a cargo del escritor José González Castillo, recoge los míticos episodios de esta historia enseñada en todas las escuelas. 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 raptó de inspiración romántica, López y Planes compone en una noche el patriótico canto, logrando la unánime aceptación de la asamblea y del propio Fray Cayetano, quien admirado retira su propia letra. El film finaliza con una reunión en la casa de Mariquita Sánchez de Thompson¹⁸, donde una veintena de actores con trajes de época se reparten en sillas o parados alrededor de un piano. Vicente López y Planes recita para la concurrencia las estrofas del canto concluido. A continuación, y sorpresivamente, una insólita leyenda anuncia: “El General San Martín canta el himno”. El militar vestido de uniforme hace su

¹⁶ *La Nación*, Buenos Aires, 22 de mayo de 1909, cartelera cinematográfica.

¹⁷ *La Nación*, Buenos Aires, 23 de mayo de 1909, cartelera cinematográfica.

¹⁸ Patriota argentina casada primero con Martín Jacobo Thompson y luego con Juan Washington de Mendeville. En su hogar se cantó por primera vez el Himno Nacional Argentino y, según la mitología patria, ella fue quien interpretó las primeras estrofas.

entrada, besa la mano de su anfitriona y comienza a cantar, al tiempo que Mariquita lo acompaña en el piano. Al igual que en *La revolución de Mayo*, Gallo se permite una licencia poética y hace participar al prócer de este histórico momento. Es como si la ausencia del "padre de la patria" en estos hitos fundacionales y altamente simbólicos de la historia nacional resultara inadmisibles.

La Revolución de Mayo y *La creación del himno* no fueron ejemplos aislados, sino que Mario Gallo siguió explotando esta temática histórica en varios otros films estrenados, casi de forma simultánea, en el mes del Centenario. Existe muy poca información sobre estas últimas películas que hoy están y probablemente seguirán perdidas, sin embargo, sus títulos, algunos escasos datos en las carteleras de los periódicos de la época y los testimonios incluidos en las primeras historias del cine, permiten esbozar someramente su contenido argumental. Uno de estos films es *Güemes y sus Gauchos*, que contó también con la pericia técnica de Mario Gallo y tuvo como protagonista al actor Adolfo Fuentes. Exhibida por primera vez el 22 de mayo de 1910 y reestrenada "a pedido general"¹⁹ del público en agosto de ese año, la cinta sin duda exaltaba la figura del histórico caudillo y héroe de la independencia.

Como adelantamos, además del rescate de la historia argentina, la corriente nacionalista explotó otros dos ejes en muchos sentidos complementarios: la reivindicación del interior rural como reducto de la identidad nacional y la exaltación de la cultura criolla. Una nueva concepción de lo bárbaro asociado ahora a las masas de inmigrantes extranjeros que invadían el país, llevó a que los pensadores nacionalistas reconsideraran los términos de la barbarie pasada. "Esa barbarie tan calumniada por los historiadores", dice Ricardo Rojas,

fue el más genuino fruto de nuestro territorio y de nuestro carácter. La montonera no fue sino el ejército de la independencia luchando en el interior, y casi todos los caudillos que la capitaneaban habían hecho su aprendizaje en la guerra contra los realistas. Había más afinidades entre Rosas y su pampa o entre Facundo y su

¹⁹ *La Prensa*, cartelera de espectáculos, Buenos Aires, 19 de agosto de 1910.

montaña, que entre el señor Rivadavia o el señor García y el país que quería gobernar. La Barbarie, siendo gaucha y puesto que iba a caballo, era más argentina, era más nuestra. Ella no había pensado en entregar la soberanía del país a una dinastía europea (1922: 135).

Otros escritores, como Manuel Gálvez, realizaron incluso una recuperación positiva de esa barbarie rural, depositaria a sus ojos de la conciencia nacional y del espíritu patriótico. El novelista propuso fomentar el provincialismo como forma de salvar la identidad argentina, rescatando del desprecio de la historiografía oficial a los caudillos provinciales que, sin saberlo, “salvaron al país (...) de su precoz desnacionalización [y] (...) fueron los oscuros trabajadores de nuestra nacionalidad” (Gálvez, 1910: 124-25). El rescate de próceres no liberales como Martín Miguel de Güemes, asociados por años a la barbarie y el atraso, fue entonces una de las novedades introducidas por el discurso nacionalista en los estudios históricos.

Menos polémicos eran los personajes de *La batalla de San Lorenzo*, exhibida por primera vez en mayo de 1910 en el Salón Americano y reestrenada en agosto de ese año en el cine Olimpo. Filmar en exteriores no era una empresa sencilla a principios del siglo XX, sin embargo Gallo logró en esta cinta un considerable despliegue de extras en la ribera del Río de la Plata, obteniendo, según el historiador Claudio España, un resultado de cierta espectacularidad.²⁰ Estaba interpretada por Eliseo Gutiérrez, Enrique de Rosas y Enrique Serrano y, teniendo en cuenta el título, seguramente tenía al general San Martín como uno de sus protagonistas. Es muy probable que el celebrado prócer fuera también el personaje principal de *El Paso de los Andes*, otro film histórico estrenado en mayo de 1910 que, sin embargo, no puede atribuirse con certeza a Mario Gallo. Al igual que *La batalla de San Lorenzo* y otras producciones del director italiano, esta película fue reestrenada en agosto de 1910 en el recién inaugurado Cine Olimpo. Este palacio del séptimo arte, manejado por la Empresa Cine-Patria, tuvo una especial predilección por los films de contenido nacional. Las películas allí exhibidas se publicitaban en la cartelera de espectáculos del diario *La Prensa* con el slogan “Lección práctica de

²⁰ Véase España (1996: 469).

historia”,²¹ promoviendo sin duda el tono altamente didáctico de sus argumentos. En esa misma línea se encontraba también el siguiente film de Gallo, *La batalla de Maipú* (1913), que narra los principales episodios de este conflicto bélico en el que se enfrentaron el ejército realista, al mando del general Mariano Osorio, y las fuerzas patriotas revolucionarias, compuestas por una coalición de cuerpos militares chilenos y soldados del Ejército de los Andes al mando de José de San Martín. La película, rodada también en exteriores y con profusión de extras, contó con la colaboración del Regimiento de Granaderos a Caballo y, según relata Pablo Ducrós Hicken, en la escena del célebre abrazo entre San Martín y O’Higgins, Eliseo Gutiérrez y Enrique Serrano, que interpretaban a dichos personajes, se entrelazaron de forma tan impetuosa sobre los caballos, que terminaron rodando por el suelo²².

Ya a mediados de la década de 1910, el primer largometraje que abordó el tema de las revoluciones independentistas del poder español fue *Mariano Moreno y la Revolución de Mayo* (Enrique García Velloso, 1915). Su guionista y director, Enrique García Velloso era un dramaturgo argentino con una predilección especial por el género histórico que no sólo transitó en varias de sus obras teatrales, como *El chiripá rojo* (1900) -sainete ambientado en la época de Rosas- o *Mamá Culepina* (1916) -que relata los avatares de una cuartelera que sigue a las tropas de Lucio V. Mansilla- sino también en varios de sus films, entre los que se encuentran *Amalia* (1914), *Un romance argentino* (1916) y la mencionada *Mariano Moreno y la Revolución de Mayo*. Aunque esta última película se encuentra perdida, la existencia de un completo programa de mano, profusamente ilustrado, con el que se promocionó la cinta al momento de su estreno, permite reconstruir someramente su argumento. La primera parte, centrada en la figura de Mariano Moreno, narra algunos de los aspectos más sobresalientes de la vida de este prócer: el desarrollo de su vocación intelectual, la odisea de su viaje a Chuquisaca, su romance con María Cuenca, su retorno a Buenos Aires y su vinculación con los patriotas que enfrentarían al virrey Cisneros. En la segunda parte, sin duda la más didáctica, se abordaban, en rigurosa cronología, los principales episodios de la Revolución de Mayo,

²¹ *La Prensa*, Buenos Aires, 14 de agosto de 1910, cartelera de espectáculos.

²² Véase Ducrós Hicken (1955).

desde la lectura de la *Representación de los Hacendados*,²³ hasta el juramento de los miembros de la Primera Junta de gobierno. García Velloso basó su guión en las *Memorias* de Manuel Moreno, hermano de Mariano y en la *Historia de Belgrano y la independencia argentina* de Bartolomé Mitre, de la cual extrajo algunos fragmentos que utilizó en los intertítulos del film. La película se apropia del punto de vista de esta historia oficial y narra los sucesos históricos que conducen a la revolución de forma maniquea y evitando todo posible punto de conflicto o polémica. Como relata Miguel Couselo, nada queda en este film de la encendida biografía que García Velloso escribe de Moreno para su *Historia de la literatura argentina*. Mientras en este texto el dramaturgo “enfaticaba el individualismo del prócer, los conflictos entre su presumida vocación sacerdotal y sus tendencias intelectuales y políticas, la fricción con su padre a propósito de su no profesión religiosa y sus amores en Chuquisaca, el despertar político que muchos de sus allegados consideraban improbable, su cesarismo político en el terreno de las definiciones revolucionarias, sus roces con Saavedra, su retiro, su ostracismo, su viaje y su muerte” el film prescindía de esas coyunturas y mostraba “la Revolución de Mayo como un proceso monolítico, de una sola oposición abrupta: los realistas de un lado, los patriotas –apolitizados absolutamente, solidarios en todo- del otro” (Couselo, 2008: 21).

A diferencia de los ingenuos y esquemáticos films de Gallo, García Velloso intentaba presentar en el plano artístico una reconstrucción histórica fiel que contribuyera a otorgar verosimilitud al relato. Según narra un cronista de la época en la revista *Caras y Caretas*, “el autor tuvo desde el primer momento carta blanca para pedir las escenas, la indumentaria, los personajes que la más exquisita escrupulosidad histórica necesitase” (De Aldecoa, 1915). Así el film fue rodado, en lo posible, en sus escenarios reales, como sucede en las escenas que transcurren en el convento de San Francisco. En otros casos, se recurrió a una cuidada puesta en escena, como se evidencia en la larga secuencia filmada frente al Cabildo, cuya asombrosa fidelidad contrasta fuertemente con los rudimentarios

²³ La *Representación de los Hacendados* fue un informe económico preparado por Mariano Moreno, en 1809, que describía la situación económica del Virreinato del Río de la Plata y solicitaba al virrey Baltasar Hidalgo de Cisneros que dejara sin efecto la cancelación del libre comercio autorizada por éste meses antes. En este documento Moreno formulaba fuertes críticas al proceder económico del régimen colonial, sustentándose en las ideas de los liberales económicos europeos, que comenzaban a conocerse en América. Este escrito y los debates que generó, lograron que se abriera la aduana, aunque en forma limitada.

telones pintados utilizados por Gallo apenas cinco años antes. La película costó unos setenta mil pesos, una suma muy elevada para la época, y contó en su elenco con célebres artistas teatrales y más de cuatrocientos extras.

El afán didáctico que predominaba en la mayoría de los films históricos analizados, es también aquí un elemento esencial, como lo señala el prólogo del film 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 sus 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.²⁴

De hecho, el film estrenado el 20 de abril de 1915 en el Palace Theatre de Max Glücksmann, contó con un preestreno privado especial para miembros del Consejo Nacional de Educación el 14 de ese mismo mes, poniendo en evidencia el tipo de espectador modelo al que aspiraba la película y la importancia que tenía para estos primeros cineastas el valor educativo y patriótico que imprimían a sus obras.

El lema “instruir deleitando” vuelve a aparecer de la boca de Julián de Ajuuria en un enciclopédico libro que el productor español publicó varios años después de sus primeras aventuras cinematográficas con Mario Gallo y en el que intentó plasmar algunas de las experiencias y conocimientos adquiridos en casi una vida en el mundo del cine. A pesar de la distancia histórica que separa a este documento de sus primeros films, el libro es un valioso testimonio que pone en evidencia la posición que estos pioneros tenían respecto al cine y respecto a su función dentro de la sociedad. En el prólogo De Ajuuria escribe:

²⁴ Reproducido en el programa de mano del film.

El cine es ya una de las fuerzas de nuestra época, el mejor medio de difundir ideas y sentimientos políticos y culturales, un instrumento de expansión para el comercio y las industrias, un vehículo que nos pone al alcance de todos los pueblos (...) siempre que lo empleemos para el fin con que ha nacido: *instruir deleitando, con arte, humor, moral y ciencia* (De Ajuria, 1946:17).

De Ajuria, que al margen de sus incursiones en el cine nacional había formado su fortuna como distribuidor de cine norteamericano en la Argentina, era un profundo admirador de las películas estadounidenses. Su sueño era 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 dólares²⁵. Nació así *Una nueva y gloriosa nación* (1928), que fue dirigida por el norteamericano Albert H. Kelley con la supervisión de De Ajuria y contó con la producción de su empresa, la Sociedad General Cinematográfica. Cruzando una imaginaria intriga sentimental entre Manuel Belgrano y la hija de un aristócrata español que secretamente abraza la causa patriota, el film se sumerge en los sucesos que condujeron a la Revolución de Mayo en 1810 y sigue las acciones de este prócer argentino hasta la batalla de Tucumán²⁶. La película fue interpretada por importantes estrellas norteamericanas de la época, como el actor Francis X. Bushman -que había participado en una serie de célebres films como *Ben Hur* (Fred Niblo, 1925) o *Romeo y Julieta* (Francis X. Bushman/ John W. Noble, 1916)- en el rol de Belgrano, y la actriz Jacqueline Logan en el rol de Mónica. 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 que, unos años antes, en colaboración con el actor argentino

²⁵ Véase Curubeto (1993: 180).

²⁶ La batalla de Tucumán fue un enfrentamiento bélico que tuvo lugar el 24 y 25 de septiembre de 1812 en las inmediaciones de la ciudad argentina de San Miguel de Tucumán, en el transcurso de la Guerra de Independencia contra el poder español. El Ejército del Norte, al mando del general Manuel Belgrano, derrotó a las tropas peninsulares del brigadier Juan Pío Tristán, que lo doblaban en número, frenando la avanzada realista sobre el noroeste argentino. Junto con la batalla de Salta, librada el 20 de febrero de 1813, el triunfo de Tucumán permitió a los rioplatenses confirmar los límites de la región bajo su control.

Héctor Quiroga, había dirigido en el país la recordada película *Juan sin ropa* (1918). La cámara, por su parte, estuvo a cargo de Nicholas Musuraca, que años después sería un colaborador habitual de Jacques Tourneur. El film contó además con una cuidada y costosa puesta en escena. Las crónicas de la época afirman que la réplica del Cabildo de Buenos Aires le insumió a De Ajuria la exorbitante suma de quince mil dólares. Se contrataron además asesores históricos para reconstruir lo más fielmente posible los escenarios y el vestuario y se utilizaron más de dos mil extras en las escenas de masas. La película fue estrenada el 10 de marzo de 1928 en el Teatro Cervantes, pero tuvo un preestreno, en febrero de ese año, en la residencia particular del presidente Marcelo T. de Alvear, al que asistieron importantes personalidades de la época²⁷. Unos días después de la proyección, Alvear envió a De Ajuria una elogiosa carta en la que afirmaba que el film constituía un muy eficaz medio para la educación patriótica, “tan necesaria para la formación del espíritu nacional”²⁸. Los valores educativos del film 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 y formuló votos porque ella inicie un repertorio de la misma especie, para el que hay en la tradición argentina argumentos adecuados”²⁹. El film fue, de hecho, utilizado como auxiliar pedagógico por diferentes instituciones educativas. El 21 de julio de 1928, por ejemplo, mil niños asilados en diversos establecimientos sostenidos por la Sociedad de Beneficencia concurren a una proyección en el Cine Callao, que fue acompañada por una lección explicativa de los acontecimientos referidos en la película³⁰.

De Ajuria declaró haber realizado este film “henchido de entusiasmo y de gratitud al gran pueblo argentino” y “con el fin de magnificar el concepto argentino ante todas las naciones de la tierra, divulgando los nombres de los próceres de la historia patria y el

²⁷ Véase *Revista del Exhibidor*, N° 51, 20 de febrero de 1928, p. 6.

²⁸ Carta de Marcelo T. de Alvear a Julián De Ajuria reproducida en De Ajuria (1946: 691).

²⁹ Carta de Ricardo Rojas a Julián De Ajuria reproducida en De Ajuria (1946: 692).

³⁰ Véase *La Película*, N° 618, 26 de julio de 1928, p. 27.

origen de nuestra nacionalidad” (De Ajuria, 1946: 19). La idea de que el cine debía servir como un medio de educación para las nuevas masas de inmigrantes fue también sumamente enfatizada por los medios de prensa de la época, que exaltaron sobre todo la vocación didáctica y patriótica del film. En una de las crónicas más iluminadoras a este respecto, el diario *La Razón* opinó, por ejemplo, que:

En un país de aluvión como el nuestro, espectáculos que recuerden los sacrificios que costó hacer patria son de una gran importancia, un auxiliar inestimable de la buena obra nacionalista ¿Y qué instrumento mejor que el cinematógrafo para ello? Esa muchedumbre cosmopolita que se vuelca en las salas de proyecciones cinematográficas, que no han tomado nunca un texto de nuestra historia en sus manos, aprende a conocernos mejor, a respetarnos más, sabiendo lo que costó a nuestros mayores el ideal de constituir una nación libre. Y *Una nueva y gloriosa nación*, cualesquiera sean las objeciones que puedan formularsele, cumple dignamente con esa misión³¹.

Como se desprende de estos testimonios, el surgimiento del cine de ficción en la Argentina no puede ser estudiado fuera de este particular e irrepetible contexto político-social. En efecto, el flamante género argumental fue sumamente operativo a los discursos nacionalistas imperantes en las primeras décadas del siglo XX y a su proyecto de homogenización nacional fuertemente basado en la educación patriótica. Los pioneros del cine, la mayoría de ellos inmigrantes que encontraron en este arte una forma de integración, adhirieron a las preocupaciones de las élites vernáculas y paradójicamente enfocaron sus relatos hacia esos momentos fundacionales de la Nación, donde el país se levantaba contra el yugo de la “madre patria”, de la que muchos de ellos provenían. Como vimos, el género de ficción aportó además, nuevas posibilidades temáticas y expresivas que sirvieron eficazmente para la difusión de esas mitologías nacionales propuestas por la historiografía oficial. La Revolución de Mayo y la Declaración de la Independencia, instalados como una suerte de “grado cero” de la historia patria, fueron

³¹ Crítica del diario *La razón*, reproducida en De Ajuria (1946: 674).

los hitos a los que el cine volvió una y otra vez en busca de esa identidad vulnerada o amenazada por la cada vez más notoria presencia disruptiva del extranjero.

Bibliografía

- ALTAMIRANO, Carlos y Sarlo, Beatriz (1983), *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires, Ariel.
- BERTONI, Lilia Ana (2007), *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- CANETO, Guillermo et al. (1996), *Historia de los primeros años del cine en la Argentina (1895-1910)*, Buenos Aires, Fundación Cinemateca Argentina.
- COUSELO, Jorge Miguel (1978), “Al gran cine argentino ¡Salud!”, en *Diario Clarín*, sección espectáculos, 25 de mayo, p.1.
- COUSELO, Jorge Miguel (2008), *Cine argentino en capítulos sueltos*, Buenos Aires: Festival Internacional de Cine de Mar del Plata/ INCAA/ Universidad del cine.
- CUARTEROLO, Andrea (2010), “El arte de instruir deleitando. Discursos positivistas y nacionalistas en el cine argentino del primer Centenario”, en *Iberoamericana. América Latina - España - Portugal*, Madrid, Instituto Ibero-Americano de Berlín/ GIGA Instituto de Estudios Latinoamericanos de Hamburgo/ Editorial Vervuert, N° 39, septiembre, pp. 197-210.
- CUARTEROLO, Andrea (2012). “Construyendo la nación. El cine argumental argentino del primer Centenario”. En: Margarita Gutman y Rita Molinos (editoras), *Construir bicentenarios latinoamericanos en la era de la globalización*, Buenos Aires, Editorial Infinito/ Observatorio Latinoamericano de la New School University (OLA), 2012, pp. 383-400.
- CURUBETO, Diego (1993), *Babilonia gaucha. Hollywood en la Argentina, la Argentina en Hollywood*, Buenos Aires, Planeta.
- DARÍO, Rubén. “Evocaciones artísticas”, *Páginas de arte*, Obras Completas, tomo I. Madrid, Afrodisio Aguado, 1950

- DE AJURIA, Julián (1946), *El cinematógrafo. Espejo del mundo*, Buenos Aires, Guillermo Kraft Ltda.
- DE ALDECOA, León (1915), “¡Películas nacionales al fin! *Mariano Moreno y la Revolución de Mayo*. Un grandioso esfuerzo argentino”, en *Caras y Caretas*, N° 863, 17 de abril.
- DEVOTO, Fernando J. (2002), *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna. Una historia*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- DUCRÓS HICKEN, Pablo (1955), “Orígenes del cine argentino. Nuevas Etapas III”, en *Revista El Hogar*, 7 de enero, s/p.
- ESPAÑA, Claudio (1996), “El cine argentino”, en *La Junta de Historia y Numismática Americana y el movimiento historiográfico en la Argentina (1893-1938)*, Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia, Vol II, pp. 464-482.
- GÁLVEZ, Manuel (1910), *El diario de Gabriel Quiroga, opiniones sobre la vida argentina*, Buenos Aires, Arnoldo Moen y Hno. editor.
- LÓPEZ, Ana M (2000), “Early cinema and modernity in Latin America”, en *Cinema Journal*, 40.1, Fall, pp. 48-78.
- KOHEN, Héctor (2005), “Algunas bodas y muchos funerales. Imagen cinematográfica e identidad en el período 1897-1919”, en *Cuadernos de Cine Argentino*, N° 5, marzo, pp. 31-46.
- _____ (2004), “Maciste, Chaplin, Griffith: La batalla por Buenos Aires”. En: *Il patrimonio musicale europeo e le migrazioni*. Venecia, Università Ca’ Foscari di Venecia, Disponible en: http://venus.unive.it/imla/SITOSP/Testi_EMHM_SP/Kohen.html (Acceso noviembre de 2009).
- MARRONE, Irene (2003), *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*, Buenos Aires, Biblos.
- _____. “Usos de la memoria patria en el cine del centenario”. En: Nieto Ferrando, Jorge Juan. *1808-1810 Cine y guerras de la independencia*. Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2010.

- ROJAS, Ricardo (1922), *La restauración nacionalista. Crítica de la educación argentina y bases para una reforma en el estudio de las humanidades modernas*, Buenos Aires, Librería “La Facultad”. [primera edición, 1909].
- ROMERO, Luis Alberto (2007), *La Argentina en la escuela. La idea de nación en los textos escolares*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- SHUMWAY, Nicolás (1995), *La invención de la Argentina. Historia de una idea*, Buenos Aires, Emecé.
- SVAMPA, Maristella (1994), *El dilema argentino: Civilización o barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto.
- TERÁN, Oscar (2000), *Vida intelectual en el Buenos Aires de fin de siglo (1880-1910)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- TERÁN, Oscar (2004), *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*, Buenos Aires, Siglo XXI.