

DE LA FOTO AL FOTOGRAMA.
RELACIONES ENTRE CINE Y FOTOGRAFÍA
EN LA ARGENTINA (1840-1933)

ANDREA CUARTEROLO

[cdf]

Andrea Cuarterolo es doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Su tesis titulada "De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina" estudia las influencias de la fotografía en sus técnicas y formatos más ligados al espectáculo en la cinematografía nacional del período silente.

Es investigadora del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (UBA) y miembro del comité ejecutivo de la Sociedad Iberoamericana de Historia de la Fotografía. Ha publicado diversos artículos sobre historia de la fotografía y del cine argentino en revistas especializadas del país y del exterior y es coautora de los libros *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano* (Biblos, 2005), *Cines al margen* (Librería, 2007), *Cine documental, memoria y derechos humanos* (Nuestra América, 2007), *Criaturas y saberes de lo monstruoso* (Facultad de Filosofía y Letras-UBA, 2008) y *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros*, Vol I y II (Nueva Librería, 2009), *Identidades en foco. Fotografía e investigación social* (IIGH/CONICET, 2011), *Construir bicentenarios latinoamericanos en la era de la globalización* (Ediciones Infinito, 2012), *Pensar el siglo XIX desde el siglo XXI. Nuevas miradas y lecturas* (A Contracorriente, 2012), *Representação e Revolução no cinema latino-americano clássicoindustrial: Argentina, Brasil e México* (Alameda, en prensa) y *Cultura visual e innovaciones tecnológicas en América Latina* (Iberoamericana/Vervuert, en prensa), entre otros.

Es miembro del comité editorial de la revista *Imagofagia* (<http://www.asaeca.org/imagofagia/>) y de la Comisión Directiva de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual.

Actualmente se desempeña como investigadora del Consejo de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) con el proyecto "Imagen reproducible y educación", que estudia el papel de la fotografía y el cine como auxiliares pedagógicos en la Argentina de fines del siglo XIX y principios del XX.

INVESTIGACIÓN SOBRE FOTOGRAFÍA

ANDREA CUARTEROLO

[cdF EDICIONES]

Intendencia de Montevideo

Ana Olivera

Secretario General

Ricardo Prato

Directora División Información y Comunicación

María Urruzola

Equipo CdF

Daniel Sosa - *Director*. Susana Centeno - *Asistente de Dirección*. Verónica Berrio - *Jefa Administrativa*. Gabriela Belo - *Gestión*. Gonzalo Bazerque - *Secretaría*. Gianni Pece - *Administración*. Horacio Loriente - *Administración*. Carlos Contrera - *Fotografía*. Gabriel García - *Fotografía*. Andrés Cribari - *Fotografía*. Magdalena Broquetas - *Investigación*. Mauricio Bruno - *Investigación y Documentación*. Alexandra Nóvoa - *Investigación y Documentación*. Santiago Delgado - *Investigación y Documentación*. Ana Laura Cirio - *Documentación*. Sandra Rodríguez - *Conservación*. Valeria Martínez - *Conservación*. Emiliano Patetta - *Conservación*. Lilián Hernández - *Atención al público*. María Noel Ares - *Atención al público*. Andrea Martínez - *Atención al Público*. Francisco Landro - *Comunicación*. Andrea López - *Comunicación*. Mauro Martella - *Comunicación*. Maite Lacava - *Comunicación*. Martina Callaba - *Producción*. Cecilia Casablanca - *Producción*. Verónica Cordeiro - *Curaduría*. Gonzalo Gramajo - *Técnica*. Pablo Tate - *Actor*.

Andrea Cuarterolo.

"DE LA FOTO AL FOTOGRAMA. RELACIONES ENTRE CINE Y FOTOGRAFÍA EN LA ARGENTINA (1840-1933)" utiliza la licencia BY-NC-ND 3.0 de Creative Commons.



Está permitido reproducir el contenido de este libro bajo las siguientes tres condiciones:

Atribución (atribuir la obra en la forma especificada por los autores o el licenciante),
sin uso comercial y **sin obras derivadas** (no admite alterar o transformar esta obra).

Centro de Fotografía

Web: CdF.montevideo.gub.uy

CdF@imm.gub.uy

Intendencia de Montevideo, Uruguay.

Realización:

Centro de Fotografía / División Información y Comunicación / Intendencia de Montevideo.

Diagramación: Andrés Cribari

Corrección: Stella Forner

Impreso en Empresa Gráfica Mosca

Edición impresa al amparo del dec. 218/996

Depósito Legal N°361.517

ISBN: 978-9974-600-90-4

SOBRE EL CdF

El Centro de Fotografía (CdF) es una unidad perteneciente a la División Información y Comunicación de la Intendencia de Montevideo que se dedica a conservar, documentar, generar, investigar y difundir imágenes fotográficas de interés para uruguayos y latinoamericanos.

Creado en 2002 a partir del archivo generado a lo largo del siglo XX por la Comisión Municipal de Fiestas y la Oficina de Propaganda e Informaciones, custodia un acervo en permanente crecimiento, compuesto por aproximadamente 100.000 fotografías históricas y 30.000 fotografías contemporáneas, producidas por la Intendencia de Montevideo o incorporadas mediante de donaciones y convenios con instituciones y particulares.

La conservación preventiva de su acervo, así como su digitalización y descripción documental, se realizan bajo normas y estándares internacionales. El archivo histórico se encuentra en constante ampliación mediante donaciones, acuerdos de trabajo y convenios con instituciones y particulares. Por otra parte, el equipo de fotógrafos del CdF realiza un registro permanente del acontecer de la ciudad, a partir de líneas de trabajo específicas.

Anualmente equipos interdisciplinarios integrados por los miembros del CdF visitan instituciones vinculadas a la fotografía en todo el país, brindando orientación sobre conservación, digitalización y documentación de archivos.

El CdF cuenta además con un área dedicada a la investigación histórica, cuyo trabajo ha enriquecido el conocimiento y la difusión del acervo institucional y de diversos fondos y colecciones, y ha avanzado en la realización de la historia de la fotografía en Uruguay.

Procurando estimular la producción de trabajos fotográficos y la realización de libros de fotografía, anualmente el CdF hace una convocatoria pública para la publicación de libros fotográficos de autor y de investigación, y ha consolidado la línea editorial Cdf Ediciones.

Actualmente cuenta con cinco salas destinadas exclusivamente a la exhibición de fotografía: la Sala del CdF, ubicada en el propio Centro; la Fotogalería del Teatro Solís, destinada a la fotografía de las artes escénicas; y las fotogalerías a cielo abierto del Parque Rodó, Prado y Ciudad Vieja, concebidas como espacios al aire libre de exposición permanente. Las propuestas de exposición son seleccionadas cada año mediante convocatorias abiertas a todo público.

El CdF produce *f/22. Fotografía en profundidad* y *Fotograma tevé*, programas televisivos en los que se entrevista a personas vinculadas a la fotografía desde diferentes campos, se divulgan nociones de técnica y se difunde el trabajo de numerosos autores de todo el mundo. Además ha participado y producido audiovisuales específicos, como el documental *Al pie del árbol blanco*, que cuenta el hallazgo de un gran archivo de negativos de prensa, extraviado por más de treinta años.

Entre sus actividades formativas y de difusión el CdF lleva a cabo diferentes charlas y talleres. Entre ellos se destacan *Fotoviaje*, un recorrido fotográfico a través del tiempo dirigido al público infantil, y las *Jornadas sobre Fotografía* que anualmente cuentan con la presencia de especialistas del país y del mundo, concebidas para profundizar la reflexión y el debate en torno a temas específicos.

Cada dos años se organiza el festival internacional *Fotograma*, en cuyo marco se exponen trabajos representativos de la producción nacional e internacional, generando espacios de exposición y promoviendo la actividad fotográfica en todo el país.

Próximamente el CdF se trasladará al edificio del ex Bazar Mitre (Av. 18 de Julio 885), donde funcionará un Laboratorio Integral de Conservación de Imágenes Fotográficas. Concebido como un espacio de formación y docencia, el lugar se proyecta como un centro de formación regional dedicado a la especialización de personas de toda Latinoamérica que, desde diversos ámbitos, trabajan con y a partir de las fotografías.

El nuevo edificio, dotado de mayor superficie y mejor infraestructura, potenciará las posibilidades de acceso a los distintos fondos fotográficos y diferentes servicios del CdF, y posibilitará al público habilitar la mediateca que cuenta con una vasta colección bibliográfica sobre técnica, autores, conservación e historia, y todas las producciones audiovisuales del CdF. La nueva sala de exposición estará acondicionada de acuerdo a parámetros internacionales, lo cual también permitirá organizar con frecuencia exposiciones de autores y colecciones de todo el mundo.

De la foto al fotograma

Relaciones entre cine y fotografía en Argentina (1840-1933).

Andrea Cuarterolo

A mi padre que me enseñó a amar la historia y me heredó su pasión por la fotografía. Me hubiera encantado, viejo, poder darte a leer este libro.

ÍNDICE

Agradecimientos_ 15

Introducción_ 19

1. Pequeña historia de la fotografía como espectáculo_ 35

- 1.1. La puesta en escena. Elementos espectaculares en el retrato de estudio_ **36**
 - 1.1.1. El vestuario_ **40**
 - 1.1.2. La escenografía_ **41**
 - 1.1.3. La pose_ **46**
- 1.2. La “fotografía de atracciones”: el uso de la imagen como “dispositivo de lo espectacular”_ **49**
 - 1.2.1. El color como atracción_ **50**
 - 1.2.2. La tridimensionalidad como atracción_ **56**
 - 1.2.3. Más allá del realismo. Las manipulaciones de la imagen como atracción_ **65**
- 1.3. En busca del tiempo perdido. De la “fotografía monumento” a los primeros ensayos de movimiento_ **68**
 - 1.3.1. La dimensión temporal en el retrato de estudio_ **70**
 - 1.3.2. La dimensión temporal y el efecto panorámico_ **76**
 - 1.3.3. La instantánea fotográfica y los primeros intentos por congelar el tiempo_ **85**
- 1.4. Construyendo ficciones. Estrategias narrativas y tentativas de montaje en las fotografías seriadas_ **87**

- 1.4.1. La dimensión temporal en las primeras series fotográficas. Del “retrato-secuencia” a los ensayos cronofotográficos_ **87**
- 1.4.2. Relatos fotográficos. Del álbum familiar a las “series ficcionalizadas”_ **92**

2. Construyendo la Nación. El rol de la fotografía y el cine en la conformación de un imaginario nacional_ 105

- 2.1. La Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados y su influencia en el temprano cine argentino_ **107**
- 2.2. Imágenes de la Argentina opulenta. Discursos positivistas y nacionalistas en el proyecto fotográfico de la S.F.A. de A._ **117**
- 2.3. Con el foco en el progreso. Discurso positivista y cine de actualidades_ **125**
- 2.4. El arte de instruir deleitando. Discurso nacionalista y cine de ficción_ **131**
- 2.5. La superposición de discursos: una lectura de Nobleza gaucha desde el proyecto fotográfico de la S.F.A. de A._ **135**

3. El viaje en la era de la reproductibilidad técnica. Entre el discurso etno-geográfico y el turismo virtual_ 149

- 3.1. Viajar con la mirada. La fotografía y el cine como dispositivos virtuales para explorar el mundo_ **151**
- 3.2. Miradas imperiales. El rol de la fotografía y el cine en la empresa civilizatoria_ **155**
 - 3.2.1 La exotización del paisaje_ **159**
 - 3.2.2 La construcción de la alteridad_ **163**
 - 3.2.3. La celebración de la máquina_ **179**

4. Espectáculos realistas y realidades espectaculares. Las revistas ilustradas y su influencia en el temprano cine argentino_ 189

- 4.1. Las revistas ilustradas y el espectáculo de lo real_ **191**
- 4.2. Fait divers y “cine de atracciones”_ **194**
- 4.3. Reconstrucciones fotográficas y falsas actualidades_ **204**
- 4.4. Ficciones ilustradas y cine de ficción_ **216**

5. Con la mirada en Europa. Modernidad y tradición en la obra de Horacio Coppola_ 223

- 5.1. Nueva fotografía para nuevas sociedades: la muestra Film und foto y el avance de las vanguardias_ **224**
- 5.2. El rechazo al pictorialismo: la Nueva Visión y el extrañamiento de lo real_ **226**
- 5.3. La influencia del cine en la mirada de Horacio Coppola_ **231**
- 5.4. Horacio Coppola y su iniciación europea_ **237**
- 5.5. Horacio Coppola y la pampa modernista_ **243**

Bibliografía_ 251

AGRADECIMIENTOS

La investigación que dio lugar a este libro se originó hace casi diez años, cuando todavía estaba estudiando mi carrera de grado, y con el tiempo se convirtió en la base de mi tesis de doctorado, defendida en marzo de 2012 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. En ese largo tiempo he contraído una deuda de gratitud con un gran número de personas, que con su apoyo y colaboración han facilitado y contribuido a mi trabajo. Mi más profundo reconocimiento es hacia mi directora Ana Laura Lusnich. Su paciente guía, sus acertados comentarios y sugerencias y sobre todo su generosidad, confianza y amistad fueron fundamentales para la concreción de esta investigación.

Este trabajo fue posible, además, gracias a dos becas doctorales otorgadas por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) radicadas en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”. Mi sincero agradecimiento a Claudio España, director de la primera de estas becas, que lamentablemente no pudo ver concluida esta investigación, por su invaluable estímulo en esa etapa inicial y nuevamente a Ana Laura Lusnich que asumió la dirección luego de su fallecimiento y la renovó en mi segunda beca doctoral.

En el ámbito de la fotografía, quiero expresar mi más sentido reconocimiento al maestro Abel Alexander por los innumerables datos y sugerencias aportados a mi trabajo, su siempre disponible “servicio telefónico de urgencias”, y su permanente apoyo e incentivo en este proceso. Agradezco asimismo a Juan Gómez, por sus valiosas contribuciones a este texto y por su paciencia y predisposición para responder a mis múltiples consultas.

Esta investigación no hubiera podido materializarse sin la colaboración de varios investigadores y coleccionistas privados que pusieron a mi disposición sus valiosos tesoros fílmicos y fotográficos. Entre ellos, deseo agradecer muy especialmente a Enrique Bouchard por su inmensa generosidad, y por atender siempre solícita y desinteresadamente a mis frecuentes pedidos de información y material. Mi reconocimiento también a Daniel Sale, César Gotta y Carlos Barrios Barón por las innumerables imágenes aportadas a mi investigación y a Margarita Alvarado, Mariana Giordano, Mónica Incorvaia, Irene Marrone y Fernando Martín Peña por facilitarme diversos films de difícil acceso que fueron vitales para mi trabajo. Gran parte de esta investigación se desarrolló, además, en museos, archivos y bibliotecas y contó con la colaboración de múltiples personas a cargo de estos espacios institucionales. Quiero agradecer particularmente a Adrián Muoyo de la Biblioteca y Centro de Documentación y Archivo del INCAA, a Paula Félix Didier del Museo del Cine y a todo el personal de la Sección de Publicaciones Periódicas Antiguas de la Biblioteca Nacional y de los Departamentos de Documentos Fotográficos y de Cine, Audio y Video del Archivo General de la Nación.

Deseo expresar también mi más profundo reconocimiento a Luis Príamo, Marta Penhos y María Luisa Ortega, que leyeron atentamente diversas partes de mi tesis, aportando valiosos y acertados comentarios que han quedado incorporados en estas páginas. También a Héctor Kohen y Ricardo Manetti, profesores de la cátedra de Historia del Cine Argentino y Latinoamericano, en la que desarrollé un proyecto de adscripción íntimamente relacionado con algunos aspectos de esta investigación, por sus comentarios y sugerencias bibliográficas.

Quiero agradecer también muy especialmente a Pablo Piedras, Silvana Flores y Clara Garavelli con quienes compartí el proceso de investigación y escritura de nuestras respectivas tesis, por su constante apoyo y colaboración; y a Adrián Pérez Llahí, Javier Campo, Jorge Sala, Paula Wolkowicz, Pamela Gionco, Alicia Aisemberg, Pablo Lanza, y demás colegas del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE), con quienes comparto desde 2003 diversos proyectos y actividades académicas y una gratificante relación de compañerismo y amistad.

En lo personal quiero agradecer a mi esposo y compañero de ruta, Francisco Soullignac, por su constante apoyo, estímulo y compañía, y por sus múltiples sugerencias a mi trabajo. A mi familia y amigos por su permanente ánimo y presencia. Y fundamentalmente a mi madre, primera y minuciosa lectora de estas páginas, invaluable interlocutora y entusiasta compañera de cine y muestras fotográficas. Sus comentarios y recomendaciones, su aliento y apoyo incondicionales fueron esenciales para mí durante este proceso.

INTRODUCCIÓN

Progresamos demasiado. Sería bueno que se prohibiese a los inventores hacer nuevos descubrimientos hasta que descansemos y tengamos noticias de todos los que hay.

Un día nos repiten lo que hablamos, las veces que se le antoja a uno dar vueltas a un manubrio. Y nos dicen que eso se llama fonógrafo. Al día siguiente nos hacen linterna mágica viva, con movimiento, y asistimos al espectáculo de una calle bulliciosa, de un batallón en marcha o de otra barbaridad cualquiera. Y nos dicen que eso se llama cinematógrafo.

Se levanta usted un día y resulta que lo retratan en medio minuto al doblar una esquina.

Ya uno no es libre de nada.

*El Tiempo*¹

El 11 de junio de 1895 se reunió en Lyon el Congreso de la Unión Nacional de Sociedades Fotográficas de Francia. La fotografía tenía entonces más de cincuenta años, pero el cine estaba naciendo. Louis y Auguste Lumière, que acababan de patentar su flamante cinematógrafo, vieron en ese encuentro una excelente ocasión para demostrar su reciente invento. Se había dispuesto que los asistentes al evento realizaran una excursión en barco a Neuville-sur-Saône y Louis decidió registrar su llegada con el flamante aparato.² El asunto era inmejorable: una multitud de personas pasando por delante de su cámara fija, en una simple y a

1 'Venganza fotográfica'. En, *El Tiempo*, Buenos Aires, 9 de octubre de 1897.

2 El film resultante se tituló *Le Débarquement du congrès de photographie à Lyon* y fue estrenado al día siguiente, en el cierre del congreso, en la que fue una de las doce proyecciones privadas que precedieron a la primera presentación pública del invento que tuvo lugar el 28 de diciembre de 1895 en el Salón Indien del Gran Café en París.

la vez significativa sucesión de imágenes en movimiento. Los congresistas, entre quienes se encontraban importantes figuras del medio como los cronofotógrafos Pierre-Jules-César Janssen y Etienne-Jules Marey, habían oído hablar del cinematógrafo y estaban ansiosos por verlo en funcionamiento. Así, concientes de la presencia del aparato filmador, unos pasan sonrientes y divertidos, mientras otros saludan con sus sombreros y siguen su rumbo. Hacia el final del corto, que dura poco menos de un minuto, uno de ellos detiene su paso, empuña la cámara que lleva colgada del cuello y toma una fotografía de Lumière y su cinematógrafo. La imagen nunca fue encontrada. Tal vez ni siquiera fue tomada. Lo que realmente importa, sin embargo, es el hecho de que este gesto haya sido efectivamente registrado. Algunos años después, en 1902, el fotógrafo y cineasta argentino Eugenio Cardini rodó un film con una escena similar titulado *En la casa del fotógrafo*, que narra en clave humorística las dificultades propias de este oficio. El protagonista, ubicado de frente a la cámara, gesticula hacia el fuera de campo donde supuestamente se encuentran sus modelos, dando indicaciones diversas. Se enoja porque no le hacen caso y porque debido a esta distracción se olvida de tapar el objetivo. Nuevamente la cámara fotográfica y la fílmica se capturan mutuamente. ¿Qué significado tiene esta recurrente confrontación de dispositivos? ¿Se trata, como sugiere David Company³, de una afirmación amistosa que señala que el fotógrafo y el cineasta son en esencia lo mismo? ¿Significa, en cambio, el reconocimiento de una deuda hacia la fotografía por parte del cine o es, por el contrario, una manera de distanciarse de ella? Sea cual sea la respuesta, este breve pero sugerente gesto da cuenta de una precoz reflexión sobre estos medios y sobre las múltiples y tempranas relaciones que los vincularon.

Los inicios del arte cinematográfico estuvieron indisolublemente unidos a la historia de la fotografía. Una gran parte de los inventores y pioneros del cine eran fotógrafos profesionales o aficionados, que frecuentemente imbuidos por las ideas del positivismo científico, se lanzaron a explorar el potencial de la naciente cinematografía. Ésta es una constante que se repite prácticamente en todo el mundo⁴ y Argentina no es una excepción.

3 Company, *David. Photography and Cinema*. Londres, Reaktion Books, 2008, p. 8.

4 Los hermanos Lumière en Francia manejaban un negocio fotográfico y los primeros camarógrafos que contrataron habían sido fotógrafos, como también lo era el científico inglés

Eugenio Py, Max Glücksmann, Enrique Lepage, Eugenio Cardini, Eduardo Martínez de la Pera, Ernesto Gunche, Arturo Alexander y Horacio Coppola fueron solamente algunos de los precursores de la cinematografía nacional que se movieron cómodamente entre uno y otro medio.

En sus primeros años, el cine no gozó de una identidad definida, sino que, por el contrario, se amalgamó e interactuó con una serie de espectáculos visuales ya establecidos, al punto que hoy se hace difícil clasificar estas primeras experiencias fílmicas de acuerdo con nuestra concepción actual de lo que es cine. Las influencias en este período de otros medios y espacios culturales como los salones de linterna mágica, la estereografía, los parques de diversiones, el *café concert* o los espectáculos de *vaudeville*, entre otros, fueron profundas y marcadas. Hoy, ningún estudio serio sobre los primeros años del cine puede dejar de remitirse a las diversas “series culturales” con las que este arte entabló relaciones, y que en más de un caso contribuyeron a prefigurarlos, aun desde mucho antes de que las condiciones tecnológicas que lo hicieron posible estuvieran dadas. La fotografía, el medio con el que el cine está ontológicamente más vinculado, fue la base de algunos de los espectáculos visuales que mayor influencia tuvieron en el surgimiento del nuevo arte y es, sin embargo, uno de los más relegados por los estudios críticos e históricos.

El objetivo general de la presente investigación es estudiar las múltiples relaciones que vincularon a la fotografía y al cine en su período silente.⁵ Sabemos que el tema planteado no es privativo de nuestra geografía,

Eadward Muybridge y el fisiólogo francés Etienne-Jules Marey, responsables de los primeros experimentos con la cronofotografía. Entre los fotógrafos estadounidenses que se volcaron al cine podemos mencionar a William. K. Laurie Dickson, coinventor, junto con Thomas Alva Edison, del kinetoscopio, y al productor cinematográfico Sigmund Lubin, ávido competidor de Edison durante más de 20 años. En Alemania, los fotógrafos Max y Emil Skladanovsky inventaron una cámara y un aparato de proyección llamado Bioscope, mientras que Oskar Messter y Guido Seeber, también provenientes del medio fotográfico, se convirtieron en productor de cine y camarógrafo, respectivamente, y los ejemplos siguen.

5 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, etcétera.). 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 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.

pero creemos que, como sostiene John Berger⁶, toda mirada está ligada a valores culturales y creencias vigentes en un determinado momento, y cada sociedad posee una serie de características propias que nos parece necesario contemplar. Limitamos entonces nuestra investigación a Argentina, con el objetivo de que este trabajo se inserte en el marco de similares discusiones en desarrollo en Latinoamérica y el mundo. Comenzamos nuestro estudio en 1840, año de llegada de la fotografía al Río de la Plata,⁷ con el análisis de las diferentes invenciones con base fotográfica (estereografía, vistas ópticas, fotografía panorámica, entre otras) que precedieron y fueron fundamentales para el desarrollo de la cinematografía, y finalizamos nuestra investigación en 1933, año de estreno del primer film sonoro argentino⁸ y fecha de inicio del período de expansión industrial de la cinematografía nacional. Uno de los principales problemas en los que ahondaremos en esta investigación es la manera en que esas posibles relaciones y conexiones entre cine y fotografía impactaron en la cosmovisión propia del espacio-tiempo propuesto. Sin embargo, no nos interesa abordar estos documentos visuales como reflejos de una estructura social determinada, sino mostrar cómo a través de la articulación de los aspectos formales y temáticos de estas obras se expresan ciertas tendencias ideológicas propias del contexto estudiado.⁹

6 Berger, John, *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili, 2000.

7 La primera cámara fotográfica llegó a las costas del Río de la Plata en febrero de 1840, tan sólo unos meses después de la presentación del invento en París. Venía a bordo de la fragata francesa L'Orientale, una suerte de barco-escuela destinado a recorrer el mundo con un numeroso contingente de estudiantes. El profesor Luis Comte fue el encargado de presentar el invento en Montevideo y de tomar las primeras vistas al daguerrotipo de la ciudad.

8 *Tango!* de Luis Moglia Barth, se estrena en el Real Cine de la calle Esmeralda, el 27 de abril de 1933.

9 Para la conformación del corpus fotográfico se tuvieron en cuenta los diversos tipos de género vigentes en el período, y las distintas técnicas fotográficas que llegaron al país, en especial aquellas más ligadas al espectáculo, y que hoy se consideran antecedentes del cinematógrafo. Se trabajó fundamentalmente con las colecciones fotográficas que se conservan en el Archivo General de la Nación, el Museo de la Ciudad de Buenos Aires, el Museo Histórico Nacional, la Biblioteca Nacional, el Museo Roca, la Academia Nacional de Bellas Artes, la Biblioteca del Colegio Nacional de Buenos Aires, el Museo José Hernández y con varias colecciones privadas. Con respecto a los materiales filmicos, se buscó conformar un corpus representativo de la producción cinematográfica argentina del período silente que diera prioridad a aquellos films que se conservan hasta la actualidad, ya sea total o parcialmente. Se reunió así un conjunto de alrededor de 50 películas (actualidades y films de ficción) que se conservan en forma completa o fragmentaria en los tres principales repositorios filmicos argentinos (el AGN, la Cinemateca Argentina y el Museo del Cine) y minoritariamente en colecciones privadas. Asimismo, dado que una gran parte de la producción nacional realizada en esos años se encuentra hoy perdida, se realizó una búsqueda de materiales extra filmicos para reconstruir aquellos films que resultaron de interés para la investigación.

Históricamente, los modelos tradicionales de historia del cine se han ocupado fundamentalmente de fenómenos continuos y coherentes, minimizando cualquier tipo de crisis que ponga en cuestión la idea de una evolución en el campo cinematográfico. En consecuencia, las primeras generaciones de historiadores han abordado el estudio del llamado “cine de los inicios” a partir de una serie de enfoques teleológicos que se basan en la presunción de que estas experiencias cinematográficas pioneras forman parte de un período primitivo o preparatorio de un arte cinematográfico todavía en camino de alcanzar su madurez. La mayor parte de las historias del cine argentino comienzan usualmente en 1896 con la llegada del invento al país y no hacen mención alguna a la variedad de procesos e inventos fotográficos que preanunciaron el nacimiento del cinematógrafo. Este tipo de trabajos, por lo general, no aborda los múltiples y populares ensayos de producción de ilusiones con los que el cine se vinculó, y que en varios sentidos contribuyeron a prefigurarlos. Al extenso período del cine silente no se le dedica más que uno o dos capítulos iniciales, siempre encarados desde una perspectiva evolucionista que, sumada a la dificultad de acceder al material filmico de aquella época, han instalado en el imaginario nacional la idea de que el “cine argentino de los orígenes” no es más que un pequeño conjunto de películas pueriles, a lo sumo curiosas, pero que no merecen mayor consideración.

Las historias de la fotografía en Argentina han sido concebidas de forma similar, ya sea como un relato de avances tecnológicos o como un mapa de sucesos y nombres. Los sistemas precinematográficos son tratados en forma superficial, sólo desde sus aspectos técnicos y sin establecer, en modo alguno, relaciones temáticas o estilísticas con los primeros ensayos cinematográficos. En estas historias rara vez se aborda la fotografía desde sus potencialidades espectaculares o ilusionistas, ni se la vincula con los variados espectáculos ópticos que precedieron e incluso convivieron con el cine.

En el campo de la teoría cinematográfica, la situación no difiere demasiado. A pesar de la existencia de múltiples estudios sobre la relación del cine con otras artes como la pintura, el teatro o la literatura, la vinculación con la fotografía ha sido siempre problemática. Desde su invención en 1895, el cine fue objeto de una serie de debates acerca de su estatuto artístico.

En consecuencia, los primeros teóricos cinematográficos se fijaron como objetivo situar a la naciente cinematografía entre las artes legitimadas.

Durante la década de 1910, Riccioto Canudo publica su célebre Manifiesto de las siete artes¹⁰, proponiendo al cine no sólo como séptimo arte, sino como la síntesis de todas las demás. Por su parte, el poeta Vachel Lindsay¹¹ escribe hacia la misma época el primer estudio teórico sobre el cine, en el cual analiza la relación del nuevo medio con todas las artes tradicionales, incluida la arquitectura. La fotografía, sin embargo, no era por entonces una forma artística legitimada. Al igual que el cine, el daguerrotipo había sido víctima de virulentos ataques que veían en el nuevo invento un proceso puramente mecánico, perteneciente sólo a la ciencia, que nunca podría competir con el sentimiento y la mano sensible del pintor o dibujante. Es lógico, por tanto, que estos primeros estudios críticos no hayan propuesto relación alguna con este medio tan cuestionado.

Los teóricos soviéticos de la década de 1920, tales como Sergei Eisenstein y Vsévolod Pudovkin¹², por su parte, consideran que el elemento que confiere al cine su estatuto revolucionario es el montaje, y no se interesan en la foto fija —todavía muy asociada a formas de representación burguesas como la retratística o los álbumes de tipos y costumbres— más que para postular criterios básicos de composición dentro del cuadro. Eisenstein desarrolla, sin embargo, un concepto que posteriormente resultará clave para las nuevas generaciones de teóricos e historiadores del “cine de los orígenes”. Me refiero al concepto de “atracción”¹³ que, como veremos, será retomado luego por autores como André Gaudreault y Tom Gunning para proponer, a partir de fines de la década del 70, novedosos enfoques sobre el cine de este período.

10 Canudo, Riccioto. ‘Manifiesto de las siete artes’, 1911.

11 Lindsay, Vachel. *The art of the moving picture*. Nueva York, Macmillan, 1915

12 Véase Eisenstein, Sergei. *Film form: Essays in film theory*. Nueva York, Harcourt Brace & Co, 1949 y Pudovkin, Vsévolod. *Film Technique and film acting*. Londres, Vision Press, 1954.

13 Aplicada inicialmente al teatro, esta teoría, que retoma técnicas provenientes del circo y del *music-hall*, pretendía cambiar radicalmente el efectivismo de las antiguas estructuras teatrales, ancladas, hasta entonces, exclusivamente en la trama de la obra. Para Eisenstein, una atracción en el teatro es un momento agresivo; que influye al espectador en sus sentidos, y guía su percepción hacia un objetivo predeterminado y netamente ideológico. Pero si en el teatro el espectador se sorprendía y reaccionaba por la presencia del actor sobre el escenario, en el cine este proceso de percepción psicológica es, según Eisenstein, producto del montaje. Para él, los sucesos representados en cada plano no son efectivos aisladamente, y sólo adquieren su significado cuando se unen unos con otros para producir ese efecto de *shock* buscado.

También durante la década del 20, la teoría francesa, de la mano de autores como Louis Delluc¹⁴ y Jean Epstein¹⁵ intenta definir la esencia del cine y su compleja relación con la fotografía, a través de un concepto tan poético como elusivo: la fotogenia. Según Delluc, esta noción, que se asocia erróneamente a la belleza del sujeto fotográfico, se refiere a la compleja articulación de elementos visuales, rítmicos y compositivos en el film. El verdadero arte cinematográfico es, entonces, aquel que evita el aspecto artístico e intenta captar en la representación todas las cualidades de lo representado. La fotogenia estaría, pues, en aquello que el cine agrega a la fotografía y que justamente lo diferencia de ella, es decir, la movilidad de las cosas en el espacio-tiempo.

En las antípodas de las teorías de Delluc y Epstein, Rudolph Arnheim publica en la década del 30 su primera versión de *El cine como arte*¹⁶, en donde sostiene que la técnica es lo que aleja al cine de lo artístico. Su idea de que el arte comienza allí donde desaparece la reproducción mecánica cierra toda posibilidad de comparación entre cine y fotografía. El autor rescata, en cambio, aquellas características que alejan al film de la reproducción fiel de la realidad y lo acercan a la pintura, tales como el traslado de un espacio tridimensional a una superficie de dos dimensiones, la utilización artística de la iluminación, la ausencia de una continuidad espacio temporal a causa del montaje y el encuadre, entre otros. Estos elementos, muchos de los cuales el cine paradójicamente comparte también con la fotografía, constituyen para Arnheim la materia prima del cine, y deben ser utilizados por los cineastas como medio para imprimir valores artísticos a sus obras.

En oposición a las teorías de los años 20 y 30, cuyo principal objetivo era demostrar la distancia entre la imagen fílmica y la realidad, hacia 1950 aparecen las primeras teorías realistas del cine, con autores como André Bazin¹⁷ y Siegfried Kracauer¹⁸. Por primera vez se pone en evidencia la similitud ontológica que existe entre cine y fotografía, y las estrechas co-

14 Delluc, Louis. *Photogénie*. París, de Brunoff, 1920.

15 Epstein, Jean. 'De quelques conditions de la photogénie' En *Le cinématographe vu de l'Etna*. París, Ecrivains Réunis, 1926.

16 Arnheim, Rudolph. *Film*. Londres, Faber & Faber, 1933 (trabajo luego ampliado por el autor en *Film as Art*. Berkeley, University of California Press, 1957).

17 Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinéma?* (4 volúmenes). París, Les Éditions de Cerf, 1959, 1960, 1962.

18 Kracauer, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Nueva York, Oxford University Press, 1960.

nexiones fenomenológicas que estos dos medios tienen con el mundo real. La historia del arte es interpretada por estos autores como un proceso evolutivo, cuyo objetivo es lograr cada vez un mayor nivel de realismo. La fotografía y el cine son entonces consideradas las formas artísticas más elevadas, y la subjetividad del creador en ambos medios está absolutamente minimizada.

Este estado de situación en los estudios del “cine de los orígenes” sufre un notable punto de inflexión hacia fines de la década de 1970, cuando una nueva generación de investigadores pone fin a esta artificial separación entre historia y teoría que había caracterizado al campo de los estudios fílmicos por casi setenta años.¹⁹ Las corrientes realistas de la década anterior son sometidas, por su parte, a una fuerte revisión crítica. Una de las ideas defendidas por estos nuevos estudios es que el realismo de la fotografía y el cine proviene más de la relación de estos medios con las artes figurativas que los precedieron, que con la realidad en sí. Si bien estas nuevas técnicas de reproducción mecánica se inscribían en la búsqueda burguesa, iniciada ya en el Renacimiento, de un realismo en la representación que evitara toda posible idealización o interpretación, tanto las imágenes fotográficas como las cinematográficas son, al igual que la pintura, reproducciones bidimensionales de un espacio tridimensional. Son, por lo tanto, construcciones ideales de un espacio real y su realismo es, en suma, una convención cultural. Este nuevo enfoque, sostenido por autores como Jean Louis Comolli y Noël Burch, pone en evidencia que el lenguaje cinematográfico tiene una historia y está producido por esa historia, y abre la posibilidad de estudiar en la génesis de este lenguaje aquellos elementos heredados de las disciplinas artísticas precedentes. Comolli²⁰, por ejemplo, relativiza el papel jugado por la ciencia en la invención del cine, y pone el énfasis en los cruces intertextuales de este medio con otras prácticas representacionales. Según el autor, los principales temas ideológicos de

19 Para un análisis más exhaustivo de este fenómeno véase el texto de Gaudreault, André y Tom Gunning, ‘Early cinema as a challenge to film history’. En Strauven, Wanda. *Cinema of attractions reloaded*, Ámsterdam, Ámsterdam University Press, 2006.

20 Véase Comolli, Jean-Louis. ‘Technique et Idéologie. Caméra, perspective et profondeur de champ 1, 2, 3, 4, 5 y 6’. En *Cahiers du Cinéma*, N° 229 (mayo de 1971, pp. 4-21), N° 230 (julio de 1971, pp. 52-57), N° 231 (agosto-septiembre de 1971, pp. 42-49), N° 233 (noviembre de 1971, pp. 39-45), N° 234-235 (diciembre de 1971- febrero de 1972, pp. 94-100) y N° 241 (septiembre-octubre de 1972, pp. 20-24).

la invención del cine estaban ya constituidos siglos antes de la aparición de la fotografía, con las leyes de la persistencia retiniana del siglo XI; la *camera obscura* y la *perspectiva artificialis* del *Quattrocento*; y, más adelante, con los presupuestos epistemológicos de la óptica geométrica del siglo XVII y la psicofisiología del siglo XX. Comolli sostiene, entonces, que el cine aparece como un último gesto legitimador y anacrónico del universo humanista y burgués en un momento en que este universo experimenta su más aguda crisis en la pintura posimpresionista de fines del siglo XIX, cuya descomposición del espacio plástico renacentista culminará en las vanguardias de comienzos del siglo XX. Los cuestionamientos al carácter científico del cine y el enfoque en los modelos de representación del espacio permiten a este autor una concepción de la genealogía del cine que se extiende considerablemente de la génesis del mismo a la variedad y multiplicidad de espectáculos precinematográficos que precedieron a este medio. Noël Burch, por su parte, debate con algunos de los discursos teóricos e históricos hegemónicos que tienden a naturalizar el sistema de representación hollywoodense y plantea, en su célebre libro *El tragaluz del infinito*, un estudio formal e ideológico de un conjunto de espectáculos y modos de representación anteriores al cine, que van desde las primeras prácticas fotográficas y los diversos experimentos con la descomposición del movimiento a formas aparentemente más alejadas de este medio como la linterna mágica, los panoramas y dioramas o el *music-hall*. La conexión que establece entre estos espectáculos precinematográficos y el “cine de los inicios” —englobado por el autor bajo el término “Modo de Representación Primitivo”— le permite a Burch separar este primer cine de la institución hollywoodense —representante del “Modo de Representación Institucional”— revistiéndolo de un “espíritu subversivo”²¹.

Algunas de estas novedosas ideas, sumadas a un mayor acceso a los archivos filmicos y, por lo tanto, al cine de este período, permiten el nacimiento de una nueva generación de historiadores que comienzan a analizar el “cine de los primeros tiempos” más como un punto de ruptura que de continuidad con los estilos filmicos subsiguientes. El 34° Congreso de la Federación Internacional de Archivos Filmicos (FIAF) titulado “Cinema 1900-1906”, y celebrado en Brighton en 1978 fue, en este sentido, un notable punto de inflexión. Durante este simposio se proyectaron, por primera vez en forma conjunta, más de quinientos films de ese período.

21 BURCH, Noël. *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 1995.

do traídos especialmente de quince archivos cinematográficos de todo el mundo. La exhibición de esas películas para un grupo de especialistas internacionales, muchos de ellos jóvenes graduados universitarios deseosos de desarrollar un nuevo acercamiento a la materia, fue una verdadera revelación que obligó a estos autores a reorganizar muchas de las concepciones establecidas por la historiografía tradicional respecto al “cine de los inicios”. De los trabajos e investigaciones surgidos de este fecundo encuentro, los de André Gaudreault y Tom Gunning son, quizás, los más influyentes y fructíferos. Estos autores encaran sus estudios sobre el “cine de los orígenes” partiendo de la premisa de que la relativamente imprevista disponibilidad de una nueva tecnología, como es la del cinematógrafo a fines del siglo XIX, no es acompañada por el paso a un nuevo paradigma, ni provoca mutaciones culturales, mediáticas o artísticas significativas. Estas tempranas experiencias cinematográficas sí tienen, en cambio, una evidente continuidad con una serie de espectáculos y medios precedentes, tan variados y disímiles como podrían ser la estereografía y la magia. De acuerdo con André Gaudreault, establecer un punto de ruptura en la década final del siglo XIX entre los períodos de la precinematografía y el “cine de los inicios” supone amputar literalmente al cine de sus más profundas raíces²². En un intento por dar una consistencia terminológica a sus ideas, estos autores revisan críticamente una serie de nomenclaturas tales como “cine primitivo”, “cine de los orígenes” o “cine de los primeros tiempos”, que tradicionalmente habían servido a los historiadores para referirse a la cinematografía de este período, pero que en mayor o menor grado seguían arrastrando las mismas presunciones teleológicas de la historiografía anterior.²³ Proponen en cambio el término de “cine de atracciones” para englobar a una considerable parte de la producción cinematográfica de este período, cuyo rasgo distintivo es, según los autores, su componente exhibicionista, su evidente conciencia de la presencia de un espectador al que se interpela de forma directa y explícita. Para Tom Gunning, la atracción es un “elemento que aparece repentinamente, atrae nuestra atención y desaparece sin desarrollar una línea narrativa o un uni-

22 Gaudreault, André. ‘Del *cine primitivo a la cinematografía-atracción*’. En *Secuencias*, N° 26, 2° semestre de 2007, p. 13.

23 Si bien por razones prácticas utilizaremos repetidamente algunos de estos términos a lo largo de estas páginas para referirnos al período contemplado en la presente investigación, nos reservamos el uso de comillas para señalar las posibles acepciones teleológicas o evolucionistas que pueden sugerir estas expresiones.

verso diegético coherente”²⁴. Este elemento, que constituye el principio fundante del cine al menos hasta 1906, empieza a partir de esa fecha a ser desplazado en forma gradual por la narración, componente predominante del “Modo de Representación Institucional” que terminará por imponerse con la llegada del cine sonoro. Con esta simple rectificación terminológica, estos autores proponen una novedosa periodización del cine de la etapa silente en la que el verdadero punto de ruptura no es la invención del cinematógrafo, sino la constitución de la institución cine en la segunda década del siglo XX.

Teniendo en cuenta los presupuestos teóricos antes expuestos, la primera tesis de la presente investigación propone que gran parte de la aceptación y comprensión con la que contó el cine en sus inicios se debió a que muchas de las competencias de lectura, convenciones, códigos de representación, modas temáticas y estéticas venían siendo internalizadas por los espectadores a lo largo de cincuenta años de historia de la fotografía.²⁵ De acuerdo a estas ideas, uno de los principales aportes del cine habría sido justamente su capacidad para aunar y fusionar las diversas técnicas ilusionistas, tradiciones artísticas y usos sociales de la fotografía en un nuevo espectáculo atractivo y accesible para el público de la época.

Convertidos en medios de información, educación y recreación, en depósitos de la memoria y el conocimiento, y en mecanismos de construcción social de la realidad, la fotografía y el cine, en tanto técnicas de reproducción mecánica, propiciaron la conformación de un espectador que sufrió la crisis de los modelos clásicos de la percepción visual. El nuevo espectador, surgido como consecuencia del desarrollo de estas tecnologías, estableció una estrecha relación entre la experiencia directa de la realidad y su reproducción mecánica, y llegó al punto de percibir las imágenes de estos medios visuales como experiencias sustitutivas de conocimiento del mundo real. Teniendo en cuenta esta idea, la segunda tesis propuesta en esta investigación sostiene que estos cambios en la percepción visual transformaron a la fotografía y al cine en poderosas herramientas discursivas que contribuyeron a difundir determinadas formas de enten-

24 Gunning, Tom. “Cinema des attractions et modernité”. En *Cinémathèque*, N° 5, 1994, p. 132.

25 Aunque los vínculos con otras prácticas artísticas como el teatro, la literatura y la pintura fueron también importantes para los pioneros del cine argentino, creemos que la influencia de la fotografía, por su singular conexión ontológica con este medio, fue fundamental en el proceso de popularización y legitimación de la naciente cinematografía.

dimiento de la realidad social y a configurar una serie de concepciones del mundo propias de la época. En el caso específico de Argentina, nos proponemos demostrar cómo esos discursos e inquietudes ideológicas impactaron en cuestiones fundamentales para el contexto sociocultural del período como la conformación de la identidad nacional, las tensiones entre modernidad y tradición o las diversas representaciones de la alteridad, entre otras.

Las problemáticas planteadas en esta investigación suponen un análisis intermedial, difícil de encarar a partir de los enfoques teleológicos y las periodizaciones evolucionistas difundidas por gran parte de la historiografía clásica respecto al “cine de los primeros tiempos”. No nos interesa abordar la filmografía de esta época a partir de modelos lineales y orgánicos, que ven en estas primeras películas las formas embrionarias de un cine ulterior. Nuestro objetivo es, por el contrario, dotar a este período de una relativa autonomía, que nos permita analizar las complejas relaciones que este medio entabló con otras prácticas culturales propias de su época. En este sentido, el concepto de “cine de atracciones”, ya brevemente esbozado, ha resultado teóricamente operativo en varios niveles. En primer lugar, porque esta noción hace referencia a un modo de representación fílmico caracterizado por la predominancia de elementos espectaculares y atracciones visuales discontinuas, que funciona como una suerte de antítesis del principio dominante del cine institucional posterior: la narración. Sin embargo, como reconoce el mismo Gaudreault, esta oposición no es nunca tajante y ambas modalidades representativas colaboran y funcionan en una constante tensión en gran parte de los films de este período. En segundo lugar, porque el cine de atracciones alude a una particular relación con el espectador. En contraste con el carácter *voyeurista* del cine narrativo, ampliamente estudiado por Christian Metz en *El significante imaginario*,²⁶ la atracción pone en evidencia la implícita presencia de un espectador al que se interpela directamente y de un modo exhibicionista. Por último, porque este término sugiere un novedoso modelo de periodización que señala dos fases distintivas para el “cine de los primeros tiempos”: un primer período determinado por el predominio de las atracciones y un segundo período, iniciado alrededor de 1906, definido por la preponderancia de

26 Metz, Christian. *Le signifiant imaginaire, psychanalyse et cinéma*. París, Union Générale d' Editions, 1977.

la integración narrativa. En los últimos años, el modelo de periodización propuesto por estos autores fue reconfigurado por Gaudreault con la colaboración de Phillippe Marion y Frank Kessler, que aportaron nuevas reflexiones de orden histórico y teórico. En una serie de ensayos realizados tanto en forma conjunta como individual,²⁷ estos historiadores distinguen la existencia de tres paradigmas en el “cine de los orígenes”. El primero de ellos, denominado “de la captación/restitución”, se caracteriza por la fascinación que producen en los espectadores de la época las nuevas posibilidades del dispositivo en términos de reproducción del movimiento. Este paradigma supone una intervención mínima de parte del operador y es ajeno a cualquier tipo de manipulación filmica (cortes, fragmentaciones, *raccords*) o profilmica (puesta en escena, dirección actoral, iluminación). La forma ideal de dicho modelo es la vista unipuntual tomada en vivo, típica de una buena parte de la producción de Edison y Lumière. El segundo paradigma, denominado “de la mostración”, se basa en la intencionalidad del cineasta para intervenir sobre la representación, arreglando o planificando lo filmado. En esta fase, la manipulación profilmica juega un rol fundamental, mientras que la filmica comienza a adquirir una importancia incipiente. Por último, el tercer paradigma, denominado “de la narración”, implica por definición una manipulación activa por parte de los cineastas, tanto en el plano de lo profilmico como de lo filmico. La puesta en escena se combina en esta etapa con el montaje, dando lugar a un necesario pasaje de la unipuntualidad a la pluripuntualidad. Aunque lógicamente este modelo de periodización no puede ser transplantado en forma directa a la cinematografía argentina, en la que las transformaciones señaladas se dieron en forma más lenta y mucho menos abrupta, creemos que los criterios historiográficos propuestos por estos autores constituyen una herramienta útil y factible de ser matizada y amoldada

27 Véase Gaudreault, André y Philippe Marion. ‘Le cinéma naissant et ses dispositions narratives’. En: *Cinema & Cie. International Film Studies Journal*, N°1, otoño de 2001, pp. 34-41; Gaudreault, André y Philippe Marion. ‘Un média naît toujours deux fois’. En *Sociétés et Représentations*, N° 9, 2000, pp. 21-36; Gaudreault, André y Frank Kessler. ‘L’acteur comme opérateur de continuité, ou: les aventures du corps mis en cadre, mis en scène et mis en chaîne’. En Vichi, Laura (directora). *L’Uomo visibile. L’attore dal cinema delle origini alle soglie del cinema moderno*. Udine, Forum, 2002, pp. 23-32; Gaudreault, André. ‘Il ritorno del pendolo, ovvero storia de un ritorno in forza...della storia’. En Brunetta, Gian Piero (ed.). *Storia del cinema mondiale*, vol. V. Turín, Einaudi, 2001, pp. 221-244; Gaudreault, André. *Cinema delle origini o della cinematografia-attrazione*. Milán, Editrice Il Castoro, 2004 y Kessler, Frank. ‘La cinématographie comme dispositif (du) spectaculaire’. En *Cinemas*, Vol. 14, N° 1, 2003, p. 21-34.

a la realidad local. De acuerdo con el mismo Gaudreault, el modelo no pretende ser una taxonomía rígida en la cual puedan insertarse de manera unívoca todos los films producidos en este período,²⁸ sino que, por el contrario, tiene el potencial de convertirse en un instrumento flexible y adaptable a diversas cinematografías.

El presente libro está estructurado en cinco capítulos que abordan desde un enfoque intertextual, y no necesariamente cronológico, los problemas y objetivos antes expuestos. En el Capítulo 1 trazamos algunos principios fundamentales para pensar una historia de la fotografía como espectáculo, faceta poco abordada por la historiografía clásica, más focalizada en las características documentales y artísticas del medio que en sus potencialidades ilusionistas. Ya desde los años fundacionales del daguerrotipo, la mágica alquimia de estas primeras fotografías logró de inmediato maravillar a un público ávido por las últimas innovaciones de la era industrial. Pasada esa etapa de asombro inicial, los profesionales de la época se vieron pronto obligados a incorporar en sus imágenes una serie de elementos espectaculares para renovar y aumentar el interés de su creciente clientela. Ficciones en serie, rudimentarios ensayos de movimiento, técnicas de trucaje, coloreado o estereoscopia fueron algunos de los procedimientos y métodos de los que se valieron estos fotógrafos para captar el favor de un público cada vez más sofisticado y exigente. En este apartado, proponemos, entonces, analizar la producción fotográfica circulante en nuestro país hacia fines del siglo XIX y principios del XX, bajo el prisma de ese potencial ilusionista, asimilado más tarde por el cine, a partir de cuatro ejes principales: la puesta en escena, las atracciones, la búsqueda de movimiento y la emergencia del montaje narrativo.

En el Capítulo 2, se estudian, por su parte, los roles que primero la fotografía y luego el cine tuvieron en la construcción de un imaginario nacional, en un país cuya composición social cambiaba aceleradamente frente al impacto de un fenómeno inmigratorio sin precedentes. A partir del análisis del proyecto visual de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados, institución emblemática en el cruce entre estos dos medios, se intenta poner en evidencia la convivencia en estas imágenes de dos discursos en muchos sentidos antagónicos –uno modernizador ligado a

²⁸ Véase Gaudreault, André. *Cinema delle origini o della cinematografia-attrazione*. Milán, Editrice Il Castoro, 2004, p. 44.

las ideas del positivismo decimonónico y otro nostálgico y tradicionalista, afín a las ideas del nacionalismo vernáculo—, y se reflexiona sobre la productividad que estas dos tendencias alcanzaron en los diferentes registros fílmicos de la época (el cine de actualidades y el naciente cine de ficción).

Surgidos casi en forma simultánea a la mayoría de las formas de transporte de la era industrial, la fotografía, en sus géneros y técnicas más ligados al espectáculo, y el cine fueron tempranamente concebidos como dispositivos virtuales para explorar el mundo. En el Capítulo 3 investigamos las influencias estéticas, temáticas e ideológicas de la fotografía de viajes —popularizada a través de procesos y formatos comerciales como los álbumes de vistas y costumbres, la estereografía, las vistas ópticas o la postal— en los primeros *travelogues* realizados en nuestro territorio. Partiendo del estudio de estos documentos fílmicos y fotográficos, reflexionamos, además, sobre el rol cumplido por estas técnicas en la empresa civilizatoria emprendida desde fines del siglo XIX sobre los pueblos originarios, examinando las estrategias utilizadas por estos medios para construir la alteridad.

En el Capítulo 4 estudiamos el impacto que ciertas elecciones formales, historias, géneros y personajes, difundidos por la fotografía de las publicaciones ilustradas de principios del siglo XX, tuvieron sobre algunos de los modelos temáticos y estéticos del cine argentino de los primeros años del período silente. Una de las hipótesis propuestas en este capítulo sostiene que las tensiones entre realidad y espectáculo y entre narración y atracción que se verifican en la mayor parte de la producción del llamado “cine de atracciones” ya estaban presentes en las “reconstrucciones fotográficas” que popularizaron, desde fines del siglo XIX, estas revistas ilustradas. Por último, analizamos el rol que ambos medios tuvieron en la homogenización de una sociedad cuya composición cambiaba aceleradamente frente al creciente aluvión inmigratorio.

En estrecha relación con la emergencia de los movimientos artísticos de vanguardia, a partir de la década de 1920, en el Capítulo 5 examinamos los vínculos recíprocos que ligaron a la fotografía y al cine en estos años de vertiginosas transformaciones. Centrándonos en la emblemática obra fotográfica y fílmica de Horacio Coppola, estudiamos, además, cómo las

tensiones entre modernidad y tradición detectadas en los capítulos precedentes se ven reformuladas en este período por un sector de la vanguardia porteña, en el que se encuentra inserto ese autor, que logra constituir una síntesis novedosa de estas dos tendencias, hasta entonces antagónicas.

1. PEQUEÑA HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA COMO ESPECTÁCULO

Fue entonces cuando surgieron aquellos estudios con sus cortinones y sus palmeras, sus tapices y sus caballetes, a medio camino entre la ejecución y la representación, entre la cámara de tortura y el salón del trono, de los cuales aporta un testimonio conmovedor una foto temprana de Kafka. En una especie de paisaje de jardín invernal está en ella un muchacho de aproximadamente seis años de edad embutido en un traje infantil, diríamos que humillante, sobrecargado de pasamanerías. Colas de palmeras se alzan pasmadas en el fondo. Y como si se tratase de hacer aún más sofocantes, más bochornosos esos trópicos almohadados, lleva el modelo en la mano izquierda un sombrero sobremano grande, con ala ancha, tal el de los españoles. Desde luego que Kafka desaparecería en semejante escenificación, si sus ojos inconmensurablemente tristes no dominasen ese paisaje que de antemano les ha sido determinado.

Walter Benjamín¹

En la historiografía clásica del cine, la fotografía ha sido tradicionalmente analizada desde una perspectiva teleológica y evolucionista, que la ubica en el marco de una sucesión lineal de logros en la búsqueda de una cada vez mayor excelencia icónica en la representación, un objetivo que, según estos estudios, sería sólo alcanzado plenamente por el cinematógrafo. La mayoría de las historias de la fotografía, por su parte, han minimizado sistemáticamente las capacidades espectaculares de este medio y han analizado a la fotografía desde sus potencialidades documentales o artísticas,

1 Benjamín, Walter. 'Der Aufsatz Kleine Geschichte der Photographie'. En *Literarischen Welt*, 18.9, 25.9 y 2.10, 1931. (T. española: Benjamin, Walter. 'Pequeña historia de la fotografía' En *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires, Taurus, 1989.)

pero sin vincularla en absoluto con los variados espectáculos basados en la producción de ilusiones, que dominaron gran parte del divertimento popular durante el siglo XIX. Sin embargo, aun en su más perfecta expresión documental, esa mágica relación especular, que la imagen fotográfica entablaba con el mundo real, tuvo en los orígenes del medio la capacidad de asombrar y maravillar a los más incrédulos espectadores. Ese potencial espectacular, presente ya en los primeros daguerrotipos, encontró de hecho una temprana veta comercial en el mercado fotográfico decimonónico y fue explotado, acrecentado y diversificado por los profesionales de la época a través de la incorporación de una serie de elementos ilusionistas que, en muchos casos, se convirtieron luego en una parte integral del espectáculo cinematográfico. En efecto, entre la amplia y variada producción fotográfica circulante en nuestro país durante el siglo XIX es posible encontrar desde ficciones comercializadas en serie que incorporaban novedosas estrategias de montaje, hasta tempranos ensayos de reproducción del movimiento y técnicas asociadas luego a las “atracciones” como el coloreado, los trucajes y la estereoscopia, que más tarde serían perfeccionadas, reconfiguradas y plenamente explotadas por el cine. En el presente capítulo proponemos esbozar algunos fundamentos esenciales para una historia alternativa del medio, que permita abordar esa ecléctica producción fotográfica no ya desde sus capacidades documentales o artísticas, sino desde su carácter espectacular. Para ello, nos centraremos en cuatro ejes fundamentales detectados en el corpus fotográfico estudiado que, como veremos, serán luego retomados y reformulados por el cine: la puesta en escena, las atracciones, la búsqueda de movimiento y el montaje narrativo.

1.1. La puesta en escena. Elementos espectaculares en el retrato de estudio

La mentalidad burguesa en el siglo XIX estaba atravesada por una nueva concepción de la realidad: el realismo. En el plano de la creación estética, esto se tradujo en la búsqueda de una representación fiel de la naturaleza y del hombre, y de una objetividad visual que evitara toda idealización o interpretación. Las exigencias de fidelidad, exactitud y legitimidad que proponía esta corriente artística se vieron colmadas como nunca con el

naciente arte fotográfico. La novedosa técnica fue entonces aceptada con entusiasmo por la burguesía vernácula, que alabó su perfección icónica y su potente verosimilitud². El 25 de febrero de 1840, Mariquita Sánchez de Thompson, luego de observar los primeros ensayos fotográficos realizados en Montevideo durante ese verano, le escribió a su hijo:

‘Ayer hemos visto una maravilla, la ejecución del Daguerrotipo es una cosa admirable, imagínate una cámara oscura en la que se coloca una plancha ya preparada con los ingredientes... se pone la dirección que quieres y a los seis minutos la sacan de allí y la ponen en otra preparación con los grados de calor necesarios y después de todas esas precauciones ves [...] la vista que has tomado con tal perfección y exactitud que sería imposible obtenerla de otro modo’.³

Poco después, el periodista argentino Florencio Varela escribía que el daguerrotipo copiaba “la naturaleza con una perfección inconcebible, sin más agentes que la luz”⁴ y tenía “una verdad y un primor que desafiaban al pincel más delicado, al más pulido buril”.⁵ Fidelidad y exactitud fueron también los valores más destacados por los avisos publicitarios de los primeros profesionales instalados en nuestras costas. John Elliot, el primer daguerrotipista que arribó al país, prometía en un anuncio publicado en agosto de 1843 en la *Gaceta Mercantil* que “las personas que gusten hacer-

2 Como sostiene Phillippe Dubois, el discurso primero (y primario) sobre la fotografía fue el discurso de la mimesis. El nacimiento de este nuevo arte a mediados del siglo XIX estuvo acompañado por una percepción de la fotografía como un espejo o análogo objetivo de lo real. Esa capacidad mimética provenía, según los discursos de la época, de su misma naturaleza técnica, que le permitía hacer aparecer una imagen de forma automática sin intervención directa de la mano del artista. La foto fue entonces percibida como una especie de prueba, a la vez necesaria y suficiente, que atestiguaba sin ningún lugar a dudas la existencia de lo que mostraba. Esta posición, que dominó todo el siglo XIX y principios del XX, comenzaría a ser desplazada recién hacia mediados de ese siglo por otro discurso –defendido sobre todo por la gran corriente estructuralista– que denunció esta facultad de la imagen para convertirse en copia exacta de lo real y concibió a la fotografía como un medio de análisis, de interpretación e incluso de transformación de lo real, en el mismo sentido que el lenguaje, y como éste, culturalmente codificado. Para un análisis más profundo de estos discursos véase Dubois, Philippe. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós, 1994.

3 *Catálogo de la Exposición de Daguerrotipos y Fotografías en Vidrio*, Galería Witcomb, Buenos Aires, 28 de agosto 1944. pp. 59-69.

4 Carta de Florencio Varela a Juan Thompson, 27 de febrero de 1840.

5 Varela, Florencio. Descripción del daguerrotipo en el diario *El Correo del Plata* de Montevideo, 4 de marzo de 1840.

se retratar pueden estar seguras de lograr una semejanza perfecta, y que será más duradera que ninguna pintura”.⁶ Aristide Estephani, fotógrafo activo en Corrientes hacia 1846, aseguraba por su parte que “nunca se ha presentado una ocasión como la presente de que cada uno obtenga los más fieles retratos en pocos segundos, suyos propios o de sus amigos; y ninguno debe perder momento en procurarse la verdadera delineación de las facciones [y] objetos de su cariño”.⁷

Como puede apreciarse a partir de estos testimonios, la perfección representativa de esta nueva tecnología y su relación directa con la realidad circundante ligaron tempranamente a este medio con el género documental. William Ivins sostiene que “el siglo XIX comenzó por creer que lo que era razonable era verdadero y terminaría por creer que lo que veía sobre una foto era lo verdadero”⁸. En efecto, en la mentalidad de la sociedad decimonónica, fotografía y realidad se convirtieron pronto en los dos integrantes de una relación simbiótica en la que cada uno de los componentes sólo adquiriría pleno sentido en referencia al otro. Sin embargo, ese potencial de manipulación presente en toda imagen mecánica que hoy, en plena era digital, se nos aparece de forma tan evidente, no estuvo en absoluto ausente de estas primeras experiencias fotográficas. Si por su carácter de realidad reflejada, la fotografía se vio ligada desde sus mismos inicios al género documental, esa confianza ciega en la verdad de lo representado que la sociedad de la época depositó en este proceso, alentó inmediatamente nuevas utilidades de la imagen. Éstas introdujeron la posibilidad de una novedosa relación: la de fotografía y construcción o fotografía y espectáculo. Como lo refleja la cita de Walter Benjamín incluida al inicio de este capítulo, esto fue válido aun para un género como el retrato, fundado por entonces en una absoluta lógica de mimesis y verdad.

El retrato al daguerrotipo, que con su exactitud superaba la habilidad manual de cualquiera de los pintores instalados en el país en ese momento, fue acogido con entusiasmo por la sociedad porteña y pronto monopolizó como género el negocio fotográfico. Para 1848, ya operaban en Buenos

6 “Daguerreotipo (sic)”, aviso publicitario de John Elliot publicado en *La Gaceta Mercantil*, 16 de agosto de 1843.

7 “Magníficos retratos y enseñanza por el Daguerreotipo (sic) a los habitantes de Corrientes”, aviso publicitario de Aristide Estephani, publicado en *El Pacificador de Corrientes*, 29 de mayo de 1846.

8 Ivins, William M., *Prints and visual communication*. Cambridge, MIT Press, 1969, p. 94.

Aires diez daguerrotipistas, la mayoría de ellos extranjeros itinerantes que instalaban sus galerías en casas de familia o en locales de los alrededores de la Plaza de Mayo. Sin embargo, estas costosas imágenes no estaban al alcance de todos. Hacerse un retrato podía implicar un gasto de entre cien y doscientos pesos, el equivalente a cuatro mil metros cuadrados de tierra.⁹ El elevado precio que debía pagarse por pasar a la inmortalidad hizo, por tanto, que la fotografía en sus primeras dos décadas de vida fuera un lujo reservado solamente a las clases altas. Según Gisèle Freund “mandarse a hacer un retrato era uno de esos actos simbólicos mediante los cuales los individuos de la clase social ascendente manifestaban su ascenso, tanto de cara a sí mismos como ante los demás, y se situaban entre aquellos que gozaban de la consideración social”.¹⁰ Lejos de la instantaneidad de las imágenes actuales, los retratos al daguerrotipo implicaban largos tiempos de exposición que, hacia 1844, oscilaban entre veinte segundos y el minuto y medio, dependiendo de las condiciones de luz.¹¹ Esto significaba que eran ante todo posados. A través de una cuidadosa puesta en escena, que incluía elementos de alto valor simbólico, el retrato fotográfico transformaba, de alguna manera, al sujeto en objeto. Según Roland Barthes, era una empalizada de fuerzas:

‘Ante el objetivo soy a la vez: aquel que creo ser, aquel que quisiera ser, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel de quien se sirve para exhibir su arte. [...] Cada vez que me hago fotografiar me roza indefectiblemente una sensación de inautenticidad e impostura [...] [El retrato] representa ese momento en que, a decir verdad, no soy sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir objeto’.¹²

El retrato fotográfico se convirtió, entonces, en el medio más perfecto para que las elites vernáculas immortalizaran sus conquistas para las generaciones futuras. Mediante una puesta en escena hábilmente controlada a través de tres variables principales —el vestuario, la escenografía y la pose— el fotógrafo lograba una representación homogénea y uniforme que nor-

9 Para más información sobre el costo de estas imágenes véase Cuarterolo, Miguel Ángel. ‘El precio de la inmortalidad’. En *Memoria del 2º Congreso de Historia de la Fotografía*, Buenos Aires, CEP, 1994, pp. 33-36.

10 Freund, Gisèle. *La fotografía como documento social*. México, Gustavo Gili, 1993, p. 13.

11 Según anuncia el daguerrotipista John Elliot en un aviso publicado en *La Gaceta Mercantil* el 10 de mayo de 1844.

12 Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Buenos Aires, Paidós, 1997, pp. 45-46.

malizaba la presencia de los retratados en una serie de pautas establecidas de acuerdo a un nuevo orden visual burgués.

1.1.1. El vestuario

Una de las marcas de clase más utilizadas en las primeras fotografías fue la vestimenta. No existen prácticamente ejemplos locales, al menos en la etapa del daguerrotipo, en la que los sujetos posen sin sus mejores ropas de domingo. El vestuario, propio o prestado pero siempre impecable, era un elemento fundamental para componer el personaje que el retratado estaba representando y, por ello, éste fue un elemento al que los profesionales de la época dieron especial atención. El fotógrafo tucumano José María Aguilar, por ejemplo, anunciaba en los diarios locales hacia 1861 “disponer de una sala decente para recibir y para el que guste cambiar el traje”.¹³ En su ensayo ‘Ambientação ilusória’, el investigador brasileño Carlos Lemos sugiere que los estudios fotográficos de la época contaban, de hecho, con una cantidad de prendas propias, destinadas a aquellos clientes que no tenían un vestuario suficientemente adecuado para construir las deseadas representaciones de riqueza y dignidad.¹⁴ Las joyas eran otro elemento importante y uno que los burgueses se empeñaban en destacar con sumo cuidado. En el daguerrotipo, las alhajas, los botones, los relojes de cadena, las condecoraciones militares y las empuñaduras de los bastones solían colorearse con un aceite dorado que los realzaba y les daba brillo.

Hacia la segunda mitad del siglo XIX, el vestuario se convirtió en un elemento integral de otro género visual que ganó inmensa popularidad con la irrupción de la fotografía papel: el retrato de tipos y costumbres. Inicialmente destinadas a satisfacer la curiosidad del público europeo sobre las características físicas de los habitantes de sus “exóticas” colonias al otro lado del mundo, estas imágenes pronto se convirtieron en artículos de moda demandados también por la burguesía local, que los coleccionaba e intercambiaba con asiduidad. Si en el retrato burgués la vestimenta fun-

13 Citado en Gómez, Juan. *La fotografía en la Argentina. Su historia y evolución en el siglo XIX (1840-1899)*. Buenos Aires, edición del autor, 1986, p. 65.

14 Lemos, Carlos. ‘Ambientação ilusória’. En Marcondes de Moura, Carlos Eugenio (org). *Retratos quase inocentes*, San Pablo, Nobel, 1983, p. 58.

cionaba como un símbolo de estatus, en la fotografía de tipos y costumbres ésta se volvió un elemento altamente codificado, que con frecuencia era exagerado o directamente construido para responder a un estereotipo fijado de antemano. Como sostiene Deborah Poole, “más que documentar o proveer datos sobre las identidades de individuos particulares, [estas imágenes] mostraban a los individuos como una secuencia ordenada de tipos y categorías propias de una población o nación”¹⁵. En algunos de los ejemplos analizados en los dos capítulos subsiguientes veremos cómo a través de la repetición de gestos, elementos escenográficos y vestuario, este género creó un canon visual de tipos y categorías (gauchos, indígenas, inmigrantes), que sería retomado y gozaría de una renovada productividad con el advenimiento del cine.

1.1.2. La escenografía

La escenografía fue otra de las variables fundamentales de la puesta en escena del retrato de estudio. Las galerías fotográficas estaban ambientadas a la manera de un salón burgués y disponían de una gran variedad de objetos, reales y de utilería, que servían para recrear la intimidad de un hogar de clase alta de la época.¹⁶ Según Eric Hobsbawm,¹⁷ la impresión más inmediata del interior de una casa burguesa de mediados del siglo XIX era el apiñamiento y la ocultación, una masa de objetos cubiertos por colgaduras, cojines, manteles y empapelados. La austeridad en la decoración significaba también austeridad económica y los objetos eran un símbolo de estatus y de los logros obtenidos. Sin embargo, esos ostentosos y refinados muebles que adornaban los retratos decimonónicos locales, muchas veces traídos por los mismos fotógrafos desde sus países de origen, o importados de Europa a través de los catálogos fotográficos, poco tenían que ver con los interiores típicos de las casas rioplatenses.

15 Poole, Deborah. ‘An image or ‘our indian’: Type and racial sentiments in Oaxaca, 1920-1940’. En *The Hispanic American Historical Review (HAHR)*, 84:1, febrero de 2004, p. 45.

16 Para un análisis más completo sobre la puesta en escena en el retrato decimonónico véase: Cuarterolo, Andrea. ‘El retrato fotográfico en la Buenos Aires decimonónica: la burguesía se representa a sí misma’. En: *Revista Varia História*, N° 35, Vol. 22, Programa de Pós-Graduação em História/Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, junio de 2005, pp. 39-53 y Mattison, Ben. *The social construction of the American daguerreotype portrait*, tesis de doctorado, Vassar College, 1995.

17 Hobsbawm, Eric J. ‘El mundo burgués’. En *La era del capitalismo*. Barcelona, Crítica, 1997.

Los mobiliarios adoptados por la mayoría de estos estudios respondían, en cambio, al gusto europeizado de las elites vernáculas, que mediante estas fotografías copiaban las modas del Viejo Continente. Mediante una acumulación de columnas, balaustradas, cortinados, sillones, mesas ornamentadas y otros elementos de alto valor simbólico, como libros, álbumes fotográficos, instrumentos musicales o armas de fuego, los fotógrafos de la época creaban el armazón teatral en el que el retratado pondría en escena a su personaje.

La presencia de fondos pintados fue un elemento clave del arreglo escenográfico. Muchas de las historias del cine argentino han atribuido el uso de telones pintados en los primeros films argumentales a una herencia teatral. Lo cierto es que los fotógrafos de estudio venían utilizando este elemento decorativo ya desde la temprana etapa del daguerrotipo. En un principio, el uso de fondos pintados fue una manera de jerarquizar el arte fotográfico acercándolo a la tradición pictórica burguesa. Contrariamente a lo que sucedía en la pintura medieval, cuando se utilizaba un fondo plano, generalmente dorado, que neutralizaba la figura y la colocaba sobre el infinito, con el arte burgués aparecieron los fondos más elaborados que incluían elementos arquitectónicos o paisajes y que introducían a la figura en el contorno de un mundo tangible. La fotografía rescató y se apropió de ese tratamiento de los fondos pictóricos del arte burgués y los convirtió en una parte integral del retrato de estudio. Estas enormes pinturas de tela pesada o de delgado lienzo plegable, que podían llegar a tener varios metros de ancho y de alto, permitían aislar al modelo de la monótona realidad de la galería de pose y crear una escena apropiada a la narrativa imaginada por el retratado o por el propio fotógrafo. Eran frecuentes los motivos arquitectónicos realistas que, en combinación con los objetos escenográficos más comunes de los estudios fotográficos, contribuían a una fusión verosímil de fondo y figura. Sin embargo, la mayoría de los fondos pintados creaban una dislocación espacial y algunas veces incluso temporal, que permitía al sujeto insertarse en un nuevo contexto, generalmente extraño o irreal. Eran comunes, por ejemplo, las representaciones de distintas formas idealizadas de paisaje que enfatizaban la belleza, el exotismo o la opulencia de una vista urbana o pastoril, y contrastaban fuertemente con los pesados muebles de madera de los *ateliers*, e incluso con las formales vestimentas de los sujetos representados. A veces la

ilusión presentada era tan descabellada que obligaba al retratado a transformar su propia imagen para insertarse en la fantasía propuesta por ese contexto imaginario. James Wyman ha sugerido que los fondos pintados emergían de espectáculos en boga en el siglo XIX como el panorama o el diorama, que como veremos en este capítulo, “pueden ser considerados como los precursores de la *realidad virtual* de la era informática”.¹⁸ Según el autor, no es extraño, entonces, que muchos de los fondos y elementos escenográficos de los estudios fotográficos representaran expresiones de movilidad, simbolizadas en medios de transporte como trenes, barcos automóviles, bicicletas e incluso globos aerostáticos.

La utilización de telones pintados, que comenzó tímidamente con el daguerrotipo, se volvió extremadamente popular hacia 1860 con la irrupción de la foto papel, al punto que los fotógrafos los promocionaban en sus avisos como un valor adicional para sus estudios.¹⁹ Muchos de estos profesionales habían sido inicialmente pintores y no fue inusual, por tanto, que ellos mismos confeccionaran sus propios telones, sobre todo en las primeras décadas del medio, cuando el mercado fotográfico era aún pequeño, o en zonas alejadas de los grandes centros urbanos, donde era más difícil acceder al material importado. Aunque en un principio la mayor parte de los fondos pintados imitaban los motivos de los grandes estudios europeos que gozaban de gran popularidad entre las clases acomodadas, hacia fines del siglo XIX comenzaron a incorporarse también los temas nacionales que introducían al sujeto en un ambiente local, frecuentemente saturado de referencias simbólicas, que sólo adquirirían pleno sentido en el marco de la cultura de origen. Por esta época, la mayoría de las casas fotográficas importantes aumentaron y diversificaron la importación de estos telones y comenzaron incluso a fabricarlos, tal es el caso de la compañía de Gregorio Ortuño o de la Casa Lepage, que los promocionaban con frecuencia en sus catálogos de venta.²⁰ El cine argentino nació en esas mismas casas fotográficas²¹ y en los primeros films producidos en

18 Wyman, James. 'Introduction: From the background to the foreground. The photo backdrop and cultural expression'. En *Afterimage*, 24:5, marzo-abril de 1997, p. 2.

19 El daguerrotipista Adolfo Alexander, por ejemplo, ofrecía en 1863 en su estudio porteño de la calle Artes 37, retratos en relieve con lindos paisajes a veinte pesos.

20 Véase por ejemplo el número 160 de la *Revista Fotográfica Ilustrada del Río de la Plata*, editada por la Casa Lepage, diciembre de 1906, pp. 153-55.

21 La Casa Lepage, fundada en 1891 por Enrique Lepage, se especializó en productos



FIGURA 1. Telones pintados con motivos similares en cine y fotografía. Izq: 'Carte de visite' tomada por G. Monegal. Buenos Aires, 1889. Colección de la autora. Der.: Fotograma de *Justicia criolla* (Enrique Lepage y Cía., ca. 1907-11). Museo del Cine.

el país fue común la utilización de fondos pintados, que no diferían en lo absoluto de los utilizados por los retratistas de estudio (**FIG. 1**). Con el cine se volvió más recurrente la elección de temas nacionales que contribuían a ambientar los relatos en un necesario marco autóctono y proveían a las audiencias locales de imágenes y representaciones identificatorias. Tomemos como ejemplo la serie de treinta y dos ensayos de sincronización fonográfica o cronofotográfica²² que bajo el título de “vistas na-

fotográficos, fonográficos y cinematográficos. En 1896, esta compañía fue la primera en producir films nacionales y con el tiempo también sumó a sus múltiples negocios el alquiler de películas y la explotación de salas de cine en Buenos Aires, Rosario, Córdoba, Montevideo y Chile. Esta empresa editaba además la *Revista Fotográfica Ilustrada del Río de La Plata* que hoy puede considerarse la primera publicación especializada en cine y fotografía del país.

²² En estos ensayos realizados según el sistema, para entonces ya difundido, de León Gaumont, se grababa primero en un disco el sonido del corto y luego se reproducía con el gramófono para que los actores pudieran escenificar la acción con mímica, canto o recitado. Al momento de la

cionales parlantes”²³ o “cinematógrafo parlante”, fueron realizados por Eugenio Py para la Casa Lepage entre 1907 y 1911. Estos films, que recreaban escenas breves de algún célebre sainete criollo, zarzuela, tango u opereta de la época, fueron filmados en el escenario del viejo teatro San Martín o en la terraza de la Casa Lepage utilizando diferentes tipos de telones pintados que variaban según las necesidades del argumento. A través de las pocas fotografías que sobreviven de estas películas, es posible constatar que predominaban los fondos de temática vernácula, sobre todo las vistas urbanas que recreaban el tradicional paisaje de las calles porteñas. A veces estos telones incluían interesantes elementos autorreferenciales, como el utilizado en el corto *Gabino el mayoral* (Enrique Lepage y Cía. ca. 1907-11) en el que se muestra una típica esquina de Buenos Aires en la que se ve, entre los comercios representados, a la propia Casa Lepage señalizada con un cartel alusivo (Fig. 2). La elección de motivos locales, y la presencia de detalles como el antes mencionado permiten suponer que estos telones eran confeccionados en el país para satisfacer las necesidades narrativas de estos primeros cineastas.



FIGURA 2. Fotograma de *Gabino el mayoral* (Enrique Lepage y Cía, ca. 1907-11). Museo del Cine.

proyección, la película era reproducida en sincronización con el respectivo disco grabado. El altoparlante, colocado cerca de la pantalla, amplificaba el sonido, dando mayor verismo a la acción.
23 La Razón, 21 de enero de 1909.

1.1.3. La pose

El tercer elemento fundamental de la puesta en escena del retrato de estudio fue la pose. En su acepción más general, la pose puede ser considerada como la forma en la que el sujeto responde a la presencia implícita de un observador. Imitando una determinada imagen mental, o asumiendo una personalidad imaginaria y proyectándola en el cuerpo o en la gestualidad, el retratado debe convertirse por un momento en una imagen congelada. Como sucedió en el caso de los telones pintados, las poses fotográficas imitaron en un principio a las pictóricas en un intento por acercar este nuevo lenguaje a las artes ya legitimadas. Pero si en la pintura la pose podía ser corregida y mejorada fácilmente por el artista, en la fotografía esto era mucho más difícil pues era necesario inmovilizar al sujeto con incómodos apoyos cabezas que endurecían y estatizaban los gestos. La postura del modelo debía ser entonces cuidadosamente planificada y ensayada de antemano, de acuerdo a las expectativas conjuntas de sujeto y fotógrafo. Fulya Ertem sugiere que existe una fuerte conexión entre fotografía y teatro en estas tempranas imágenes, que acerca a la pose a una suerte de mímica. Partiendo de los escritos de Denis Diderot sobre el trabajo del actor, la autora propone repensar el concepto de representación desde su tradicional enfoque mimético y sostiene que representar no es imitar sino hacer presente. El actor no reproduce gestos ajenos sino que presenta o construye un personaje. Este *hacer presente* no es, sin embargo, “presentar lo que está empíricamente ausente (el problema del realismo) o *hacer presente* la pura ausencia (la aventura del arte moderno) sino más bien revelar la presencia en la presencia misma, revelar el *estar presente* de lo presente”²⁴.

Desde épocas muy tempranas, la pose, la mímica y las expresiones faciales fueron asimismo elementos clave de otro género fotográfico que irrumpió con fuerza durante los primeros años del medio: el retrato científico. Como ya mencionamos, la fe con que la sociedad de la época aceptó la capacidad de la fotografía para reproducir objetivamente la realidad, y el desarrollo, por esta época, de pseudociencias como la frenología, la fisiognomía o el lombrosianismo, que creían en la posibilidad de identifi-

24 Ertem, Fulya. ‘The pose in early portrait photography: Questioning attempts to appropriate the past’. En: *Image & Narrative*, N° 14, julio de 2006. El subrayado es mío. Disponible en: www.imageandnarrative.be/inarchive/painting/fulya.htm (Acceso: enero de 2011).

car rasgos psicológicos o intelectuales a partir del análisis del rostro y la expresión humana, hicieron que esta técnica se convirtiera en un instrumento insuperable para la investigación científica. Hacia 1852, el médico francés Guillaume Duchenne de Boulogne, pionero en el empleo de la electricidad como instrumento de experimentación psicológica, fue uno de los primeros en realizar fotografías mostrando las expresiones faciales provocadas por la estimulación eléctrica en sus pacientes para ilustrar su libro *Mecanismo de la fisonomía humana* (1862).

En el campo de la criminología, el médico italiano Cesare Lombroso también hizo uso de la fotografía en sus estudios de casos delictivos e histéricos por considerarla “mejor que el formol” para “conservar la locura” y sobre todo porque “las imágenes de los locos y los criminales así conservadas podían entrar en un circuito de masas y ser reproducidas en las publicaciones populares de la naciente industria editorial para generar el horror y el consenso colectivo”²⁵.

Más célebres aún son las imágenes del doctor Jean-Martin Charcot, que desde el año 1862 desarrollaba revolucionarias investigaciones sobre la histeria femenina en el hospital parisino de la Salpêtrière.²⁶ Las imágenes fotográficas de las pacientes allí internadas (**FIG. 3**) fueron parte integral de su proyecto epistemológico y contribuyeron no sólo a documentar, sino más bien a recrear, la noción de histeria desarrollada y “puesta en escena” por este médico en sus célebres conferencias. Charcot codificó los síntomas de esta enfermedad descomponiéndolos en una serie de etapas y gestos precisos que se convirtieron en una suerte de modelo de actuación para las mismas pacientes que, partiendo de estas imágenes, reactuaban su patología una y otra vez en las multitudinarias disertaciones semanales del médico francés.

Georgina Torello ha sugerido que el estilo actoral de las grandes divas del cine silente europeo deriva sólo parcialmente de su experiencia teatral,

25 Citado por Torello, Georgina. ‘Con el demonio en el cuerpo: La mujer en el cine mudo italiano (1913-1920)’. En *Secuencias*, N° 23, 2006, p. 10.

26 El servicio fotográfico de esta institución fue fundado en 1875 por Paul Régnard y Désiré M. Bourneville, pero fue la incorporación del fotógrafo Albert Londe en 1882 la que jugó un papel crucial en la historia de la fotografía científica. Londe fue, además, un gran difusor de las aplicaciones científicas de la fotografía, y sus libros, *La Photographie Moderne* (1888) y *La photographie médicale* (1893), fueron una fuente vital de información técnica y práctica para la formación de nuevos profesionales en este campo.



FIGURA 3. Izq: Fotografía publicada en Duchenne de Boulogne, Guillaume. *Mécanisme de la physionomie humaine*. París, Yves-Jules Renouard, 1862. Der: 'Actitudes pasionales: súplica amorosa'. Fotografía de Augustine, paciente de Charcot tomada por Paul Réngard, 1876.

pero tiene un claro referente en esta iconografía científica decimonónica, sobre todo en las imágenes del doctor Charcot²⁷. Como relata la autora, las numerosas fotografías que ilustraban los estudios de este médico se difundieron rápidamente por Europa, y entre el público de sus conferencias había célebres actrices, como Sarah Bernhardt, que acudían asiduamente en busca de modelos para sus personajes histéricos.

Ya sea que fueran utilizadas como parte de la puesta en escena del retrato artístico de estudio o como elemento integral del retrato médico, psiquiátrico, criminológico o etnográfico, las actitudes corporales, los gestos, las expresiones faciales y las poses popularizadas, difundidas y con frecuencia exageradas por la fotografía decimonónica facilitaron la creación de tipos o identidades codificadas e involuntariamente contribuyeron a generar modelos de actuación para la naciente cinematografía que, al igual que la fotografía, debía servirse únicamente de lo visual para transmitir acciones, sensaciones o emociones.

En estrecha relación con la pose, la mirada a cámara es otro componente integral del retrato fotográfico con el que pueden trazarse interesantes

²⁷ Torello, op. cit.

puntos de relación con el “cine de los inicios”. Esta acción, necesaria y totalmente convencional en la fotografía de estudio, se convirtió en el cine clásico en una suerte de gesto prohibido pues poseía el potencial de romper con el universo ficcional instaurado por el film. Sin embargo, como explica Tom Gunning, en el “cine de atracciones” la mirada a cámara funcionaba como un emblema de la particular relación entablada con el público²⁸. Era una forma de invocar la atención del espectador, aunque con ello se pusiera fin a la ilusión narrativa propuesta por el film. Un interesante y temprano ejemplo de la utilización de la mirada a cámara en el cine argentino es el ya mencionado film *En casa del fotógrafo*, rodado por Eugenio Cardini en 1902. Es interesante analizar en esta película la ambigua relación que se establece con respecto al espacio extradiegético.²⁹ ¿A quién se dirige el fotógrafo? ¿Al sujeto a retratar, supuestamente ubicado en el fuera de campo; al mismo Cardini, que lo captura con su cámara o al espectador del film? La mirada a cámara, en tanto acto exhibicionista, no tiene espacio en el marco de recepción *voyeurística* instaurada por el “Modo de Representación Institucional”. Sin embargo, en el “cine de atracciones” esta acción transforma al actor en *voyeur* y coloca, de alguna manera, al espectador en el papel de objeto observado.

1.2. La “fotografía de atracciones”: el uso de la imagen como “dispositivo de lo espectacular”

Retomando el modelo de periodización del triple paradigma definido en la introducción de este libro, Frank Kessler³⁰ sugiere que los primeros años del cine pueden dividirse en dos etapas caracterizadas por un diferente y particular funcionamiento del dispositivo cinematográfico. Por un lado, un primer período de novedad tecnológica, determinado por la emergencia del cine como “dispositivo espectacular”, en el que la reproducción del movimiento y el paradigma de la captación/restitución propios de este medio constituyen la atracción principal del espectáculo fílmico. Por el otro, una segunda etapa caracterizada por un predominio

28 Véase Gunning, Tom. ‘The cinema of attractions. Early film, its spectator and the Avant-Garde’. En Elsaesser, Thomas/ Barker, Adam (eds.). *Early cinema: space-frame-narrative*. Londres, British Film Institute, 2006, pp. 56-67.

29 Véase la Figura 21 del Capítulo 2.

30 Kessler, Frank. ‘La cinématographie comme dispositif (du) spectaculaire’. En *Cinemas*, vol. 14, N° 1, 2003, p. 21-34.

del cine como “dispositivo de lo espectacular”, en el que las atracciones, materializadas en forma de trucajes, movimientos de cámara, montaje o puesta en escena, entre otros elementos, se convierten en el plato principal del espectáculo cinematográfico. Teniendo en cuenta esta idea, podemos plantear para la fotografía una periodización similar. En un principio, el realismo y la perfección icónica del proceso fotográfico fueron cualidades suficientes para maravillar a los potenciales consumidores que asistían al estudio fotográfico casi como a un espectáculo de magia. Con el tiempo, sin embargo, fue necesario que lo representado en sí mismo se convirtiera en atracción. Hacia 1860, la irrupción de la foto papel amplió el mercado fotográfico a nuevos sectores que hasta ese momento habían estado marginados. Los fotógrafos se encontraron, entonces, frente al desafío de atraer a este público renovado con nuevas técnicas e ideas que le devolvieran a la fotografía algo de su mágico estatus inicial. Podríamos hablar entonces de una “fotografía de atracciones” que precedió y anticipó al “cine de atracciones” y que, como veremos, compartió con él características técnicas, estéticas, temáticas e ideológicas. En efecto, al analizar gran parte de la producción de este período, podemos constatar que los primeros cineastas no hicieron más que retomar ese interés por maravillar al espectador a través de las cualidades intrínsecas de la imagen, que ya estaba presente en sus antepasados fotográficos. Varias de las técnicas adoptadas por la fotografía durante la etapa precinematográfica buscaban explotar las potencialidades espectaculares del medio, acercándolo muchas veces a la ficción a través de una serie de procedimientos de manipulación, como la doble exposición, los juegos de espejo, el fotomontaje o los viñeteados, entre otros. La mayoría, sin embargo, tenía simplemente como objetivo perfeccionar el realismo de la imagen fotográfica, con la esperanza de renovar el asombro de los consumidores.

1.2.1. El color como atracción

Los primeros intentos por dotar de color a la superficie sensible se remontan a la temprana etapa del daguerrotipo. En su correspondencia con su hermano Claude, Nicéphore Niepce ya se lamentaba por no poder conseguir imágenes “con sus colores naturales”; sin embargo, en 1839, François Arago declaraba que “con seguridad, resultaría arriesgado afir-



FIGURA 4. Vista estereoscópica estilo tissue de autor no identificado, iluminada a la izquierda por reflexión y a la derecha por transparencia. París, ca. 1880. Colección de la autora.

mar que los colores naturales no se reproducirán nunca en las imágenes fotogénicas”.³¹ En un principio, como sucedería luego con el cine, la inexistencia de métodos químicos para reproducir el color obligó a los fotógrafos a recurrir a técnicas de iluminado o coloreado manual. Los retratos al daguerrotipo se pintaban con finísimos pinceles y luego se los cubría con una capa delgada de goma arábica en polvo. La iluminación a mano era una especialidad cara, pero apreciada por la clientela de la época. Se coloreaban las mejillas de las señoras y las niñas, la piel, los vestidos, las alhajas o ciertos objetos del decorado, como las flores o los telones de fondo. En los primeros retratos realizados en el país, en plena etapa rosista, los hombres se hacían colorear también la divisa punzó que debían llevar obligatoriamente en la solapa de las levitas. Con la aparición de la fotografía en papel y la popularización de formatos estandarizados como el de la *carte de visite*, que abarataron considerablemente los costos del retrato fotográfico y permitieron la realización masiva de copias a un precio razonable, esta técnica se hizo aún más popular y alcanzó nuevos niveles de sofisticación, convirtiendo al color en un valor buscado y demandado por la creciente clientela. Pero el coloreado a mano tuvo su verdadero período de auge con el advenimiento de los procesos fotográficos más

31 Ponencia de François Arago en la Academia de Ciencias de París, 7 de enero de 1839. Citado en Sougez, Marie-Loup. *Historia de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 299.

relacionados con el espectáculo, fundamentalmente la estereoscopia y la linterna mágica. Estas imágenes que, como veremos en el último apartado de este capítulo, estuvieron estrechamente ligadas a la construcción de ficciones en serie, fueron un terreno fecundo para la experimentación con el color. Al igual que el daguerrotipo, estas fotografías se coloreaban en forma manual utilizando tintes especiales que contribuían a acrecentar el efecto espectacular de lo representado. Entre los ejemplos más bellos de este tipo se destacan los *tissues*, manufacturados en Francia a partir de la segunda mitad del siglo XIX y rápidamente popularizados a nivel mundial gracias a la espectacularidad de sus efectos visuales. Inspirados en el diorama de Daguerre, los *tissues* consistían básicamente en vistas estereoscópicas realizadas sobre papeles albuminados muy finos que a simple vista parecían ser blanco y negro pero que, al ser iluminadas por el dorso, adquirirían mágicamente pleno color (FIG. 4). Para incrementar aún más su espectacularidad, en ocasiones se realizaban pequeñas perforaciones en los puntos correspondientes a las luces más altas (estrellas, faroles, llamas, etcétera.) para crear exquisitos efectos luminosos. Como sugiere Ray Zone³², la técnica utilizada en los *tissue* preanunció muchos de los procedimientos visuales del cine, tales como el *dissolve* o las aceleraciones fotográficas (*time-lapse photography*), utilizadas por ejemplo para pasar rápidamente de una imagen diurna a una nocturna.

Asimismo, hacia mediados del siglo XIX, comenzaron a aparecer una serie de técnicas fotográficas que hicieron posible el coloreado químico pero monocromático de la imagen. El más difundido y popular de estos procesos en nuestro país fue la copia al carbón. Este procedimiento, desarrollado en 1855 por el ingeniero francés Alphonse Poitevin, pero introducido en el mercado recién a fines de 1860, consistía en el recubrimiento del papel fotográfico con una emulsión de gelatina en la que se hallaban partículas de carbón u otro pigmento coloreado en suspensión. El color de las imágenes podía variar de acuerdo al pigmento utilizado, que podía ser prácticamente cualquiera de la escala cromática, lo que volvió a este proceso especialmente atractivo para la reproducción de obras de arte. Sin embargo, la técnica, conocida también con el nombre de “foto permanente” o “foto inalterable”, fue muy popular en el género del retrato y en menor medida en la fotografía paisajística, pues ofrecía una estabilidad

32 Zone, Ray. *Stereoscopic Cinema and the Origins of the 3-D Film (1838-1952)*. Kentucky, The University Press of Kentucky, 2007, p. 20-21.

muy superior a la de las imágenes de haluro de plata. Importantes estudios de Buenos Aires como el de Alejandro Witcomb y el de José Freitas solían publicitar con frecuencia esta técnica entre sus especialidades.

Otro sistema para obtener imágenes color ensayado por los fotógrafos locales fue el cianotipo. Esta técnica, inventada por John Herschell en 1842, se basaba en la fotosensibilidad de las sales férricas y contrariamente a las copias al carbón, sólo permitía obtener imágenes de un intenso color azul. Este pigmento, poco convencional, sobre todo para el género retratístico, hizo que el procedimiento tuviera poca aceptación entre el público de la época. Sin embargo, su simplicidad, su gran estabilidad y sobre todo su bajo costo produjeron hacia fines del siglo XIX un resurgimiento del proceso. En nuestro país, por ejemplo, fue ampliamente utilizado por el equipo de fotógrafos de la Dirección Nacional de Vías Navegables, que copió gran parte de su archivo de negativos con este sistema. También tuvo numerosos adeptos entre los fotógrafos aficionados, que lo utilizaron con fines artísticos.

La copia al carbón y el cianotipo, junto a otros procedimientos similares pero menos difundidos en el país, como la woodburytipia, el platinotipo o la goma bicromatada permitían un virado uniforme del color, pero no fue hasta la aparición del autocromo Lumière a principios del siglo XX, que los fotógrafos pudieron reproducir químicamente en sus imágenes toda la riqueza de la paleta cromática. Patentado en 1903 y lanzado al mercado en 1907, ésta fue verdaderamente la primera técnica viable de fotografía color.³³ En nuestro país contó con una inmensa popularidad en el ámbito de la fotografía amateur, sobre todo en la prestigiosa Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados, cuyos miembros recurrían al proceso con asiduidad. El sistema sólo permitía realizar copias únicas y requería prolongados tiempos de exposición, que lo hacían sumamente inadecuado para captar el movimiento. En 1932, sin embargo, se lanzó al mercado la película flexible Filmcolor, que permitió reemplazar las frágiles placas de

33 Se trataba básicamente de un proceso de síntesis aditiva, que partía de una placa de vidrio sobre la que se depositaba una capa de diminutos granos de almidón teñidos con los colores primarios. Al ser expuesta, los granos de almidón actuaban como filtro selectivo del color, produciendo diferentes densidades cromáticas dependiendo del color real y su intensidad. Luego del revelado y fijado, la imagen se invertía para obtener un positivo de intensos colores pastel que podía visualizarse como transparencia o proyectándolo, de la misma manera que con las placas para linterna mágica.

vidrio. Luego aparecieron la *Ultra-fast Filmcolor* y la *Ultra-fast Lumicolor*, con emulsiones doce veces más rápidas que la original, que hicieron posible el registro de sujetos en movimiento. Louis Lumière intentó, entonces, aplicar el proceso autocromo al cine y realizó numerosos experimentos, en particular durante la Exhibición Internacional de París de 1937, que con el advenimiento de la Segunda Guerra Mundial quedaron finalmente trunco y no resultaron en ningún tipo de desarrollo comercial. Otros cineastas, sin embargo, ya habían estado ensayando exitosamente, desde los mismos inicios del medio, con métodos de reproducción del color, algunos muy similares a los de sus antepasados fotográficos.

En los primeros años del cine y, al igual que sucedió con la fotografía, los profesionales debieron recurrir al coloreado manual de la película, utilizando poderosas lupas y diminutos pinceles que facilitaban esta labor artesanal. Con el tiempo, la necesidad de estandarizar la calidad de los productos y asegurar una regularidad comercial, obligó a los cineastas a idear formas más prácticas y rápidas de trabajo. Una de las soluciones encontradas fue el iluminado por *stencil*, que implicaba un recorte —a mano o mediante agujas conectadas a un pantógrafo— de las áreas del cuadro a ser coloreadas, para crear matrices que luego se colocaban sobre copias positivas y se rellenaban con los colores requeridos. Estos métodos eran, sin embargo, costosos y requerían una especialización técnica que los hacía sumamente imprácticos para un medio que tendía rápidamente hacia la industrialización. Fue entonces que surgieron una serie de sistemas de virado monocromático de la película, similares a los de las copias al carbón fotográficas, que por primera vez posibilitaron cierta estandarización y comercialización masiva del film coloreado. Según Paolo Cherchi Usai (2000), es difícil precisar cuándo estos métodos cobraron vigencia, pero en líneas generales puede afirmarse que entre 1900 y 1907 tuvieron una utilización más bien ocasional, mientras que en un segundo período, que iría aproximadamente de 1908 a 1928, se convirtieron en una práctica generalizada que llegó a alcanzar al ochenta y cinco por ciento del material producido durante la etapa silente.³⁴ Existieron dos tipos principales de

³⁴ Luego de esa fecha, que en nuestro país se extendió por algunos años más, estos sistemas fueron paulatinamente abandonados debido a tres factores concurrentes: la creciente disponibilidad de técnicas más sofisticadas de coloreado, como las utilizadas en los primeros experimentos con el Technicolor; la introducción de la película pancromática, menos adecuada para la aplicación general de color y el advenimiento del cine sonoro, pues los virajes podían interferir con las

virados cromáticos. El primero, denominado entintado, se lograba mediante la aplicación manual de un barniz color sobre la emulsión filmica o sumergiendo la película en una solución acuosa mezclada con un agente colorante. El segundo, llamado entonado, implicaba, por su parte, un proceso químico y podía obtenerse reemplazando las sales de plata del film por otro componente metálico pigmentado o mediante baños químicos que actuaban sobre la emulsión.

Aunque se ha perdido un noventa por ciento de la producción filmica del período silente y actualmente es muy difícil acceder al material original de nitrato, se sabe que, en el cine argentino, el uso del color fue una práctica bastante difundida desde los mismos inicios del medio. Ya en 1901, se dan a conocer en el Salón Teatro de la calle Suipacha una serie de películas en colores, iluminadas fotograma por fotograma por José Sainz Camarero, un pintor español radicado en Buenos Aires desde fines del siglo XIX que se especializó en la realización de retratos sobre vidrio.³⁵ Más adelante, Pablo Ducrós Hicken, que había tenido la oportunidad de ver *El fusilamiento de Dorrego* (Mario Gallo, 1910) en la década de 1920, durante sus épocas de estudiante en el Colegio Nacional de Buenos Aires, cuenta que este film —uno de los primeros argumentales del país— podía compararse con las producciones Pathé de tipo histórico y “estaba bien compuesto y lleno de coloraciones”³⁶. Es improbable que Ducrós Hicken se refiriera a un iluminado manual como el realizado por Sainz Camarero, ya que este proceso requería una especialización técnica poco factible para los cineastas locales, generalmente autodidactas formados al calor del trabajo. Sin embargo, es evidente que, ya en esta temprana etapa, los profesionales vernáculos estaban ensayando con algún tipo de sistema de coloreado. Revisando el escaso porcentaje de films existentes de este período, podemos constatar que predominan los virados realizados mediante el proceso de entintado.³⁷ La presencia de este método de coloreado en numerosas películas de ficción de esta etapa apoya la teoría, bastante generalizada, de

celdas ópticas de sonido del proyector. Véase Cherchi Usai, Paolo. *Silent Cinema. An Introduction*. Londres, British Film Institute, 2000.

35 v. Barrios Barón. Iniciación del cine amateur. Notas para su historia en la Argentina. En *Fotocámara-Cinecámara*, N° 100, enero de 1956, p. 125.

36 Ducrós Hicken, Pablo. “Orígenes del cine argentino. Nuevas Etapas III” en revista *El Hogar*; Buenos Aires, 7 de enero de 1955, s/p.

37 Los films virados mediante el proceso de entintado pueden distinguirse de aquellos realizados mediante el sistema de entonado por la presencia de pigmento en toda la película, incluyendo las líneas perforadas laterales.

que el color en el cine fue utilizado principalmente por sus connotaciones dramáticas, atmosféricas o psicológicas. Así, el azul se asociaba a la oscuridad, la noche, la lluvia o el mar, el verde al mundo natural, el rojo al fuego y la violencia, el amarillo a la luz artificial, etcétera. En efecto, películas como *Hasta después de muerta* (Eduardo Martínez de La Pera y Ernesto Gunche, 1916), *Mi alazán tostao* (Nelo Cosimi, 1923) y *La quena de la muerte* (Nelo Cosimi, 1929) recurren a virados azules para las escenas nocturnas u oscuras. El último malón (Alcides Greca, 1918), por su parte, incluye en su secuencia final el incendio de un rancho en el que se utiliza un virado rojo para representar el fuego. Sin embargo, existen varias razones por las que esta teoría por sí sola no alcanza a dar cuenta del complejo fenómeno del coloreado fílmico. En primer lugar, porque, como afirma Cherchi Usai, no había ninguna codificación escrita sobre la simbología cromática, ni existía un consenso general entre el público sobre el significado de cada color, que variaba en ocasiones con cada película. En segundo lugar, porque la misma diversidad cromática fue explotada en numerosos films de no ficción, que no necesitaban necesariamente de subrayados dramáticos, como *Terre Magellaniche* (Alberto María De Agostini, 1915-30), *La mosca y sus peligros* (Eduardo Martínez de La Pera y Ernesto Gunche, 1920) y *En el infierno del Chaco* (Roque Funes, 1932), e incluso en noticieros cinematográficos como el *Film Revista Valle*. Es más acertado, entonces, afirmar que la utilización del color en el cine tuvo, al igual que en la fotografía, otros propósitos que se relacionaban por ejemplo, con la búsqueda de un mayor realismo en la representación o con la necesidad de incluir nuevos y efectivos recursos espectaculares para captar la atención del espectador. Para las grandes compañías fílmicas, el variado uso de la paleta cromática constituía una muestra de prestigio; para las pequeñas, en cambio, era un lujo costoso pero rentable, que les garantizaba competitividad comercial.

1.2.2. La tridimensionalidad como atracción

En esencia una representación bidimensional de un sujeto, objeto o espacio tridimensional, la fotografía, al igual que el cine, buscó desde sus mismos orígenes recuperar esa tercera dimensión perdida. Los primeros ensayos en torno a este objetivo preceden incluso por varios años a la invención de este medio y fueron una parte integral de algunos de los espectáculos ópticos más difundidos durante los siglos XVIII y XIX.

Como veremos en el siguiente apartado, los panoramas pictóricos, así como los populares *peep shows*,³⁸ utilizaban una combinación variable de perspectiva, espejos, lentes especiales y efectos luminosos para crear una ilusión de profundidad y volumen. Sin embargo, el verdadero avance revolucionario en este campo tuvo lugar gracias a Charles Wheatstone, un físico inglés que, basándose en los estudios ópticos de Euclides y Galileo y en algunas de las ideas de Leonardo Da Vinci sobre la visión binocular, ideó un aparato para reproducir imágenes en relieve. El estereoscopio, formalmente presentado al público ante la Sociedad Real de Gran Bretaña en 1838, consistía en un dispositivo óptico provisto de dos espejos centrados a cuarenta y cinco grados, que reflejaba una imagen a la izquierda y a la derecha de cada ojo produciendo un efecto de tridimensionalidad. No obstante, no fue hasta la invención de la fotografía en 1839 que este instrumento experimental de laboratorio pudo encontrar una utilización práctica e involuntariamente espectacular. En ese proceso fue fundamental la figura del físico escocés David Brewster, acérrimo competidor de Wheatstone, que perfeccionando algunas de las ideas de su rival, descubrió que al tomar dos fotografías ligeramente diferentes de una misma escena mediante una cámara de lentes gemelos situados a una distancia similar a la que separa a los ojos, se lograba un efecto de relieve si se las observaba con un dispositivo adecuado para fusionarlas. Hacia 1844, el físico introdujo un nuevo visor compacto, provisto de lentes de aumento y adecuado para visualizar daguerrotipos estereoscópicos. Uno de estos dispositivos le fue obsequiado a la reina Victoria durante la Exposición Universal de Londres de 1851, lo que supuso una inusitada publicidad para el invento. La demanda de estos aparatos creció aceleradamente y los daguerrotipistas pronto encontraron una lucrativa veta comercial en la producción de retratos, imágenes eróticas y, en menor medida, de vistas estereoscópicas. La existencia de varios daguerrotipos de este tipo en un ámbito comparativamente pobre y mucho más limitado comercialmente,

38 Los *peep shows*, *peep holes* o *peep-boxes*, también conocidos como cajas de óptica, *mundonuevos* o *tuttilimundi* fueron un espectáculo ambulante típico de los siglos XVIII y XIX. Consistían en cajas de madera de dimensiones variables provistas de un agujero, en cuyo interior podían observarse, a través de una lente de aumento, vistas ópticas de paisajes, monumentos, palacios, jardines, etcétera. realizadas en perspectiva mediante la cámara oscura y muchas veces animadas con efectos luminosos. La visión de estas imágenes a través de la lente, y a menudo de un espejo, proveía al espectador de una sensación de relieve y profundidad muy impactantes para esa temprana época. Este tipo de espectáculo entró en decadencia hacia la mitad del siglo XIX pero fue el antecedente ideológico de varios de los primeros dispositivos cinematográficos como el mutoscopio o el kinetoscopio de Edison.

como el rioplatense, da cuenta de la gran popularidad que adquirió esta técnica en la sociedad de la época. El daguerrotipista Juan Camaña fue uno de los introductores de este novedoso sistema en el país. Sus imágenes estereoscópicas causaron tal revuelo entre la aristocracia porteña, que el diario *El Pueblo* publicó una nota alusiva en la que destacaba la perfección icónica del procedimiento y manifestaba su agradable sorpresa al comprobar “que no es una superficie plana la que se contempla [sino] la naturaleza con todos sus relieves, con toda su admirable verdad”.³⁹

Sin embargo, la verdadera explosión del mercado estereoscópico se dio con la llegada de la fotografía en papel (**FIG. 5**) y con la intervención del escritor y poeta estadounidense Oliver Wendell Holmes, que diseñó un visor económico, de formato abierto y fácil manipulación, que para fines del siglo XIX había conseguido una difusión doméstica sólo comparable a la de la televisión hoy.⁴⁰ Durante este período, la temática más popular fueron las vistas. La estereoscopia fue concebida por la sociedad de la época como una forma de “visión perfecta” y las miles de vistas fotográficas de paisajes y tierras lejanas disponibles en el mercado convirtieron al medio en una suerte de dispositivo virtual para explorar el mundo. Como relata Charles Baudelaire, millones de ojo ávidos se inclinaron entonces “sobre los huecos del estereoscopio como sobre los tragaluces del infinito”⁴¹. Al igual que otros espectáculos visuales vigentes en el período, como los panoramas o las vistas de linterna mágica, la estereoscopia contribuyó a transmitir algunas de las sensaciones perceptivas del viaje, permitiendo trasladar al espectador promedio a lugares remotos, en una época en la que el turismo era todavía una actividad costosa, elitista y, en ciertos casos, también difícil y peligrosa. En poco tiempo, sin embargo, los géneros abordados se diversificaron enormemente. En su enciclopédico libro *The world of stereographs*⁴², William Darrah realiza una exhaustiva catalogación de las materias representadas por la estereografía y reúne

39 Citado por Gómez, op. cit., p. 51.

40 Para más información sobre la evolución técnica y comercial de la fotografía estereoscópica véase Darrah, William. *The world of stereographs*. Gettysburg, W.C. Darrah Publisher, 1977 y Earle, Edward W. *Points of view: The Stereograph in America. A Cultural History*. Rochester, The Visual Studies Workshop Press, 1979.

41 Baudelaire, Charles. Le public moderne et la photographie. En *Curiosités esthétiques*, París, Michel Lévy frères, 1868. p. 259.

42 Darrah, op cit.



FIGURA 5. *Italian settler and family. Vineyards in background. Mendoza, Argentina.* Vista estereoscópica comercializada por Keystone View Company, ca. 1910. Colección de la autora.

más de setenta y cinco temas, entre los que se destacan la arquitectura, la imaginería erótica, la literatura, las personalidades célebres, las guerras y los desastres naturales, las expediciones, el teatro y los medios de transporte, entre muchos otros. En el último apartado de este capítulo analizaremos más profundamente algunas de estas temáticas en relación al concepto de serie, pero, aun a simple vista, es posible constatar que la mayoría de estos tópicos fueron retomados y popularizados luego por el cine. Como sugiere Annette Michelson:

El número de films producidos durante los primeros quince años del medio es infinitesimal comparado con el vasto número de vistas estereoscópicas y *cartes de visite* realizadas en el mismo período. Sin embargo, la similitud de los géneros principales de ambos medios es sorprendente, y ofrece una convincente evidencia de la relación de imitación que existió por bastante tiempo entre los cineastas y la industria fotográfica comercial⁴³.

La estereoscopía tuvo una era dorada entre las décadas de 1850 y 1870, pero luego de esa fecha experimentó un considerable período de declive

43 Michelson, Annette. *The art of moving shadows*. Washington, National Gallery of Art, 1989, p. 39.

debido a una confluencia compleja de factores, entre los que se encontraban la inevitable saturación del mercado, el aburrimiento de los consumidores, la falta de estandarización en los formatos de las vistas, que muchas veces las hacían inutilizables para gran número de visores domésticos, y el crecimiento de la fotografía amateur, que desvió el interés de los aficionados hacia otros procesos y técnicas. Hacia 1890, sin embargo, la estereoscopia gozó de un inusual renacimiento que duró por lo menos hasta 1914 y que superó en importancia a su primer período de auge. Fue fundamental en este proceso la emergencia de nuevas compañías productoras, como la Underwood & Underwood y la Keystone Views Company, que adoptaron novedosos métodos de publicidad, venta y distribución, llegando a mercados inexplorados, no sólo en Estados Unidos, sino en todo el mundo. Estas empresas lograron además enfocar el mercado estereoscópico hacia el ámbito educativo, constituyéndose en verdaderos emporios, con departamentos especializados en la producción de imágenes didácticas.

Tanto Underwood & Underwood como la Keystone View Company enviaron corresponsales a nuestro país para producir vistas estereoscópicas que luego se comercializaron no sólo regionalmente, sino a nivel global. La técnica fue practicada también por varios de los profesionales locales, entre ellos el fotógrafo Cesare Rocca, que realizó diversas imágenes de este tipo mientras registraba las vistas para el *Álbum de la Exposición Nacional de Córdoba* en 1871. La Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados, cuya importante actividad en el país será más profundamente analizada en el siguiente capítulo, también contó con un número significativo de miembros que experimentaron con la estereoscopia y organizaba, en forma periódica, concursos fotográficos centrados en esta técnica. Entre los principales distribuidores locales de imágenes estereoscópicas estaban, por su parte, los proveedores de insumos fotográficos Eugenio Widmayer y Guillermo Koellner, que comercializaban estos materiales entre los ávidos coleccionistas vernáculos y en los principales establecimientos educativos del país. La Casa Lepage, cuna del cine argentino, fue también una importante proveedora de aparatos e imágenes estereoscópicas. El historiador Pablo Ducrós Hicken cuenta que “la imagen tridimensional maravillaba al joven Glucksmann –empleado y futuro gerente de la empresa– cada vez que recibía colecciones impresas por este procedimiento”⁴⁴, absolutamente desconocido en su pueblo natal de Czernowitz, en Austria.

44 Ducrós Hicken, Pablo. ‘Orígenes del cine argentino. Tiempo precinematográfico (I)’. En *El Hogar*, suplemento N° 6, 12 de noviembre de 1954

Estrechamente relacionado con las mencionadas exploraciones en materia de fotografía color, a fines del siglo XIX surgió otro sistema para la obtención de imágenes tridimensionales basado en el fenómeno de síntesis de la visión binocular. Este procedimiento consistía en la superposición de dos imágenes ligeramente desfasadas, cada una de un color complementario, que funcionaban de manera equivalente a las del par estereoscópico. Al ser observadas con unas gafas especiales, compuestas por dos cristales de colores también complementarios, se producía una ilusión de relieve y profundidad. Aunque existen ensayos en este sentido que se remontan al siglo XVIII, la técnica es mejor conocida gracias a Louis Ducos de Hauron, que en 1891 la patentó con el nombre de anaglifo, que en griego significa literalmente “*de nuevo escultura*”. Basado en principios técnicos similares a los del anaglifo, otro conocido sistema para la obtención de fotografías tridimensionales fue la luz polarizada. Patentado por el físico John Anderton en 1895, este procedimiento consistía en la colocación de filtros polarizados en dos proyectores luminosos, que con la ayuda de una pantalla y gafas especiales lograban transmitir la ilusión de volumen. A pesar de que la estereoscopia fue la técnica de fotografía en relieve más difundida y popular durante el siglo XIX, fueron estos dos últimos métodos los que sentaron las bases tecnológicas para todos los formatos de cine en 3D en los primeros sesenta años del medio.

La fotografía y el cine estereoscópico, en tanto técnicas fundadas en un carácter corporal o anatómico del espectador (la visión binocular), que requería necesariamente dispositivos de visualización especiales, inauguraron un nuevo proceso perceptivo que involucraba simultáneamente a los ojos y al cuerpo. Como sugiere Jonathan Crary, la estereoscopia sumergía al espectador en una nueva inmediatez corporalizada de sensaciones y “el cuerpo, que había sido un término neutral o invisible de la visión se convertía ahora en la fuente de conocimiento del observador”⁴⁵. Estas técnicas demandaban una respuesta activa, incluso física, del espectador que se volvería cada vez más inaceptable con la consolidación del “cine de integración narrativa”, pensado para un público más bien pasivo que no cuestionaba los artificios propios del proceso constructivo de la imagen. Sin embargo, ese contacto interactivo que los diferentes sistemas estereoscópicos establecían con el espectador fue un elemento integral de la cinematografía de atracciones.

45 Crary, Jonathan. *Techniques of the observer. Vision and modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MIT Press, 1992, p. 150.

Aun antes de que las condiciones técnicas para la obtención de imágenes tridimensionales en movimiento estuvieran dadas, el cine retomó algunas de las búsquedas iniciadas por la fotografía e intentó explotar las sensaciones de profundidad y perspectiva mediante tomas oblicuas y movimientos acelerados de objetos y personas hacia o en dirección opuesta a la cámara. Los desfiles y procesiones, un tema típico de las primeras actualidades, se filmaban generalmente con puntos de cámara en diagonal que contribuían a acentuar la profundidad de campo y el efecto de perspectiva. Algunos de los primeros films argentinos como *Viaje del Doctor Campos Salles a Buenos Aires* (Enrique Lepage y Cía. 1900), *Visita del teniente general D. Bartolomé Mitre al Museo Histórico Nacional* (Enrique Lepage y Cía. 1901), *Tedeum del 25 de mayo de 1902* (Eugenio Cardini, 1902) y *Entierro del General Mitre* (Enrique Lepage y Cía. 1906), entre otros, incluían tomas de este tipo que jugaban constantemente con los diferentes niveles del plano. El llamado “efecto tren” fue otro de los procedimientos utilizados para transmitir a los espectadores la sensación de tridimensionalidad. Basado en la célebre y repetida anécdota de un grupo de espectadores atemorizados que huyen de la sala cinematográfica durante una de las primeras proyecciones de *Arrivée d'un train à La Ciotat* (*Cinematografía Lumière, 1896*), este efecto ha sido referido por numerosos autores como “el mito fundacional del cine”.⁴⁶ La presencia de objetos en movimiento dirigiéndose velozmente hacia la cámara fue un elemento clave del “cine de atracciones” que buscaba despertar en el espectador sensaciones de asombro y de *sbock*. Vistas como *Llegada de un tren y subida de pasajeros en la estación de Flores* (autor no identificado, 1902) y *La llegada del tren de La Plata a Saladillo Norte* (Casa Lepage de Max Glücksmann, ca. 1911) intentaron transmitir, a nivel local, las mismas sensaciones producidas por el célebre film de los hermanos Lumière. Sin embargo, como sugiere Ray Zone, fue el movimiento de la cámara en sí el que acrecentó lo que los catálogos cinematográficos de la época describen como “efecto estereoscópico”⁴⁷. Como veremos en los próximos dos capítulos, los medios de transporte fueron un tema privilegiado en los primeros años del cine. Las tomas realizadas desde diferentes vehículos, como las incluidas en tempranos films locales como *Ferrocarril trasandino* (Enrique Lepage y Cía. 1902), *De Mendoza a Cachenta* (Enrique Lepage y Cía. 1904) y *Nobleza Gaucha* (Eduardo Martínez de La Pera y Ernesto Gunche, 1915), fueron un recurso sencillo y efectivo para dotar de

46 Véase Bottomore, Stephen. ‘The Panicking Audience? Early cinema and the ‘train effect’. En *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol. 19, N° 2, 1999, pp. 177-216.

47 Zone, Ray, op. cit.

movilidad a la cámara y acrecentar la sensación de tridimensionalidad. A partir de los primeros años del siglo XX, sin embargo, estos procedimientos fílmicos comenzaron a combinarse con una serie de avances técnicos en materia de cámaras y proyectores cinematográficos, que permitieron obtener en forma efectiva las primeras imágenes tridimensionales en movimiento.

Aunque es un punto absolutamente olvidado por gran parte de la historiografía local, el cine argentino mostró una temprana y continua preocupación por el desarrollo de imágenes tridimensionales ya desde los primeros años del período silente. En 1897, Manuel Devoto, Santiago De Tojar y Eustaquio Pellicier –hoy más conocido por ser uno de los fundadores de la célebre revista *Caras y Caretas*– patentaron un dispositivo al que bautizaron como “estereobioscopio” destinado a la proyección de fotografías animadas y con relieve sobre placa de cristal. En la descripción introductoria incluida en el registro de patentes, los creadores explicaban que:

El estereoscopio primero, y mas tarde el kinetoscopio de Edison y el cinematógrafo de Lumière, han dado a conocer separadamente los fenómenos ópticos de la fotografía en relieve animada o con movimiento. Nuestro Estereobioscopio resuelve el problema de presentar reunidos ambos efectos de ilusión con gran ventaja sobre los otros aparatos.⁴⁸

Este invento probablemente nunca se puso en práctica pues una nota publicada en 1904 en la *Revista Fotográfica Ilustrada del Río de La Plata*, editada por la Casa Lepage, sigue con interés los avances alcanzados por la estéreo cinematografía en Europa y no menciona en absoluto este temprano antecedente. El artículo, sin firma y titulado “Cinematografía estereoscópica”, reza:

Hasta el presente faltaba al cinematógrafo ordinario, la ilusión de la profundidad y relieve, que es lo admirable de la estereoscopia. Recientemente unos modernísimos aparatos inventados por los señores Schmidt y Dupuis nos permiten asistir a sesiones de proyecciones cinematográficas especiales, en las cuales se observa la ilusión de relieve estereoscópico.⁴⁹

48 Registro de patente para el estereobioscopio citado en Caneto, Guillermo et al. Historia de los primeros años del cine en la Argentina (1895-1910). Buenos Aires, Fundación Cinemateca Argentina, 1996, p. 47-48.

49 ‘Cinematografía estereoscópica’. En *Revista Fotográfica Ilustrada del Río de La Plata*, N° 129, mayo de 1904, p. 103.

La crónica continúa con una pormenorizada descripción del sistema y culmina afirmando que existe una “identidad absoluta entre las condiciones de impresión del cinematógrafo en el momento de obtener las vistas y las condiciones de visión de la proyección, de lo cual resulta una reproducción perfecta del movimiento y del relieve”. Aunque también es poco probable que este complicado sistema⁵⁰ haya sido practicado efectivamente en el país en esa temprana fecha, apenas unos años después es posible encontrar en las publicaciones especializadas evidencia fehaciente de una generalizada y sostenida difusión de técnicas similares a nivel local. En efecto, en noviembre de 1924, una insólita nota aparecida en la revista *La Película* nos informa:

A los señores de la Intendencia nada se les escapa tratándose de cobrar impuestos. Así advirtiendo que en los anteojos que se distribuyen al público en los teatros y cines en los que se proyectan sombras en relieve, algunas casas comerciales hacían propaganda, ha resuelto fijar un impuesto que de acuerdo con el artículo 2 de la ordenanza respectiva se cobrará en la siguiente forma: A los locales inscriptos en primera categoría, 10 pesos; segunda categoría 7 pesos; tercera, 5; cuarta 3 y quinta, pesos 1.50 y 10 pesos moneda nacional, por día y repartidor, a aquellos locales públicos para cuyo acceso no se cobre entrada (cafés, restaurants, confiterías, etc.).⁵¹

Si bien la crónica no menciona la procedencia de los films proyectados en dichos establecimientos, otro artículo aparecido en la misma revista en el curso de ese año sugiere que los cineastas locales se encontraban ensayando por cuenta propia con la cinematografía estereoscópica. La nota, titulada ‘Una cinta de Corbicier para lentes prismáticos’, anuncia:

Marcelo Corbicier, el innovador del prólogo viviente que tanto éxito obtuvo en la película *Carne de presidio*, se propone editar una nueva cinta en la que se incluirán escenas con vistas al efecto conocido por sombras en relieve. Este procedimiento es seguro que lo aplicará a la cinta *Facundo Quiroga*.⁵²

50 El cronista se refiere al sistema patentado en abril de 1903 por los franceses Carl Schmidt y Charles Dupuis que consistía en un dispositivo filmico de doble película con un obturador electromagnético que alternaba las imágenes correspondientes al ojo derecho e izquierdo con la ayuda de un espejo giratorio. Los espectadores eran provistos de anteojos estereoscópicos fijados a la silla que se conectaban con alambres al proyector.

51 ‘Se pone un impuesto a los anteojos para ver sombras en relieve’. En *La Película*, N° 424, 6 de noviembre de 1924, p. 13.

52 ‘Una cinta de Corbicier para lentes prismáticos’. En *La Película*, N° 427, 27 de noviembre de 1924, p. 17.

No hemos encontrado durante los años siguientes nuevas menciones a la labor iniciada por Corbicier, ni al film *Facundo Quiroga*, que finalmente parece no haberse realizado. Sin embargo, teniendo en cuenta que a nivel mundial no se produjeron durante esta etapa más que un puñado de films tridimensionales, este dato, que sugiere al menos una incursión de los profesionales vernáculos en el campo de la cinematografía estereoscópica, es sin duda un punto que merece una investigación más profunda.

1.2.3. Más allá del realismo. Las manipulaciones de la imagen como atracción

Los múltiples ensayos para dotar de color y tridimensionalidad a la imagen buscaban maravillar al espectador a través de un perfeccionamiento de las capacidades miméticas del medio. Sin embargo, como adelantamos al inicio de este apartado, otra gran parte de los recursos espectaculares adoptados por la fotografía en este período se basaba en una serie de manipulaciones e intervenciones concretas sobre la imagen que, lejos de proponer una representación fiel de la realidad, la acercaban a la ficción, preanunciando una serie de procedimientos y técnicas que serían retomados poco tiempo después por el cine.

El primer plano fue algo infrecuente durante los primeros años de la fotografía. A las limitaciones tecnológicas propias del dispositivo se sumaba el deseo, muy vigente por ese período, de acercar al nuevo medio a artes legitimadas como la pintura, donde las fragmentaciones y ampliaciones extremas del cuerpo resultaban todavía inconcebibles. La importancia que la sociedad decimonónica daba a la puesta en escena que, como vimos, tenía al vestuario, a la pose y a la escenografía como elementos esenciales, fue otro de los factores que desalentó este tipo de acercamientos en los primeros retratos. Sin embargo, con el advenimiento de la fotografía papel y la masificación del mercado fotográfico, los retratistas comenzaron a explorar nuevos métodos para embellecer la imagen y ofrecer a sus clientes opciones novedosas y atractivas que les garantizaran competitividad comercial. El viñetado fue una técnica sumamente popular a partir de la década de 1860, que puede considerarse de alguna manera como una precursora ideológica del primer plano. Sorteando las deficiencias del dispositivo para realizar grandes acercamientos al sujeto, este procedimiento

permitía ocultar el fondo, aislar el rostro y convertirlo en el punto focal del retrato. Una viñeta, en términos fotográficos, es básicamente una imagen que funde gradualmente a blanco o a negro hacia los bordes. Este efecto se lograba al momento de la toma mediante la utilización de una máscara, generalmente de formato oval o circular del mismo color que el fondo, que se colocaba muy cerca de la lente de manera de que los bordes aparecieran fuera de foco. El procedimiento podía realizarse también durante la fase de copiado mediante una técnica similar, que permitía enmarcar el rostro dentro de una variedad de formas prediseñadas. El uso de viñetas fue también un recurso sumamente explotado por el cine del período silente. Dentro de la multiplicidad de variedades posibles, el cierre y la apertura en iris estuvieron entre las elecciones más populares. Como en el caso de los viñeteados fotográficos, algunos autores consideran que los cierres en iris son el principal precedente del primer plano cinematográfico, pues se utilizaban para aislar o destacar personajes u objetos en planos de conjunto, centrándose sobre los mismos (**FIG. 6**). Como sugiere Tom Gunning⁵³, el “cine de atracciones” no utilizó el primer plano como un signo de puntuación narrativa, como haría el cine posterior, sino que lo adoptó por su potencial espectacular y exhibicionista. En estos primeros films, esta técnica no funcionaba como un procedimiento expresivo de tensión narrativa, sino que era en sí misma una atracción, un truco para incitar la atención del espectador y provocar su placer visual.

Las viñetas fotográficas y cinematográficas tuvieron, sin embargo, otra importante función narrativa en la producción visual de este período, relacionada con la adopción de puntos de cámara subjetivos. Es frecuente encontrar hacia fines del siglo XIX y principios del XX, una gran variedad de imágenes fotográficas que simulan haber sido tomadas a través de binoculares, cerraduras, lupas, telescopios y otros dispositivos ópticos similares y que, usando viñetas con estas formas particulares, aíslan lo representado para mostrarlo a través de una suerte de toma subjetiva (**FIG. 7**). La utilización de estas viñetas sugiere la presencia de un ojo en perspectiva, que mira desde una posición análoga a la del espectador. Este procedimiento, que en términos de lenguaje fílmico se denomina ocularización interna primaria “construye la imagen como un indicio, como una huella que permite que el espectador establezca un vínculo

53 Gunning (2006), *op. cit.*, p. 58.



FIGURA 6. Izq.: 'Carte de visite' de autor no identificado con viñeta circular. Buenos Aires, ca. 1865. Colección de la autora. Der.: Cierre en iris. Fotograma de *Mi alazán tostao* (Nelo Cosimi, 1923)

inmediato entre lo que ve y el instrumento de filmación que ha captado o reproducido lo real, mediante la construcción de una analogía elaborada por su propia percepción”⁵⁴. Ésta fue también una técnica sumamente popular en el “cine de los primeros tiempos”, donde comenzó por tener una función predominantemente espectacular para luego convertirse en un legítimo recurso dramático y narrativo. En el cine argentino fue utilizado con asiduidad, tanto en la ficción como en el documental, hasta bien entrada la década de 1920. Así por ejemplo, *La mosca y sus peligros* (Eduardo Martínez de La Pera y Ernesto Gunche, 1920), un film didáctico que ensaya con técnicas pioneras en el campo de la fotomicrografía,⁵⁵ incluye varias tomas de este tipo que, mediante la utilización de viñetas circulares, simulan estar filmadas a través de la lente de un microscopio (**Fig. 8**). *Mi alazán tostao* (Nelo Cosimi, 1923), por su parte, tiene entre sus personajes principales a un agrimensor que sirve de excusa al film para incluir varios planos subjetivos tomados a través del teodolito que éste opera. Además de las viñetas, existieron otras técnicas de manipulación fotográfica para construir puntos de vista subjetivos en el marco de los relatos. Las lentes

54 Gaudreault, André y François Jost. *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Barcelona, Paidós, 1994, p. 141-142.

55 Técnica utilizada para la obtención de imágenes amplificadas por medio de un microscopio compuesto aplicado a una cámara.



FIGURA 7. Izq.: Postal fotográfica de autor no identificado con viñeta en forma de cerradura, ca. 1910. Colección de la autora. Der.: Fotografía de autor no identificado con viñeta en forma de prismáticos. Buenos Aires, ca. 1920.

anamórficas que permitían crear imágenes distorsionadas, por ejemplo, fueron asiduamente adoptadas para expresar estados de embriaguez, locura o delirio. Asimismo, las sobreimpresiones y las técnicas de múltiple exposición eran muy utilizadas para representar los sueños y recuerdos de los personajes. El film *Hasta después de muerta* (Eduardo Martínez de La Pera y Ernesto Gunche, 1916), por ejemplo, incluye hacia el final un plano en el que el arrepentido protagonista recuerda, al pie de una tumba, el rostro de la mujer que amó. *La borrachera del tango*, por su parte, comienza con una interesante escena onírica del personaje principal, que reúne una multiplicidad de efectos de este tipo para crear un clima pesadillesco. No nos extenderemos más en el uso de estos procedimientos manipulativos de la imagen, cuyo uso espectacular será retomado más profundamente en el próximo apartado, cuando analicemos las exploraciones de la fotografía y el cine con el tiempo y el movimiento.

1.3. En busca del tiempo perdido. De la “fotografía monumento” a los primeros ensayos de movimiento

Entre la segunda mitad del siglo XIX y los primeros años del XX, los sucesivos desarrollos en el campo de la tecnología visual transformaron

la idea de una imagen inmóvil en una imposibilidad conceptual. En efecto, este período se caracterizó por una creciente proliferación de aparatos ópticos y por un profundo cambio en la concepción del movimiento físico y en la naturaleza de la percepción, que produjeron un fuerte impacto en el panorama cultural de Occidente. Como señala Lydia Nead, “la transformación de la inmovilidad al movimiento con sus diferentes variedades y velocidades se apoderó de todos los medios visuales, desde el arte legitimado y la crítica artística hasta la fotografía fija, las linternas mágicas, los juguetes ópticos y el cine”⁵⁶, creando la sensación de que la movilidad era una condición fundamental de todas las artes. Sin embargo, a pesar de su carácter especular y su perfección representativa, los primeros procesos fotográficos tenían en este sentido una profunda restricción: estaban limitados temporalmente. En plano concreto, esto significaba que los prolongados tiempos de exposición hacían que cualquier objeto en movimiento simplemente desapareciera o apareciera borroso en la placa. Es así que los pioneros de la fotografía se vieron pronto frente a una aparente paradoja: para detener, capturar o fijar la dimensión temporal de ese espectáculo en movimiento que era lo real debían extirpar de su toma todo rastro de movilidad.



FIGURA 8. Uso de viñeta en toma subjetiva. Fotogramas de *La mosca y sus peligros* (Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche, 1920).

⁵⁶ Nead, Lynda. *The Haunted Gallery. Painting, Photography, Film c. 1900*. Londres, Yale University Press, 2007, p. 1.

1.3.1. La dimensión temporal en el retrato de estudio

Como vimos al inicio de este capítulo, en el retrato, el primero y más común de los géneros fotográficos durante el siglo XIX, la poca sensibilidad de las placas y los todavía largos tiempos de exposición de las cámaras hicieron de la inmovilidad y la pose una necesidad técnica. Había por lo tanto un consciente esfuerzo porque esa pose, capturada por la lente, condensara de alguna manera todos los fragmentos temporales contenidos en la imagen. Los mejores retratos eran entonces aquellos que lograban ser representativos de un tiempo mayor, a veces incluso de toda una vida, aquellos que más que documentar al retratado lo erigían en monumento,⁵⁷ mostrándolo exactamente como deseaba ser recordado. Roland Barthes sostiene que el apoya cabezas, dispositivo muy utilizado por los fotógrafos para inmovilizar al sujeto, constituía el pedestal de la estatua en la que el retratado iba a convertirse; era “el corsé de su esencia imaginaria”⁵⁸. La pose y la vestimenta, junto con una serie de elementos simbólicos infaltables en cualquier estudio fotográfico de la época, permitían al retratado poner en escena de forma inequívoca aquello que era, creía o deseaba ser. Esos prolongados tiempos de pose, que debían soportar todos los interesados en “eternizar” su imagen, contribuyeron a inscribir una cierta sensación de duración y presencia en esas fotografías. Como señala André Gaudreault⁵⁹, antes de la irrupción de la instantaneidad, esa imagen única era, de hecho, una serie de imágenes superpuestas, una imagen que contenía cientos de otras que resultaban imposibles de discriminar. Según el autor, la imagen captada por el dispositivo fotográfico era una suerte de “cronofotografía fusional”, una reunión de fragmentos temporales fusionados en una fotografía única. Sin embargo, los fotógrafos de la época no se contentaron con capturar el tiempo de esta forma más bien metafórica, sino que concibieron estrategias mucho más concretas para representarlo.

57 La idea del documento histórico como monumento ha sido desarrollada por diversos historiadores, entre ellos Jacques Le Goff. Este autor sostiene que es necesario desterrar la noción positivista que entiende al documento como algo objetivo, inocuo o primario, como una mercancía estancada del pasado. Le Goff argumenta, en cambio, que todo documento es consciente o inconscientemente un montaje de la historia, de la época y de la sociedad que lo ha construido y también de las épocas ulteriores en las que ha continuado viviendo, y debe ser por lo tanto estudiado sin olvidar este inevitable carácter monumental. Véase Le Goff, Jacques, *El orden de la memoria*, Buenos Aires, Paidós, 1991.

58 Barthes, Roland, *op. cit.*, p. 45.

59 Gaudreault, André. ‘Du simple au multiple: le cinéma comme série de séries’. En *Cinémas*, Vol. 13, Nro. 1-2, 2002, pp. 36-37.

Según Lydia Nead, “en su más básica formulación, el movimiento simplemente describe un cambio en la posición; el tiempo no es un factor, ya que la movilidad está relacionada solamente con la medida del espacio atravesado por un objeto”⁶⁰. Tomando esta idea, podemos identificar diversas técnicas y procedimientos que, hacia la segunda mitad del siglo XIX, sirvieron para transmitir la idea de movimiento en una imagen única y fija. Entre ellos, uno de los más populares fue la exposición múltiple. Mediante la utilización de porta placas especiales y lentes de rotación parcial, los fotógrafos lograban exponer sólo una parte del negativo, dando al sujeto el tiempo suficiente para cambiar de posición antes de exponer las partes restantes. El negativo se dividía de acuerdo con la cantidad de acciones que querían representarse, y se exponía una sección a la vez, a medida que el modelo o la cámara cambiaban de posición. El resultado era una imagen en la que el retratado aparecía fotografiado dos o más veces, en diferentes poses, con distintos tipos de atuendo o realizando una serie de acciones, casi como si se tratara de múltiples clones (**Fig. 9**). En ocasiones, es posible distinguir la utilización de esta técnica por la presencia de una suave línea de color más claro o más oscuro que divide las diferentes secciones expuestas; sin embargo, muchas veces estas líneas eran tan hábilmente ocultadas, que el truco se volvía casi imposible de detectar. El mismo resultado podía también obtenerse durante la fase de copiado en el laboratorio, realizando sobre una única hoja de papel múltiples exposiciones a partir de una placa o serie de placas, o bien recurriendo al fotomontaje.

Otra técnica muy popular para obtener un efecto similar fue la doble exposición. En este caso se fotografiaban dos o más imágenes distintas sobre una misma placa o película, intentando evitar la sobreexposición del negativo. Como se trataba de un procedimiento difícil, que requería ajustar cuidadosamente la acción representada en cada toma con la de la siguiente, por lo general no se exponían más de dos o tres imágenes en cada fotograma. El resultado era una fotografía en la que la segunda imagen —y todas las posibles subsiguientes— aparecía superpuesta sobre la primera con una textura semitransparente que le daba un aspecto fantasmal. La técnica, descubierta por accidente hacia mediados del siglo XIX, se convirtió en un redituable negocio cuando una serie de fotógrafos comenzaron a explotar deliberadamente la similitud de estos efectos de

⁶⁰ Nead, Lynda, *op. cit.*, p. 18.



FIGURA 9. 'Práctica de ajedrez'. Fotografía realizada con la técnica de la exposición múltiple. Fotógrafo no identificado, Buenos Aires, ca. 1900. Colección de la autora.

superposición con la iconografía de espíritus, propia del imaginario diononónico, para crear falsas representaciones de espectros. Fue común en la época la creencia de que la fotografía podía capturar la imagen de las entidades sobrenaturales y preservar su forma evanescente, sirviendo no sólo como evidencia de la existencia y manifestación de un mundo suprasensorial, sino también como medio de comunicación entre éste y el mundo material.⁶¹ Esta nueva técnica fue concebida, entonces, como una suerte de mediadora entre la vida y la muerte, lo visible y lo invisible, lo animado y lo inanimado. Es así que, mezclando en dosis variables tecnología, magia y arte, este tipo de imágenes lograron combinar novedosos procedimientos técnicos como el de la doble exposición con antiguas leyendas y supersticiones arcaicas y en el proceso crearon también un terreno fecundo para experimentar con la representación del movimiento. En efecto, la palabra “animar” extrae su raíz etimológica del latín *anima*, que puede justamente traducirse como alma o espíritu, pero en su significado

61 Para un completo análisis sobre el género de la fotografía de espíritus véase Harvey, John. *Photography and spirit*, Londres, Reaktion Books, 2007 y Chérout, Clement y Andreas Fischer. *The perfect medium. Photography and the occult*. Londres, Yale University Press, 2004.

más general, este verbo hace referencia a la acción de dotar de vida a la materia inerte, de otorgar movimiento o vigor a lo inanimado. Durante este período, éste fue un tópico recurrente en casi todas las prácticas visuales. “El tema de la pintura o la escultura animada adquirió una significación renovada hacia fines del siglo XIX con el desarrollo de nuevas formas de tecnología fotográfica para la creación de imágenes móviles realistas. [...] La transformación de la materia inerte en carne viva plasmada en la célebre historia de Pygmalion fue especialmente atractiva para los artistas y fotógrafos que buscaban nuevas formas de representar la vida y el movimiento”⁶² (Fig. 10). La doble exposición también fue un procedimiento propicio para reproducir la idea de mutación o transformación. El ángel que deviene demonio, el Dr. Jekyll convirtiéndose en Mr. Hyde, el alma del muerto que abandona el cuerpo y el tiempo implícito en estas acciones fueron hábilmente representados por los fotógrafos de la época mediante esta técnica.

Otro procedimiento muy popular para transmitir la sensación de movimiento fue la multifotografía. Proveniente del campo de la magia, esta técnica consistía en fotografiar al sujeto frente a dos espejos colocados en un ángulo de entre 45 y 75 grados para multiplicar su imagen por cinco (Fig. 11). El resultado era una fotografía que lograba superar la toma fija del retrato de estudio y mostraba al modelo desde cinco puntos distintos en un eje de 360 grados. De alguna manera, este tipo de imágenes preanunciaron una serie de exploraciones con el tiempo que algunos años después serían retomadas por los pintores cubistas. En efecto, una de las principales preocupaciones de este movimiento de vanguardia fue alejarse de la representación naturalista, y obtener una representación del objeto que lograra captar todas las formas posibles de ver una figura, en un intento por capturar en esa imagen la dimensión temporal.

Todos estos procedimientos fueron muy populares en el mercado europeo y estadounidenses, pero las estrechas relaciones económicas, sociales y culturales de nuestro país con estas regiones hicieron que este tipo de imágenes circularan fluida y tempranamente en nuestro territorio. Pronto las elites vernáculas, siempre deseosas de emular las originales modas foráneas, comenzaron a demandar a los retratistas locales iniciativas similares. Quizás uno

62 Nead, Lynda, *op. cit.*, pp. 52 y 67.



FIGURA 10. Arriba: Ejemplos de doble exposición. Izq.: La actriz Isabelle Coe representando el rol protagónico de la farsa *Niobe*, una reina egipcia que se convierte en piedra cuando una diosa enfurecida mata a sus hijos. En la imagen se intenta capturar el momento en que la estatua cobra vida. Fotografía del estudio Morrison, Chicago, ca. 1892. Der.: El actor Richard Mansfield representando su papel más celebre: el doble rol del Dr Jekyll y Mr Hyde. Fotografía del estudio Van der Weyde, Londres, ca. 1888. Wm. Becker Collection/American Museum of Photography. Abajo: Un fotograma de *Le carte vive* (Georges Méliès, 1904) en el que puede observarse la utilización de la misma técnica.

de los ejemplos más celebres de este tipo es la serie de retratos que el fotógrafo Alejandro Witcomb le realizó al escritor Lucio V. Mansilla utilizando la técnica de la multifotografía.⁶³ Es sabida la fascinación que este autor tenía por los avances científicos, que iba desde un interés por nuevas tecnologías, como la electricidad, a una genuina curiosidad por algunas de las flamantes pseudociencias de la época, como la frenología y el espiritismo. Mansilla fue también un enamorado del nuevo arte fotográfico y se retrató con este medio en múltiples ocasiones, ya desde la temprana etapa del daguerrotipo. En la serie de retratos en cuestión, el escritor aparece charlando con otras cuatro versiones de sí mismo o enfrentando a la cámara de pie o sentado, imitando quizás ejemplos similares vistos en alguno de sus múltiples viajes al Viejo Continente. Esta técnica contó, seguramente, con el favor del público local, pues pronto otros importantes estudios

fotográficos de la época, como el de Bixio y Cía. comenzaron a ofrecerlo entre sus servicios.

63 Aunque ninguna de las fotografías está firmada, éstas se encuentran reproducidas, con su correspondiente número de negativo, en los álbumes de muestras de la empresa conservados en el Archivo General de la Nación. Agradezco a Luis Príamo el haberme proporcionado este dato ya que dichos álbumes se encuentran actualmente fuera de consulta.

Sea cual fuere el proceso utilizado, todos estos retratos coincidían en su voluntad por transmitir mensajes más variados y complejos que los del retrato de estudio tradicional. En estas imágenes el individuo inmortalizado por la “fotografía monumento” con poses estoicas y escenografías teatrales descendía finalmente de su inerte pedestal y se liberaba de los rígidos límites de la representación, ingresando de manera simbólica al mundo del espectador. De alguna manera, esto es lo mismo que haría algunos años



FIGURA 11. Una imagen de la serie de multifotografías de Lucio V. Mansilla tomadas por Alejandro Witcomb, Buenos Aires, ca. 1898. Archivo General de la Nación.

después el cine. En efecto, el naciente arte cinematográfico entendió rápidamente el poder de estas metáforas y no sólo se apropió, sino que entró en diálogo con esta rica herencia visual. Muchos de los primeros films de Edison o Méliès comenzaban con figuras inertes (cuadros, estatuas, pósters) que de pronto cobraban vida.⁶⁴ Otras veces, los personajes se multiplicaban en la pantalla una y otra vez como los “clones” de las fotografías realizadas con la técnica de la doble exposición. Como sostiene Tom Gunning, “las atracciones tenían una temporalidad básica, la de la alternancia entre presencia/ausencia encarnada en el acto exhibitivo”⁶⁵. En ocasiones, las coincidencias entre imágenes fotográficas y filmicas eran tales que se vuelve inmediatamente evidente su pertenencia a una misma y fluida tradición visual. Tomemos por ejemplo la fotografía realizada por el fotógrafo de origen brasileño Valério Vieira en 1901, titulada ‘Los 30

64 Véase por ejemplo *Le portrait mystérieux* (Georges Méliès, 1899), *An artist's dream* (Thomas Alva Edison, 1900), *Le carte vive* (Georges Méliès, 1904), *Les affiches en goguettes* (Georges Méliès, 1906), entre otros.

65 Gunning, Tom. ‘Now you see it, now you don’t. The temporality of the cinema of attractions’. En Grieveson, Lee/ Krämer, Peter (eds.). *The Silent Cinema Reader*. Londres, Routledge, 2004, p. 44.

Valérios?. Se trata básicamente de un fotomontaje de una escena festiva que muestra una pequeña orquesta en plena función, en el que se multiplica treinta veces al mismo sujeto. Los músicos, los miembros del público, los mozos que sirven refrigerios, los personajes de los cuadros colgados en la pared y hasta el busto ubicado sobre el piano repiten el rostro del mismo personaje, interpretado por el propio fotógrafo. Este conocido fotomontaje, que le valió a Vieira una medalla de plata en la Exposición de Saint Louis de 1904, preanuncia una idea que será retomada algunos años después por el cine. En efecto, en 1921 y valiéndose de un proceso de múltiple exposición, Buster Keaton repite este truco en su film *The Playhouse*, donde no sólo interpreta a todos los miembros de la orquesta sino también a los actores, bailarines, tramoyistas y a todos los integrantes del público, incluidas las mujeres (**FIG. 12**). Aunque los trucajes propios del cine de Méliés, Edison y Keaton no tuvieron similares exponentes en el cine vernáculo, estas películas foráneas, de amplia circulación en el país, gozaron de un sostenido éxito entre los espectadores locales, ya familiarizados con este tipo de técnicas y procedimientos a través de un continuo consumo y circulación de imágenes fotográficas.

1.3.2. La dimensión temporal y el efecto panorámico

La fotografía panorámica fue otra técnica que también exploró las posibilidades de representación del tiempo y del movimiento. Si la multifotografía permitía retratar a un sujeto desde un ángulo de 360 grados, este procedimiento permitió hacer lo propio con el paisaje.

La historia de la fotografía panorámica puede rastrearse hasta los inicios mismos del medio. En efecto, las primeras imágenes de este tipo datan de mediados del siglo XIX y se realizaban de acuerdo a dos posibles procedimientos. El primero consistía en la unión de dos o más imágenes continuas –o correspondientes, como solían denominar los profesionales de la época a estas tomas sucesivas– que luego se unían cuidadosamente para crear una fotografía única. Algunos de estos tempranos ejemplos llegaron a incluir once daguerrotipos de placa completa⁶⁶ para formar una imagen

⁶⁶ Se cree, por ejemplo, que el célebre daguerrotipo panorámico de San Francisco, realizado en 1851 por un fotógrafo todavía no identificado, consistía originalmente en once placas, de las cuales hoy sólo se conservan cinco.

que podía cubrir hasta 360 grados de un paisaje determinado. Con la aparición de las placas de colodión húmedo, esta técnica se simplificó y abarató notablemente. Algunas de las imágenes panorámicas más tempranas realizadas con este proceso fueron tomadas por el fotógrafo George N. Barnard durante la Guerra Civil estadounidense. Estas fotografías de fortificaciones y paisajes, que incluían de dos a doce copias albuminadas, fueron, por su abundante información, sumamente valiosas para generales e ingenieros militares durante el transcurso de este conflicto bélico. Ya avanzada la década de 1860, fue posible imprimir este tipo de imágenes en papeles de gran formato partiendo de una serie de negativos de vidrio tomados en forma consecutiva. Algunos maestros de esta técnica, como el fotógrafo estadounidense Henry Hamilton Bennett, podían fusionar hasta tres o cuatro negativos de 50 x 60 cm en forma casi imperceptible.



FIGURA 12. Arriba: 'Los 30 Valérios'. Fotomontaje de Valério Vieira que reproduce 30 veces su imagen. San Pablo, 1901. Colección Maria Luiza Vieira.

Abajo: Buster Keaton interpreta a múltiples personajes en una escena del film *The Playhouse* (Buster Keaton, 1921).

Desde fecha muy temprana, fue también posible realizar imágenes panorámicas con cámaras especialmente diseñadas para tal fin. Existen patentes para máquinas de este tipo que datan de la etapa del daguerrotipo. Sin embargo, la verdadera revolución técnica en este campo tuvo lugar hacia mediados de la década de 1880 con la introducción de la película flexible. A partir de esa fecha comenzaron a aparecer en el mercado

docenas de cámaras que permitían realizar imágenes con ángulos mayores a los 120 grados en una toma única.⁶⁷ A pesar de la variada oferta, todas estas máquinas fotográficas utilizaban básicamente dos posibles mecanismos. El primero consistía en una lente que rotaba mientras la película (o placa) permanecía fija; el segundo, y más moderno, utilizaba tanto una lente como una película rotativas. Contrariamente a lo que ocurría con las fotografías panorámicas realizadas a partir de múltiples tomas, las imágenes producidas por estas cámaras presentaban una vista distorsionada de la escena, que hacía que las líneas rectas aparecieran ligeramente curvadas.

El género de la fotografía panorámica fue ampliamente transitado por los profesionales argentinos, y hoy sobreviven numerosos ejemplos de esta técnica realizados ya sea a partir de imágenes sucesivas o mediante cámaras especializadas. Aunque en la mayoría de los casos resulta difícil identificar al responsable de la toma, sabemos que importantes fotógrafos de la época como Samuel Boote,⁶⁸ Pedro Morelli,⁶⁹ Alberto María De Agostini,⁷⁰ Joaquín Guasch, José María Carrillo⁷¹ y Richard Gaspary,⁷² entre otros, incursionaron en este campo.

67 Entre las más populares podemos mencionar a la Cylindograph (1884), la Wonder Panoramic (1889), la Cyclograph (1890), la Kodak Panoram N°4 (1899) y la Cirkut (1904), que tuvo una amplia difusión en nuestro país.

68 En el suplemento artístico de *La Ilustración Española y Americana* publicado en España el 15 de octubre de 1889 se reproducen varios grabados basados en fotografías de Samuel Boote, entre los que se incluye un importante panorama de la ciudad de Buenos Aires. La existencia en la actualidad de al menos dos de estos panoramas originales (uno en manos del coleccionista Daniel Sale y otro idéntico en la colección de Matteo Goretti) permite suponer que esta imagen fue comercializada en serie por la firma Boote. Agradezco a Daniel Sale por estos datos.

69 Pedro Morelli fue un fotógrafo y químico que acompañó en 1882 y 1883 a los topógrafos Carlos Encina y Edgardo Moreno en una expedición a Neuquén realizada durante la llamada Campaña al Desierto. Durante esta expedición, emprendida por encargo del presidente Julio Argentino Roca, el fotógrafo realizó una serie de fotografías panorámicas con base en tomas sucesivas que fueron incluidas en dos álbumes editados por Encina y Moreno.

70 Véase por ejemplo los dos panoramas tomados por este autor incluidos en el álbum *Lago Nahuel Huapi. República Argentina. Estudios fotográficos de Alberto M. De Agostini*, Turín, Cartografía De Agostini, 1930.

71 Pueden verse fotografías panorámicas de 180 grados de las ciudades de Salta y Jujuy tomadas por Joaquín Guasch y J. M. Carrillo, respectivamente, en el libro de Manuel Bernárdez, *La Nación en marcha. Viajes en la República Argentina*, Buenos Aires, Talleres heliográficos de Ortega y Radaelli, 1904.

72 Este fotógrafo, activo en Santa Fe a principios del siglo XX, realizó hacia 1920 varios registros

Como sucedía con el retrato de estudio, los todavía prolongados tiempos de exposición de los primeros procesos fotográficos hacían que cualquier cosa en movimiento saliera borrosa en la placa. Sin embargo, en el caso de la fotografía panorámica —ya fuera a partir de tomas seriadas o realizada con cámaras rotativas— esta limitación abrió una posibilidad metafísica: una persona u objeto fotografiada en un extremo del cuadro tenía tiempo para trasladarse o ser movido rápidamente por el fuera de campo hasta el extremo opuesto, y de esa manera podía aparecer dos veces en una misma toma. Asimismo, como señalan Abel Alexander y Luis Priamo, en las panorámicas seriadas tenía lugar un fenómeno similar cuando aparecían en la escena seres u objetos en movimiento, ya que entre una y otra toma “se producía una inevitable y no pequeña demora, por el cambio de la placa de vidrio y el nuevo enfoque de la cámara [y] en ese lapso personas y vehículos [...] que en una toma estaban en el borde del cuadro ya no lo estaban en la contigua y en el montaje aparecían cortados”⁷³. Es así que estas limitaciones tecnológicas, propias de los equipos de la época, paradójicamente inscribieron en la fotografía una fuerte idea de temporalidad, que resultaba acrecentada por las características propias de la recepción de este tipo de imágenes. En más de un sentido, la fotografía panorámica era una heredera ideológica y a pequeña escala de los grandes panoramas pictóricos que tuvieron su período de auge durante gran parte del siglo XIX. Este espectáculo, bautizado con un neologismo basado en las palabras griegas *pan* (todo) y *horama* (vista), fue patentado por el irlandés Robert Barker en 1797 como “un nuevo artilugio [...] para exponer grandes escenas de la naturaleza realizadas con óleo, fresco, acuarela, crayón o cualquier otro tipo de lámina o dibujo”⁷⁴. Existieron básicamente tres tipos de espectáculos panorámicos en boga durante este período. El primero fue el panorama circular o de rotonda que consistía en extensas pinturas sin solución de continuidad que eran exhibidas en el interior de enormes edificios de 360 grados especialmente contruidos para ese

panorámicos del puerto de Rosario y la rambla de Mar del Plata. Agradezco este dato a Abel Alexander y a Carlos Raggi, que ha investigado en detalle la obra de este fotógrafo.

73 Alexander, Abel, y Luis Priamo. ‘Samuel y Arturo Boote: fotógrafos y empresarios’. En *La Argentina a fines del siglo XIX. Fotografías de Samuel y Arturo Boote (1880-1900)*. Buenos Aires, Ediciones de la Antorcha, 2012, p. 26.

74 Citado por Huhtamo, Erkki. ‘Global Glimpses for Local Realities: The Moving Panorama, a Forgotten Mass Medium of the 19th Century’. En: *Art Inquiry*, Vol. IV (XIII), 2002, p. 195.

fin.⁷⁵ El segundo tipo de panorama fue el giratorio o rotatorio.⁷⁶ Contrariamente a su variante circular, este tipo de espectáculo no requería un espectador activo o móvil. La audiencia se sentaba en un recinto, muy similar al de un teatro, enfrentándose a un semicírculo cóncavo sobre el que se ubicaba el panorama. Mediante un sistema de cilindros verticales el lienzo iba girando y deteniéndose en diferentes momentos para que el público pudiera apreciarlo adecuadamente. Una de las principales innovaciones presentadas por el panorama giratorio fue el reemplazo de la pintura única de la versión circular por una serie de vistas continuas que iban apareciendo ante los ojos del espectador en forma cronológica, o de acuerdo a las necesidades narrativas.⁷⁷ Por último, surgido probablemente como una variante más transportable y económica de las opciones circular y giratoria, el tercer y último tipo de panorama en boga durante el siglo XIX fue el móvil. En esta versión, que también incluía un mecanismo de rotación a base de cilindros verticales, el lienzo cóncavo fue reemplazado por uno recto, que se redujo en tamaño pero aumentó considerablemente su longitud. Esto permitía presentar un espectáculo de mayor duración y narrativamente más complejo.⁷⁸ El

75 El público que ingresaba al recinto se ubicaba en una plataforma central e iba girando sobre la misma para contemplar la imagen y su multiplicidad de detalles. El realismo de la pintura era intensificado mediante el uso de elementos escenográficos que daban a la escena una sensación de profundidad, y por la utilización de sonidos diegéticos que aumentaban su capacidad ilusoria. Como la pintura permanecía fija, el tema narrado debía ser condensado en una suerte de “momento esencial” que privilegiaba una representación espacio-temporal unitaria. En este tipo particular de panorama, la temporalidad estaba inscrita, entonces, en el proceso receptivo, que implicaba un movimiento circular del espectador en el espacio y constantes detenciones para apreciar con cuidado los diferentes fragmentos y particularidades del lienzo. En Buenos Aires, uno de los espectáculos más importantes de este tipo funcionó en un edificio poligonal de tres pisos erigido junto a los viejos cuarteles del Retiro, que algunos años después se convertiría en el conocido Hotel de Inmigrantes.

76 La denominación inglesa para este tipo de panorama es *peristrepthic*, que puede ser definido como algo que gira o rota.

77 La curvatura del escenario acrecentaba la sensación de inmersión en la imagen, que a su vez era intensificada mediante el uso de proyecciones de linterna mágica para crear diferentes efectos ilusorios sobre la tela. Un relator se ubicaba entre el público e iba narrando los diferentes episodios escenificados, deteniéndose en elementos y detalles específicos cada vez que el lienzo cesaba su movimiento. El espectáculo, que podía durar entre 30 y 60 minutos, se completaba con la presencia de una orquesta –generalmente oculta– que contribuía a la ilusión mediante la inclusión de música o efectos sonoros.

78 El recinto seguía conservando un estilo teatral, pero la escena semicircular se achicó y adoptó el formato de “caja a la italiana”, proveyendo a la pintura de una suerte de marco o ventana. La presencia de un telón, que permitía ocultar y desocultar la escena según las necesidades del

panorama móvil supuso así el paso de un espectáculo inmersivo a uno narrativo, que en más de un sentido preanunciaba el pasaje que tendría lugar algunos años después entre el “cine de atracciones” y el “cine de integración narrativa”.

Como adelantamos, la fotografía panorámica tuvo varios puntos de contacto con estos panoramas pictóricos y el primero de ellos se relaciona con la recepción. Como sugiere Erkki Huhtamo, estos medios visuales pueden ser considerados como un “síntoma de reorganización del régimen de lo visible”⁷⁹, y si bien el formato comparativamente pequeño de las fotos panorámicas no hacía necesario ni un desplazamiento por parte del espectador ni un movimiento de la imagen, sí requería un cierto recorrido de la mirada para contemplar la fotografía en toda su magnitud. Como en los diferentes espectáculos panorámicos antes descritos, en estas imágenes se volvía asimismo indispensable detener repetidamente esa mirada en múltiples puntos de interés para poder apreciar adecuadamente todos los detalles reproducidos. Una prueba de las estrechas conexiones a nivel receptivo entre fotografía panorámica y panoramas pictóricos fue la aparición, hacia finales del siglo XIX y principios del XX, de diversos dispositivos que intentaron fusionar estas dos formas visuales con resultados desiguales. Entre ellos, uno de los más populares fue el *Photorama*, presentado por Auguste y Louis Lumière en la Exhibición Internacional de París de 1900 y patentado formalmente en 1902. Se trataba de un dispositivo provisto de doce lentes giratorias, que permitía proyectar fotografías panorámicas sobre una pantalla de 360 grados, de aproximadamente veinte metros de ancho y seis de alto. Como en el panorama circular de Barker, el público se ubicaba en una plataforma central que acrecentaba el efecto inmersivo del espectáculo; pero el *Photorama* ofrecía una sensación de realismo aún mayor pues la imagen proyectada ya no era pictórica sino fotográfica.

En el aspecto formal, los panoramas pictóricos y las fotografías panorámicas presentan otros importantes puntos de coincidencia. Como vimos, existieron dos posibles procedimientos para realizar imágenes panorámicas: la utilización de cámaras especiales que permitían tomar vistas de más

relato, contribuía a enfatizar la separación con el público y el efecto de “cuarta pared”. El relator se convirtió, a su vez, en presentador y se trasladó al proscenio, desde donde enlazaba con su narración las diferentes imágenes presentadas.

79 Huhtamo, op. cit., p. 198.



FIGURA 13. 'Vista de Buenos Aires desde el río', ca.1883. Fotografía panorámica de Samuel Boote realizada a partir de cinco tomas sucesivas, 20 x 133 cm. Colección Daniel Sale.

de 180 grados en una placa o negativo único y la fusión de fotos continuas o correspondientes para crear una imagen seriada, pero a la vez unificada. Mientras la primera opción presenta notables puntos de contacto con el panorama circular de Barker, la segunda tiene, en cambio, una mayor afinidad con los principios constructivos de las variantes giratoria y móvil. Si bien, como mencionamos, no fue inusual en estos espectáculos la presencia de lienzos independientes conectados a través de un tema común, o en función de intereses narrativos, en la mayor parte de los casos se buscaba mantener una ilusión de continuidad borrando o difuminando los límites entre las diferentes imágenes. Aunque existe poca información acerca de cómo se lograba visualmente este objetivo, Erkki Huhtamo arriesga una serie de hipótesis. Entre las opciones sugeridas por el autor está la inclusión de detalles pintados cerca de los bordes, que contribuían a disimular las divisiones entre las pinturas, o la leve superposición de lienzos, para ofrecer una representación continua del espacio. Como vimos, éstas son las mismas técnicas utilizadas por los fotógrafos de la época para realizar fotografías panorámicas seriadas. Tanto en uno como en otro caso había una preocupación por mantener la ilusión de una "realidad integral" partiendo de fragmentos inconexos, algo que algunos años después también buscó reiteradamente el cine.

En lo que respecta al aspecto temático, otra importante concurrencia entre los panoramas pictóricos y las fotos panorámicas fue su carácter de dispositivos virtuales para explorar el mundo. No es casual que estos espectáculos y nuevos formatos fotográficos, que buscaban formas nove-



dosas de representar el movimiento, tuvieran como uno de sus motivos privilegiados al viaje. Existía en estas formas visuales una suerte de doble circulación: por un lado, en tanto vehículos virtuales, permitían transportar al espectador a tierras lejanas y desconocidas, por el otro, contribuían a acercar simultáneamente esos sitios remotos al espacio familiar y seguro del espectador. Sin embargo, los lugares distantes no fueron el único eje temático explotado por los panoramas pictóricos y fotográficos. En una proporción similar de casos, se buscó también reflejar las características propias del espacio local, permitiendo a los potenciales espectadores identificarse con lo conocido y cotidiano. Se privilegiaron sobre todo las vistas de las grandes ciudades del país, que permitían mostrar la modernidad y el cosmopolitismo adquirido por estos pujantes centros urbanos.⁸⁰ Para mostrar estos espacios desde un punto de vista favorable se buscaron las perspectivas más ventajosas, como en una fotografía de Buenos Aires realizada por Samuel Boote hacia 1883 a partir de cinco tomas sucesivas cuidadosamente empalmadas para formar una imagen de 20 x 133 centímetros (**Fig. 13**). Esta panorámica, tomada desde una posición elevada cercana al extremo del muelle de pasajeros, aprovecha la impresionante e inmejorable vista de la ciudad desde el río para mostrar a la capital en todo su esplendor. Como han sugerido distintos autores, desde un punto de vista ideológico, el formato panorámico fue un importante vehículo

80 Como analizaremos en el capítulo 2 y 3 de este libro, cabe destacar que los dos temas antes mencionados, es decir, el viaje a tierras distantes y la representación de espacios familiares y cotidianos para el espectador van a ser retomados por el cine argentino de forma bastante temprana a través de dos géneros que van a dominar los primeros años del medio: los *travelogues* y las actualidades.

para los discursos nacionalistas e imperialistas imperantes en gran parte del mundo durante el siglo XIX.⁸¹ La grandiosidad del formato reclamaba una igual grandiosidad del tema, y por lo tanto estas vistas de las principales ciudades del país contribuyeron a exaltar y difundir la imagen de Argentina tanto en nuestro territorio como en el mundo.

Otro de los temas predilectos de este tipo de espectáculos fueron los sucesos de actualidad. Desde coronaciones reales hasta naufragios o expediciones polares, los panoramas pictóricos proveían una información visual y realista todavía infrecuente a través de otros medios, y presentaban una espectacularización de la realidad que se iría acrecentando a través de las décadas subsiguientes hasta alcanzar su punto cúlmine con la llegada del cine. La fotografía panorámica también se apropió y explotó este eje temático presentando tópicos y sucesos que en muchos casos serían simultáneamente recuperados en los primeros registros filmicos. Así por ejemplo, en una postal panorámica tomada por Eugenio Avanzi en 1900, se registra el encuentro de las escuadras Argentina y Brasileña en los diques del puerto de Buenos Aires con motivo de la visita del presidente de Brasil, Manuel Ferraz de Campos Salles, un evento que, como vimos, fue también motivo de una de las más antiguas vistas cinematográficas realizadas en el país

Por último, otro de los temas popularizados por los panoramas pictóricos fueron las grandes batallas. Este tópico, también íntimamente relacionado con los discursos nacionalistas e imperialistas vigentes en ese particular período histórico, fue plasmado en dos tipos de pinturas: una cercana a las actualidades o a las publicaciones ilustradas, que se centraba en los conflictos bélicos contemporáneos, y otra más afín al monumento nacional que se concentraba en las expediciones de conquista, en las guerras imperialistas o, en el caso argentino, en las luchas por la independencia.⁸²

81 Véase Huhtamo, *op. cit.* y Griffiths, Alison. 'Le panorama et les origines de la reconstitution cinématographique'. En *Cinemas*, Vol.14, N° 1, 2003, pp. 35-65,

82 En nuestro país fueron comunes los panoramas relacionados con episodios militares. En 1885, por ejemplo, se presentó en Buenos Aires uno titulado *Roma en Buenos Aires*, centrado en la batalla que enfrentó a las tropas de Garibaldi contra la intervención francesa en junio de 1849. Asimismo, en 1910, en ocasión de los festejos del primer Centenario de la Revolución de Mayo, se le encargó al pintor italiano Giacomo Grosso la confección de un panorama de 14 metros de alto y 20 de ancho sobre la batalla de Maipú. Augusto César Ferrari, discípulo de Grosso y hoy considerado como uno de los principales representantes de esta técnica en el país, también

Lógicamente, la fotografía panorámica, bastante más limitada temáticamente que la pintura, sólo pudo focalizarse en conflictos bélicos contemporáneos. Un ejemplo de este tópico son las imágenes tomadas por el fotógrafo Pedro Morelli durante la expedición emprendida en 1882 y 1883 por los ingenieros y agrimensores Carlos Encina y Edgardo Moreno al territorio de Neuquén en el marco de la campaña al desierto. Como resultado de dicha expedición, los topógrafos confeccionaron dos álbumes en los que se incluyen varias vistas generales de aquel territorio realizadas a partir de tomas correspondientes. Contrariamente a lo que sucedía en la mayoría de los ejemplos de panorámicas seriadas antes analizados, en este caso las imágenes no fueron efectivamente fusionadas en una fotografía única, sino colocadas en páginas sucesivas con epígrafes que indicaban la continuación de una determinada vista en la página siguiente. Si bien la mayoría de estas imágenes parece más cercana al registro científico que a la fastuosidad de los panoramas pictóricos de tema bélico, no debemos olvidar que estos espectáculos comenzaban muchas veces con vistas topográficas que situaban espacio-temporalmente al espectador. Como sostiene Alison Griffiths, “al prefigurar los *decoupages* propios de los primeros *travelogues* y al invitar al espectador a ver la pintura (o en este caso la fotografía) como una representación sintética –aunque coherente– de un lugar y su gente el panorama contribuyó esencialmente a construir la experiencia del espectador en términos protocinematográficos”⁸³.

1.3.3. La instantánea fotográfica y los primeros intentos por congelar el tiempo

Hacia fines del siglo XIX, una serie de mejoras técnicas en la composición química de las placas y la irrupción en el mercado de cámaras livianas y portátiles a precios económicos hicieron posible la aparición de la “instantánea fotográfica”, que permitió finalmente a los fotógrafos congelar y descomponer el movimiento. Entre las muchas técnicas ensayadas por los profesionales de la época para lograr este objetivo, se destacó el método gráfico de representación del movimiento ideado por el fisiólogo francés Étienne-Jules Marey. Inspirado por los estudios de movimiento de Eadweard Muybridge, que analizaremos en profundidad en el próximo

realizó en 1916, y en consonancia con el Centenario de la Independencia, otros dos panoramas de este tipo, uno de ellos centrado en la Batalla de Tucumán y el otro en la Batalla de Salta.

83 Griffiths, *op. cit.*, p. 52.

apartado, y con la base técnica del revólver fotográfico, inventado por el astrónomo Pierre-Jules-César Jansenn,⁸⁴ Marey construyó en 1882 el fusil fotográfico, una cámara modificada con un mecanismo de relojería que permitía realizar múltiples exposiciones en un período muy breve de tiempo. Como consecuencia de este primer ensayo, el fisiólogo obtuvo una placa con doce exposiciones que describían el vuelo de un pájaro. Las imágenes eran, pese a todo, pequeñas y poco contrastadas y los resultados no satisficieron a Marey, que unos meses después encaró sus primeros experimentos con la cronofotografía. Valiéndose de una nueva cámara provista de un obturador que giraba a gran velocidad por medio de una manivela, Marey realizó las primeras imágenes de un cuerpo en movimiento sobre una misma placa fija, a razón de diez exposiciones por segundo. Sin embargo, existía un grave problema: si el sujeto fotografiado no se desplazaba lo suficientemente rápido, las imágenes captadas quedaban superpuestas sobre la placa, igual que sucedía en las fotografías de espíritus analizadas al inicio de este apartado. Esto tornaba la imagen confusa y, por lo tanto, poco útil para los objetivos perseguidos por el científico. Fue entonces que Marey ideó un procedimiento para intentar resolver este problema. Colocó a sus modelos sobre un fondo negro y los vistió con ropa igualmente oscura, marcando las articulaciones con cintas de color blanco. Las fotografías resultantes eran mucho más esquemáticas, pero describían el movimiento corporal de forma considerablemente más clara. Con la colaboración de su asistente, George Demeny, Marey realizó entre 1882 y 1887 múltiples cronofotografías de este tipo para estudiar la locomoción humana y animal. Aunque estos ensayos estaban limitados por el obstáculo que suponía la utilización de una placa fija y por el hecho de que sólo era posible captar doce imágenes como máximo por vez, la profunda influencia que estos experimentos tuvieron sobre el naciente cinematógrafo es hoy indudable. Si bien en Argentina no existieron científicos abocados a similares exploraciones con la representación del tiempo, en el último apartado de este capítulo veremos cómo estas indagaciones científicas impactaron sobre una serie de formatos y técnicas comerciales ligadas, sobre todo, a la fotografía de estudio.

84 En 1874, Jansenn fue el primer fotógrafo en realizar con una sola cámara una secuencia fotográfica de un fenómeno natural: el paso de Venus delante del Sol. El experimento dio como resultado una placa circular compuesta por 48 imágenes tomadas en un lapso de 72 segundos.

1.4. Construyendo ficciones. Estrategias narrativas y tentativas de montaje en las fotografías seriadas

En el apartado anterior vimos cómo los fotógrafos intentaron, bastante tempranamente, incorporar el movimiento y la dimensión temporal en imágenes únicas y fijas, a través de una multiplicidad de formatos, procedimientos ópticos y técnicas de manipulación fotográfica. Sin embargo, este medio ideó otro método para representar el tiempo, que también se relacionó estrechamente con el cine: la serie. Como argumenta André Gaudreault, “la cinematografía es, sin duda, un fenómeno esencialmente serial [y] la idea de serie está en el corazón mismo de la problemática, decididamente foto-gramática, del procedimiento de la toma de vistas”⁸⁵. En este apartado analizaremos la emergencia de la serie fotográfica como método para representar la temporalidad y el movimiento en los primeros años del medio, y su posterior popularización como procedimiento narrativo en la construcción de relatos y ficciones teatralizadas.

1.4.1. La dimensión temporal en las primeras series fotográficas. Del “retrato-secuencia” a los ensayos cronofotográficos

En el ámbito de la fotografía, la noción de serie y su utilidad para transmitir el incesante fluir del tiempo surgen tempranamente, ya en la etapa pionera del daguerrotipo. Aún en este período, en el que las imágenes eran extremadamente costosas y era difícil que un individuo pudiera tomarse más de un retrato en una misma sesión de pose, es posible encontrar series fotográficas que muestran las mismas preocupaciones que algunos de los ejemplos analizados en el apartado anterior. Dos de los daguerrotipos más curiosos que se conservan en Argentina, tomados en la ciudad de Paraná hacia 1859, muestran al escritor José Hernández de frente y de espaldas en una suerte de proto-serie fotográfica compuesta de sólo dos imágenes. Como las multifotografías de Lucio V. Mansilla ya analizadas, estos retratos intentan representar al sujeto desde una multiplicidad de ángulos, en un intento por capturar la evanescencia del tiempo. Sin embargo, si las multifotografías lograban plasmar esa idea en una imagen única y compleja, en este caso ese objetivo es alcanzado

85 Gaudreault, André (2002), *op. cit.*, p. 34.



FIGURA 14. Izq: El escritor José Hernández de frente y de espalda. Daguerrotipo en medallón de autor no identificado. Paraná, ca.1859. Museo histórico José Hernández.
Der: La emperatriz Teresa Cristina de Brasil. Mosaico creado a partir de 4 *cartes de visite* del estudio de Carneiro & Gaspar. Río de Janeiro, ca. 1870. Museo Imperial de Brasil.

mediante una acumulación de imágenes más simples, que alcanzan verdadero significado en el marco de la serie. El tiempo implícito en estos daguerrotipos no es visible en ninguna de las fotografías por sí solas, sino que se deduce mentalmente a partir de las diferencias que constatamos entre una y otra.

Como vimos, hacia la década de 1860, la popularización de la *carte de visite* revolucionó el mercado fotográfico. Este formato, ideado por André Disderi, se valía de una cámara de objetivos múltiples para tomar de cuatro a doce exposiciones, ya sea iguales o sucesivas, en una misma placa fotográfica. Esta última opción daba al sujeto la posibilidad de retratarse en poses diversas, una por cada uno de los diferentes objetivos de la cámara, para formar una suerte de secuencia individual. Con la popularización de este formato barato y fácilmente reproducible, los ejemplos del tipo analizado se multiplicaron y complejizaron. Un conocido conjunto de retratos tomados por el estudio de Carneiro y Gaspar a la emperatriz Teresa Cristina de Brasil retoman la idea del

doble daguerrotipo de José Hernández, pero duplican la cantidad de imágenes de la serie (FIG. 14). Así, las cuatro *cartes de visite* muestran a la soberana de frente, de espaldas y desde ambos perfiles,⁸⁶ componiendo una suerte de “retrato secuencial”, bastante similar al propuesto por la multifotografía. Las imágenes de la serie se encuentran unidas por una lógica temporal o cronológica, que muestra la progresión de un movimiento, en este caso un giro de 360 grados. Seguramente con vistas a una comercialización masiva de este curioso retrato imperial, el estudio de Carneiro y Gaspar reunió posteriormente las cuatro *cartes de visite* de la emperatriz en un mosaico fotográfico⁸⁷ que ordenaba las imágenes de forma cronológica reproduciendo, al menos en apariencia, el orden de la toma. ¿Fueron estas fotografías realizadas efectivamente en el orden reproducido? El mismo interrogante pone en evidencia la interesante posibilidad de una tentativa de montaje, de una continuidad creada artificialmente que reconstruye la acción a través de un ordenamiento de sus fragmentos. Esta idea de que el todo equivale a la suma de sus partes, o de que el tiempo puede expresarse a través de una sucesión de momentos es sistematizada en 1859 mediante un procedimiento que, a pesar de su poca difusión, resume perfectamente las aspiraciones implícitas en este tipo de imágenes. La técnica, ideada por el escultor francés François Willème y bautizada como fotoescultura, tenía como objetivo simplificar el trabajo artesanal permitiendo crear, en forma automática, réplicas tridimensionales exactas de objetos y personas, a partir de series fotográficas. Un artículo publicado en el diario uruguayo La República en julio de 1861 da cuenta de este invento:

86 Cabe mencionar que este tipo de series que capturaban al individuo desde múltiples puntos de vista fue muy frecuente en el ámbito de la fotografía antropológica, y posteriormente en las imágenes criminalísticas. Sin embargo, el hecho de que importantes celebridades de la época como José Hernández o la misma emperatriz Teresa Cristina eligieran retratarse de esta manera revela un propósito muy diferente al del registro antropométrico, implícito en estas imágenes. Está claro que en estas fotografías hay un objetivo más bien espectacular, que busca atraer la curiosidad del espectador a través de una representación del sujeto más compleja y original que la de los retratos de estudio convencionales.

87 El mosaico fotográfico o *carte mosaïque* fue patentado también por André Disdéri en 1863 y consistía en una imagen en formato *carte de visite* o *portrait cabinet* compuesta a partir de una serie de imágenes de menor tamaño, generalmente de rostros, separadas de su contexto original y reagrupadas en torno a una temática común. Muchas veces los estudios las utilizaban como tarjetas de propaganda. El término fotomontaje, que hoy describe a esta técnica, fue introducido recién después de la Primera Guerra Mundial con el dadaísmo alemán.

El señor Willème quiere, combinando cierto número de fotografías tomadas de un modelo vivo o inerte y siguiendo los contornos de estas fotografías con la primera punta de un pantógrafo, conseguir que la segunda punta del mismo instrumento separe de una masa de yeso o barro preparado para la modelación una estatua en relieve, exactamente parecida al modelo, de iguales, reducidas o aumentadas dimensiones en una proporción cualquiera. La foto escultura será, en el rigor de la palabra, una escultura completamente mecánica, hecha sin la intervención de los dedos o el cincel del artista, y que gracias a la fotografía, cualquiera podrá ejercitar aun sin conocer el dibujo.⁸⁸

Lo más interesante de este método no era, sin embargo, el resultado escultórico final, sino la serie fotográfica que le servía como estudio. Adelantándose por casi veinte años a los estudios cronofotográficos de Marey y Muybridge, Willème concibió al movimiento como un todo fraccionable y logró representarlo en una secuencia de poses fijas, ubicando al modelo en el centro de una habitación circular y fotografiándolo con veinticuatro cámaras colocadas equidistantemente a su alrededor, que se obturaban en forma simultánea. Sin embargo, el movimiento representado en los estudios de Willème era un movimiento sin duración, sin velocidad, que de alguna manera se encontraba ideológicamente en las antípodas de los ensayos cronofotográficos de Muybridge. La todavía escasa sensibilidad de las placas convertía a la pose en un requerimiento inevitable de este procedimiento, hecho que se volvía evidente al constatar que todos los modelos se encontraban apresados por rígidos apoya cabezas que fijaban su postura. Más que una descomposición del movimiento, el resultado de la secuencia era una suerte de imagen mental que se desplegaba en el tiempo.

Con el advenimiento de la instantánea fotográfica, Eadweard Muybridge logró acortar considerablemente esos inevitables lapsos entre las imágenes de una serie revelando, a través de una precisa descomposición del movimiento, aspectos de la realidad hasta entonces desconocidos. Como consecuencia de una apuesta, el millonario estadounidense y ex gobernador de California Leland Stanford, le encargó a Muybridge estudiar la locomoción equina con el fin demostrar que había un instante, durante el galope, en el que el caballo no apoyaba ninguna de sus patas sobre el suelo. El fotógrafo ideó un sistema consistente en una batería de doce cáma-

⁸⁸ Diario *La República* de Montevideo, 17 de julio de 1861.

ras ubicadas en forma contigua sobre una pista, cuyos obturadores eran accionados por unos cables que rompía el animal al pasar. El experimento logró desmentir las tradicionales convenciones pictóricas sobre la locomoción de los caballos, congelando el preciso instante en que estos animales levantaban sus cuatro cascos al galopar. Con el tiempo, Muybridge perfeccionó el procedimiento y no sólo aumentó a veinticuatro el número de cámaras, sino que también substituyó los hilos de los disparadores por un sistema eléctrico que permitía una más perfecta coordinación entre los elementos del dispositivo. Si el fusil fotográfico de Marey, analizado en el apartado anterior, permitía descomponer el movimiento en una placa única sobre la que se impresionaban una serie de poses sucesivas y múltiples de un sujeto tomadas desde un solo y único punto de vista, el sistema ideado por Muybridge involucraba, en cambio, varios puntos de vista –uno por cada cámara– y un número equivalente de imágenes que descomponían el movimiento en una serie.

Aunque los ensayos de Marey y Muybridge estaban más cerca de la ciencia que del espectáculo, estas exploraciones tuvieron pronto un fuerte impacto sobre la fotografía comercial. Fue un impacto más bien ideológico que formal, pues la mayoría de los retratistas de estudio no poseían aún los medios técnicos para lograr resultados análogos a los de estos fotógrafos. Sin embargo, se evidencia en la producción comercial de este período una preocupación generalizada por la reproducción del movimiento y el tiempo, que se reflejó en diversos tipos de técnicas y formatos. A los ejemplos de exposición múltiple, doble exposición y multifotografía analizados en el apartado anterior se agregan hacia fin de siglo varios procedimientos basados en la noción de serie, que retoman las búsquedas de estos pioneros. Así, la mayoría de estos retratos muestran al sujeto realizando una serie de movimientos o acciones, que luego son ordenados en una secuencia, según una progresión más o menos cronológica (**Fig. 15**). Al igual que en el caso de los retratos secuenciales de José Hernández y la emperatriz Teresa Cristina o de las fotoesculturas de Willème, estos ejemplos representan el movimiento a partir de una serie de poses fijas que son leídas como continuas o consecutivas por su ordenamiento en la secuencia. La noción de serie instaura así un nuevo tipo de temporalidad inscripta en la mirada del espectador. “En tanto dispositivo que impone un recorrido visual lineal y continuo, similar al de la lectura, la secuencia confiere al observador un importante rol de cierre [de sentido] [...] Es



FIGURA 15. Caballero con cigarro y periódico. Fotografía seriada de autor no identificado. Buenos Aires, ca. 1900. Colección de la autora.

éste quien llena visualmente y mentalmente las lagunas que separan a cada imagen”⁸⁹. De esta forma, el movimiento, de alguna manera figurado, que se encuentra implícito en todas estas imágenes remite al movimiento exterior pero real de la mirada espectral.

1.4.2. Relatos fotográficos. Del álbum familiar a las “series ficcionalizadas”

Como vimos en este capítulo, la historia de la fotografía como espectáculo tuvo un recorrido similar al que autores como Tom Gunning y André Gaudreault han planteado para el cine. Luego de un breve período inicial caracterizado por la emergencia de la fotografía como dispositivo espectacular, se pasó a una etapa en la que predominaron las atracciones y en la que era lo representado en sí, lo que se volvía espectáculo. Finalmente, hacia fines de siglo XIX, la fotografía comenzó a manifestar una vocación narrativa que se fue combinando, en dosis variables, con técnicas y procedimientos ligados a las atracciones, revelando uniones y tensiones muy similares a las que veríamos emerger en el cine tan sólo unos pocos años después. En este proceso, la serie fotográfica y su operatividad para la construcción de relatos jugaron un papel fundamental.

Quizás la primera utilización de la serie como procedimiento narrativo se haya dado hacia mediados del siglo XIX con la emergencia del álbum

⁸⁹ Chik, Carolina. *L' image paradoxale. Fixité et mouvement*. Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2011, p. 65.

fotográfico. Frecuentemente expuesto en el salón del hogar burgués para curiosidad del visitante, el álbum documentaba cronológicamente los hitos cruciales de la vida familiar. A la manera de un relato, podía comenzar con la foto de boda, seguida del nacimiento de los hijos, la madurez de la pareja, los nietos y extenderse incluso a la muerte de alguno de los cónyuges con la correspondiente foto postmortem, el traje de luto o la tumba. Las imágenes de esa larga secuencia de la historia familiar podían estar separadas por breves períodos de tiempo, o por grandes elipsis que podían abarcar décadas. Las anotaciones al margen o en el dorso de las fotos, casi siempre a cargo de las mujeres de la familia, facilitaban la lectura de esa narración, a medio camino entre la realidad y la fantasía, destinada a una “audiencia” de parientes y amigos. Ya en el terreno de lo público, el álbum de vistas y costumbres fue otro ámbito propicio para la utilización del procedimiento del relato en serie. Con frecuencia realizados por fotógrafos itinerantes, estos álbumes estaban generalmente estructurados como un diario de viaje y documentaban aspectos geográficos, culturales, etnográficos y sociales de una determinada región a través de una serie de imágenes relacionadas no tanto por su progresión cronológica sino temática. Como veremos en el Capítulo 3, estos álbumes fueron un importante antecedente de los films de viaje o *travelogues*, que también solían estar compuestos por diferentes vistas de una región, enlazadas sobre todo por sus contenidos temáticos.

Hasta fines del siglo XIX, la fotografía no podía imprimirse en los diarios y revistas más que en forma de litografías y grabados; pero estos sistemas, por más fieles que fueran, rompían indefectiblemente con el carácter de “realidad reflejada” propio de la imagen fotográfica. Los fotógrafos vislumbraron entonces los beneficios económicos que podría proporcionarles la comercialización de imágenes documentales en serie. La difusión comercial de las series fotográficas estuvo estrechamente relacionada con la emergencia del coleccionismo fotográfico. La exitosa venta de fotografías de personajes públicos, hechos de actualidad, vistas y costumbres de países lejanos, entre otros temas de carácter periodístico, puso en evidencia el creciente interés de los sectores urbanos por acercarse, a través de imágenes fieles, a una realidad de la que de otra manera nunca hubieran sido testigos. La mayoría de los fotógrafos vernáculos encaraban este tipo de trabajos a su propio riesgo, esperando recuperar su inversión antes de que se extinguiera el interés por la noticia. Las *carte de visite* que, como

vimos, eran minuciosamente compiladas en álbumes, las transparencias para linterna mágica, las vistas estereoscópicas y las postales fueron algunos de los formatos predilectos de los coleccionistas de la época. Un interesante ejemplo de estas series coleccionables ligadas a las actualidades es el conjunto de vistas estereoscópicas realizadas por los fotógrafos Félix T. Tey y Juan Palá de la célebre inundación de Córdoba de 1890, que luego fueron comercializadas como parte de una colección mayor de vistas del país. Al igual que sucedía en los álbumes de vistas y costumbres, la relación que se establece entre las imágenes de la serie es más temática que cronológica y da la impresión de que el orden de las fotografías podría cambiarse fácilmente sin alterar el resultado final. Estas series temáticas, con ordenamientos más o menos aleatorios, presentan notorias correspondencias con el cine de actualidades “de los primeros tiempos”. Según André Gaudreault:

Como las primeras vistas eran cortas (no duraban más de un minuto), toda sesión de proyección implicaba, por necesidad, la exhibición de una sucesión de vistas [...] no forzosamente relacionadas las unas con las otras, y casi por definición sin ninguna comunicación entre ellas [...] Para los editores de actualidades, responsables de la confección de los catálogos de vistas, la idea de serie era sobre todo una idea práctica. Reagrupaban por categorías aquellas vistas relativamente dispares, y las reunían bajo un sujeto, tema o género. Se trataba entonces de ayudar al exhibidor a orientarse en ese amontonamiento de vistas, tan numerosas como cortas.⁹⁰

La popularidad de las series fotográficas en sus diversos formatos comerciales, y la sistematización de sus procedimientos de producción, distribución y venta fueron importantes alicientes para la emergencia del cine, que en nuestro país nació además en el seno mismo de este mercado fotográfico. En los primeros años del siglo XX, los catálogos de vistas cinematográficas y los de vistas de proyección o linterna mágica publicitados, por ejemplo, en las páginas de la *Revista Fotográfica Ilustrada del Río de la Plata* editada por la casa Lepage, presentan notables similitudes temáticas y organizativas, que revelan la existencia de un circuito comercial regular y masivo para este tipo de productos visuales, aun desde mucho antes de la invención del cinematógrafo.

90 Gaudreault (2002), *op. cit.*, p. 42.

Sin embargo, las series fotográficas que más puntos de contacto revelan con el “cine de los primeros tiempos” son, sin duda, las ficciones teatraalizadas. Estos relatos fotográficos, sumamente populares a partir de las últimas dos décadas del siglo XIX, ponen en evidencia incuestionables lazos temáticos, estéticos y sobre todo narrativos con los primeros films de ficción y reflejan la profunda influencia de esta herencia visual en los inicios del nuevo medio. Como sostiene John Fell, en el cine emergió “toda una tradición de la técnica narrativa que se había venido desarrollando durante un centenar de años [...] en muestras tan efímeras como las vistas estereoscópicas, los *peep shows*, las canciones ilustradas y las tarjetas postales”⁹¹. Los primeros films explotaron los estilos visuales y los temas popularizados por estas series fotográficas que los precedieron históricamente, pero sobre todo aprendieron de ellas estrategias de narración y montaje que serían fundamentales para la emergencia del cine de ficción.

Tomando algunas de las ideas del formalismo ruso respecto a los géneros fílmicos,⁹² Tom Gunning propone cuatro posibles categorías de films para el “cine de los primeros tiempos” basadas en sus particulares procedimientos de montaje. Al examinar la mayoría de las series fotográficas teatralizadas realizadas entre 1880 y 1905, es posible constatar que éstas preanuncian los mismos métodos de montaje propuestos por Gunning. El primero de ellos, al que denomina *narrativas de una toma*, es el género que inauguran los primeros films de ficción de Edison y Lumière, e incluye a todas aquellas películas en las que se desarrolla una acción narrativa en un plano único. Las primeras series fotográficas teatralizadas, generalmente realizadas en formato *carte de visite* o *portrait cabinet*, presentan notables coincidencias narrativas y temáticas con este género fílmico. Tomemos por ejemplo la secuencia fotográfica de catorce imágenes realizada hacia 1900 por el fotógrafo cordobés Santiago Troisi. Las fotografías, acompañadas de epígrafes manuscritos con breves líneas de diálogo, narran la historia de un amante contrariado que, tras leer la carta de despedida de su prometida, decide suicidarse disparándose en la cabeza. La frialdad del cañón

91 Fell, John. *El film y la tradición narrativa*, Buenos Aires, Ed. Tres Tiempos, 1977, p. 21.

92 El concepto de género fílmico (*ciné-genre*) propuesto por el formalismo ruso en la década de 1920 proponía una clasificación de los films basada no solamente en su contenido o historia sino también en sus elementos compositivos, estilísticos y narrativos. Véase Gunning, Tom. ‘Non-Continuity, Continuity, Discontinuity. A Theory of Genres in Early Films’. En Elsaesser, Thomas (ed.). *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. Londres, BFI Publishing, 2006, pp. 86-103.

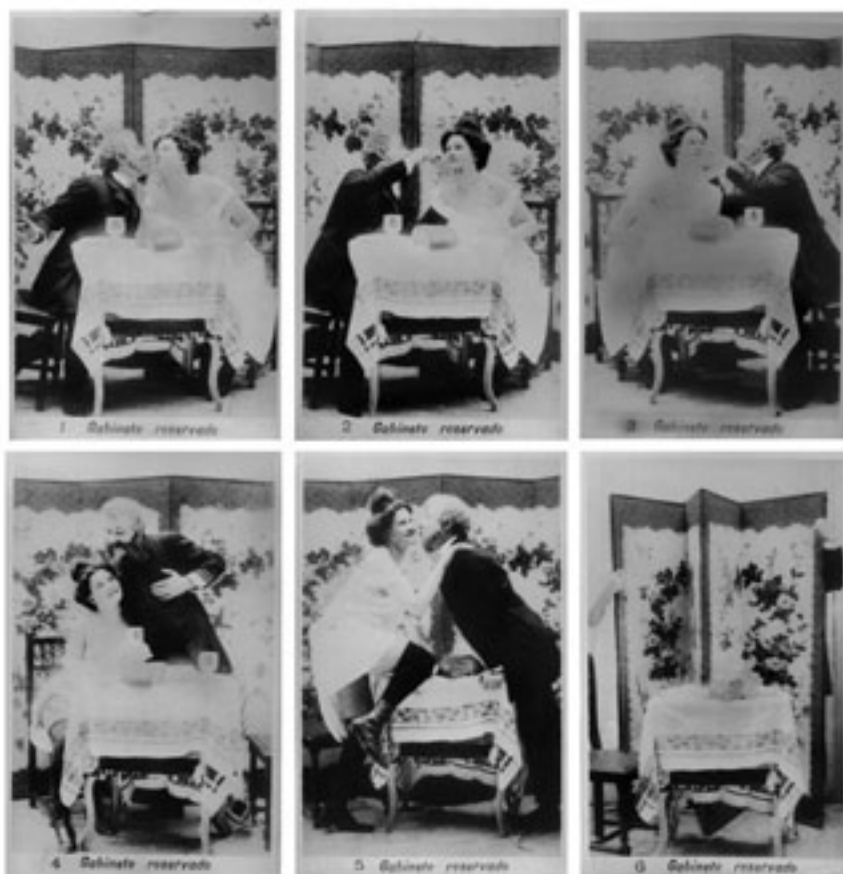


FIGURA 16. *Gabinete reservado*. Serie teatralizada de seis imágenes de autor no identificado, Buenos Aires, ca. 1898. Colección Abel Alexander.

de la pistola le hace reconsiderar la decisión, para optar entonces por refugiarse en la bebida. Como en los films descritos por Gunning, la acción se resuelve en una secuencia de imágenes unidas espacio-temporalmente, a la manera de un plano cinematográfico. El tema burlesco que caracteriza a esta serie fotográfica era, según el autor, típico de los films de este género, generalmente consistentes en breves *gags* cómicos con desenlaces ingeniosos. Otra de las temáticas frecuentes de estas primeras películas que vemos preanunciadas en las series fotográficas de este período son los asuntos picarescos o de contenido erótico, que involucraban, por lo

general, algún tipo de desnudez. En la serie titulada *Gabinete reservado* (**FIG. 16**), por ejemplo, una cena inocente da inicio al audaz flirteo de una pareja, que termina semidesnuda tras un biombo. Las seis cartes de visite numeradas que conforman la secuencia conservan, como en el ejemplo anterior, una unidad espacio temporal equivalente a una toma cinematográfica única. Aunque no existen datos sobre el autor de esta serie, sabemos que ella pertenece a una colección de imágenes mayor que incluía otros títulos de contenido ‘picante’, como *El baño* y *Regalo de 1º de año*, seguramente destinados a una clientela eminentemente masculina.

El segundo género filmico propuesto por Gunning es temporalmente posterior y narrativamente más complejo que el primero, y también presenta semejanzas temáticas y compositivas con las series fotográficas de este período. El autor lo denomina *narrativas de continuidad* y comprende a aquellos films compuestos por múltiples tomas, en los que la discontinuidad producida por los cortes a nivel del relato es salvada a través de una continuidad de la acción en el plano de la historia. Generalmente es el movimiento o accionar de uno de los personajes el que une esas tomas, espacio y/o temporalmente discontinuas, en un todo coherente y sintético. Este procedimiento de montaje fue bastante común en series fotográficas más largas y complejas, como las editadas en formato estereoscópico por grandes compañías como Keystone y Underwood & Underwood. Aunque producidas en Londres o Estados Unidos, estas colecciones de ficciones teatralizadas tenían una circulación mundial sólo comparable a la que tendría luego el cine, como lo prueba el hecho de que los epígrafes que acompañaban a cada fotografía estaban traducidos a seis idiomas. Tomemos como ejemplo la serie editada en 1902 por la compañía H. C. White, titulada *The French maid* (La mucama francesa), que presenta un tema sumamente popular que tuvo múltiples versiones similares en la producción estereoscópica de la época⁹³ (**FIG. 17**). La historia comienza con una mujer que se despide de su marido para ir a visitar a su madre enferma. En la siguiente imagen vemos llegar a la nueva mucama francesa que impacta con su belleza al pícaro marido. Las cuatro imágenes siguientes muestran los intentos del caballero por seducir a la empleada, que incluyen una apasionada cena a la luz de las velas. En la séptima fotografía

93 Entre las series más conocidas podemos mencionar *Mr. and Mrs. Honeysuckle's new French maid*, editada en 1905 por James M. Davis; *Mrs. Newlywed's new French cook*, editada en 1901 por Griffith & Griffith; *Keystone new French cook*, editada en 1903 por Keystone View Company, y *Mr. and Mrs. Newlywed's new French cook*, editada en 1900 por Underwood & Underwood.



FIGURA 17. *The French Maid*. Serie teatralizada de doce vistas estereoscópicas de H. G. White y Co, 1902. Colección de la autora.

de la serie, la esposa regresa sorpresivamente en el medio de la romántica velada y en las tres imágenes subsiguientes vemos los desesperados intentos del marido por ocultar la situación. Finalmente la mujer se da cuenta del engaño y despide a la seductora mucama. La última fotografía de la secuencia muestra la llegada de una nueva sirvienta, esta vez vieja y poco atractiva, para sorpresa y desilusión del escarmentado marido. Contrariamente a los ejemplos anteriores, esta serie no presenta una continuidad espacio-temporal entre las imágenes que la componen. No sólo vemos al protagonista moverse por diferentes habitaciones de la casa, sino que intuimos prolongadas elipsis entre algunas de las fotografías de la serie, que funcionan a la manera de cortes entre planos cinematográficos. La historia narrada en la secuencia fue, de hecho, retomada por el cine en el corto *How the cook made her mark*, producido por la American Mutoscope & Biograph Company en 1904, utilizando casi idénticos recursos narrativos. En el ámbito de la producción rioplatense, se destaca otra secuencia fotográfica que tuvo un similar correlato cinematográfico. Se trata de la serie titulada *Tabaré*, basada en el clásico de Juan Zorilla de San Martín, adaptada en formato postal por la librería Vázquez Cores de Montevideo a través de una serie de veinte fotografías teatralizadas tomadas por el estudio Odin de la misma ciudad (**FIG. 18**). La historia abordada en esta secuencia, que también puede ubicarse en el marco de las narrativas en continuidad, fue adaptada al cine y estrenada en Buenos Aires en noviembre de 1925.

El tercer género enunciado por Gunning es denominado *narrativas sin continuidad*, e incluye a aquellos films de al menos dos tomas, en los que la disrupción causada por el corte entre planos es usada para expresar una disrupción equivalente a nivel de la historia. Por lo general, este recurso de montaje fue muy común en los films de trucajes típicos de Pathé y Meliès y además servía, muy frecuentemente, para representar los sueños o fantasías de un personaje. Sin embargo, como sugiere el autor, el método fue también sumamente operativo a otro tipo de relatos, por ejemplo aquellos consistentes en una serie de viñetas temáticamente relacionadas pero sin nexos narrativos, como las que observamos en el film *The four seasons*, producido por la Biograph en 1904, donde cada una de las estaciones del año es representada por una toma diferente. Como vimos para el caso de las actualidades, este ordenamiento de imágenes por sus relaciones



FIGURA 18. Postal teatralizada de la serie *Tabaré* de Juan Zorrilla de San Martín, editada por la Librería Vázquez Cores y fotografiada por el estudio Odin, Montevideo, ca. 1904. Colección de la autora.

temáticas fue muy habitual en las series fotográficas, tanto de contenido documental como de ficción. La serie titulada *Is marriage a failure?*, editada por Underwood & Underwood en 1901, por ejemplo, aborda de esta manera uno de los tópicos más populares del mercado estereoscópico en la era victoriana: el matrimonio. La secuencia de dieciocho imágenes muestra la historia de una pareja desde el período de cortejo hasta la llegada de los hijos, a través de una serie de imágenes que representan los diferentes estados de ánimo del novio en cada una de las etapas (admiración, adoración, exasperación, subyugación, etcétera.). Cada fotografía funciona como una micro narración que muestra una acción completa y semindependiente a las demás (Fig. 19). La constante presencia de los personajes a lo largo de toda la serie contribuye a dotar a la historia de una cierta continuidad y a minimizar las interrupciones entre las imágenes.

El último de los géneros fílmicos expuestos por Gunning es el denominado *narrativas de discontinuidad*. Este género implica un procedimiento de



FIGURA 19. *Is marriage a failure?* Extracto de una serie de dieciocho vistas estereoscópicas editadas por Underwood & Underwood, 1901. Colección de la autora.

montaje paralelo que interrumpe la continuidad de la acción principal para introducir una segunda línea de acción simultánea. Narrativamente más complejo que el de los géneros anteriores, este método de montaje fue frecuente en las series fotográficas de contenido dramático, donde el suspenso era un elemento fundamental. Así por ejemplo la secuencia de seis vistas estereoscópicas editada en 1900 por Underwood & Underwood con el título de *The history of the battle* narra la conmovedora historia de un soldado que es llamado a pelear en la guerra anglo-boer (FIG. 20). En la primera de las imágenes, el protagonista recibe una carta ordenándole dirigirse al frente de batalla. La segunda fotografía muestra la triste despedida de su novia y en la tercera lo vemos ya herido en un hospital cerca del río Tugela. La siguiente imagen, temporalmente paralela a la anterior, introduce la segunda línea de acción al mostrar a la novia y a sus padres en el momento en que reciben la alarmante noticia de que el muchacho



FIGURA 20. *The history of the battle*. Serie teatralizada de seis vistas estereoscópicas de Underwood & Underwood, 1900. Colección de la autora.

ha sido herido. La historia se resuelve en las dos últimas fotografías de la serie que narran el feliz reencuentro de los amantes en un típico *happy end*.

En este capítulo nos propusimos trazar algunas coordenadas que permitieran pensar una historia de la fotografía como espectáculo. Como vimos, más allá de sus capacidades documentales o artísticas, este medio tuvo, desde sus mismos inicios, una marcada y sostenida tendencia hacia la creación de ilusiones. A través del estudio de las diversas técnicas y procedimientos fotográficos ligados a lo espectacular hemos podido observar, además, que la fotografía muestra en sus orígenes un devenir sumamente similar al que luego veremos manifestarse en el cine. Este devenir se caracteriza por la presencia de tres períodos definidos por

diferentes utilizaciones del dispositivo fotográfico. Así, en los primeros años del medio, asistimos a una etapa caracterizada por una emergencia de la fotografía como “dispositivo espectacular”, en la que el realismo y la perfección icónica del procedimiento eran cualidades suficientes para sorprender a los eventuales consumidores. En el período siguiente –temporalmente coincidente con el declive del daguerrotipo y la popularización del soporte papel– se observa, por su parte, una segunda transformación, determinada por una eclosión de la fotografía como “dispositivo de lo espectacular”, en la que lo mostrado en sí se vuelve la atracción principal. Por último, hacia fines del siglo XIX y principios del XX se da inicio a un tercer período, en el que la utilización del dispositivo se ve trasformada por una creciente tendencia hacia la construcción de relatos. En esta etapa vemos surgir, gracias a la popularización de formatos comerciales como la estereografía o la postal, un verdadero mercado alrededor de las series fotográficas que, como advertimos, permite la introducción de un conjunto de procedimientos narrativos y estrategias de montaje que resultarán ser sumamente fecundos en las primeras experiencias cinematográficas. La fotografía preanuncia así algunas de las mismas transformaciones que van a caracterizar al “cine de los primeros tiempos”, dando cuenta de una compleja red de interrelaciones formales, temáticas e ideológicas, que intentaremos desarrollar más profundamente en los siguientes capítulos.

2. CONSTRUYENDO LA NACIÓN

EL ROL DE LA FOTOGRAFÍA Y EL CINE EN LA CONFORMACIÓN DE UN IMAGINARIO NACIONAL

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. [...] La fotografía, las proyecciones, son hoy un elemento admirable en las conferencias. Para la composición, baste con señalar las verdaderas obras que dejó el malogrado Ayerza. 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 Darío¹

La llegada del siglo XX trajo a Argentina los primeros síntomas de malestar ante los efectos desestabilizantes del aluvión inmigratorio sobre una estructura social que parecía perder rápidamente sus referentes tradiciona-

¹ Darío, Rubén. 'Evocaciones artísticas', *Páginas de arte*, Obras Completas, tomo I. Madrid, Afrodísio Aguado, 1950, p. 651-2.

les. En pocos años, la población se había duplicado y hacia 1895, año del nacimiento del cine, más de la tercera parte de los habitantes de Argentina 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 dando paso a un fervor nacionalista que, vehiculado por el Estado, se articuló en dos líneas de acción: el disciplinamiento social,² 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, la fotografía y el cine, por su alcance masivo y por la democrática accesibilidad de su lenguaje, se convirtieron en los medios ideales para la configuración de un imaginario colectivo. En este capítulo analizaremos el rol cumplido por estos dos medios en la construcción de ese imaginario nacional. A través del estudio de las características temáticas, estéticas y discursivas presentes en los documentos fotográficos y fílmicos seleccionados, intentaremos poner en evidencia la convivencia en estas imágenes de dos tendencias, en muchos sentidos, antagónicas. Por un lado y en consonancia con las ideas sostenidas por el positivismo decimonónico, estos medios de reproducción mecánica, asociados indefectiblemente a la técnica y al progreso,

2 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.

exaltaban el proceso de modernización que comenzaba a instalarse tardía pero aceleradamente en el país, y sobre todo en las grandes urbes. Por otro lado y en sintonía con el discurso nacionalista que alcanzó su cristalización hacia la época del Centenario, se mostraba, frente al impacto del fenómeno inmigratorio –masivo desde fines del siglo XIX– una profunda nostalgia por la tradición nacional y el mundo rural. Nos concentraremos particularmente en la producción de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados (S.F.A. de A.), considerada el primer club fotográfico del país. Esta institución fue una suerte de bisagra en el cruce de la fotografía y el cine, pues muchos de sus integrantes incursionaron en el séptimo arte, trasladando al nuevo medio tanto el proyecto ideológico de la institución, como algunos de sus rasgos estéticos y temáticos. Mostraremos cómo la convivencia de esas dos tendencias en el proyecto de la S.F.A. de A. y las decisiones estéticas y temáticas que generaron prevalecen en una gran parte de la producción cinematográfica del período silente, y estudiaremos la legitimación que ambos discursos alcanzan en los diferentes registros fílmicos de la época (el cine de actualidades y el naciente cine de ficción).

2.1. La Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados y su influencia en el temprano cine argentino

La Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados fue quizás una de las empresas artísticas y divulgativas que más contribuyeron en este período a la configuración de un imaginario nacional. En efecto, uno de los principales objetivos de esta entidad fue la creación de una fotografía vernácula, no tanto en un sentido estético –aunque sin duda esta búsqueda estilística estaba presente– sino más bien desde un punto de vista temático e ideológico. Sus integrantes eran personas de fortuna que pertenecían, en general, a la clase alta porteña, y cuyos intereses económicos y políticos estaban muy relacionados con el proyecto fotográfico de la institución. No buscaban la gloria personal, sino que estaban al servicio de una causa mayor, y la mejor prueba de esto es el hecho de que firmaban sus fotos con la leyenda “S.F.A. de A.”, resignando su autoría en favor de la entidad. Su meta era “hacer de la fotografía una herramienta de difusión y exaltación de la Argentina moderna, de sus logros materiales, de la belleza de sus

paisajes y sus rasgos culturales e históricos más típicos”.³ Tomando como modelo a las grandes sociedades fotográficas europeas, la institución fue fundada en 1889 por iniciativa de un grupo de entusiastas vernáculos pertenecientes a algunas de las más importantes familias de la burguesía terrateniente porteña, entre los que se encontraban Leonardo Pereyra —primer presidente de la entidad y uno de los fundadores de la Sociedad Rural Argentina—, Germán Kuhr (vicepresidente), Francisco Ayerza (secretario) y Roberto Wernike (vocal), entre otros. El proyecto cobró rápido impulso, y en poco tiempo la institución contaba entre sus miembros a destacadas personalidades del quehacer nacional, como Federico Lacroze, Clemente Onelli, Francisco P. Moreno, Eduardo Holmberg, Benjamín Gould, Enrique García Merou, Alfredo González Garaño, Estanislao Zeballos y al propio Marcelo T. de Alvear, que continuaría como socio incluso hasta sus años de presidente en la década de 1920.⁴

Como la S.F.A. de A. adhería sin reservas a las ideas modernizadoras de la generación del ochenta, sus imágenes mostraban por lo general un país próspero y pujante, y llevaban un mensaje inequívoco de que éste era uno de los lugares del mundo donde se podía invertir. En menos de diez años, la institución logró conformar un importante archivo fotográfico —con vistas de las principales provincias argentinas, escenas del campo y la ciudad, retratos de tipos populares, y curiosidades registradas durante las excursiones fotográficas que sus miembros organizaban a distintos puntos del país—, que pronto se convirtió en una herramienta fundamental para la tarea de difusión y exaltación nacional emprendida por sus miembros. En 1896, el *Almanaque Peuser* consignaba que la entidad contaba ya con “una colección de 600 negativos de asuntos nacionales, cuya reproducción será en todo momento una inagotable fuente de recursos”.⁵ En efecto, la S.F.A. de A. tuvo un papel destacado como proveedora de fotografías para la prensa argentina, lo que de hecho la convirtió en la primera agencia fotográfica del país. Las imágenes de la institución aparecían con frecuencia en periódicos como el *Sud-Americano* o en revistas como *Caras y Caretas*,

3 Priámo, Luis. ‘La Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados y sus fotografías nacionales’, trabajo presentado en el *I Encuentro de História da Fotografia Latino-Americana*, Río de Janeiro, 27 y 28 de octubre de 1997. Agradezco a Luis Priámo el haberme facilitado este ensayo inédito.

4 Para más datos véase Gómez, Juan. *La fotografía en la Argentina. Su historia y evolución en el siglo XIX (1840-1899)*. Buenos Aires, edición del autor, 1986, p. 116-118.

5 ‘La Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados’ En *Almanaque Peuser*, Año IX, 1896, p. 57.

PBT, *Buenos Aires. Revista Semanal Ilustrada* y *La Ilustración Sudamericana*. La Sociedad cumplió además una importante labor auxiliar en el ámbito educativo, participando activamente en diversos emprendimientos didácticos⁶. Pero probablemente la mayor contribución de la institución haya sido la difusión de la Argentina y su economía en el exterior. Las fotos de esta entidad se exhibían en las grandes exposiciones internacionales o en las sociedades fotográficas extranjeras,⁷ aparecían publicadas en revistas europeas como *La Ilustración Artística*⁸ y también en calendarios, almanaques y guías de comercio, hecho que supuso una enorme publicidad para el país en sectores de elevado poder económico. En 1897, el Correo Argentino decidió lanzar la primera serie de tarjetas postales con vistas fotográficas nacionales. Las imágenes fueron seleccionadas íntegramente del archivo de la S.F.A. de A., lo que otorgó a la institución una inusitada visibilidad, tanto en el país como en el exterior.

Con la llegada del cine a Argentina, los primeros cultores nacionales del séptimo arte se vieron pronto frente a la misma búsqueda de una identidad propia transitada por sus antecesores fotográficos. Ante la falta de ejemplos nacionales, la fotografía y la literatura debieron servir como modelos estéticos y narrativos. En este sentido, la S.F.A. de A. fue una verdadera encrucijada en el desarrollo de estos dos medios pues, como adelantamos, muchos de los integrantes de esta institución incursionaron

6 En 1889, por ejemplo, el ingeniero Carlos R. Gallardo concurrió a la Exposición Universal de París como representante argentino. Allí vio los grandes avances alcanzados por la estereografía, y a su regreso persuadió al Ministro de Instrucción Pública, Antonio Bermejo, sobre la potencial utilidad de este medio como material didáctico. La iniciativa fue finalmente implementada en la Escuela Nacional de Comercio, que solicitó la ayuda de la S.F.A. de A. para la obtención de las vistas necesarias para las proyecciones luminosas.

7 Para 1920, las imágenes de la S.F.A. de A. habían sido exhibidas en los salones de la Sociedad Fotográfica de Viena, la Sociedad para el Adelanto de la Fotografía en Berlín, la Sociedad Francesa de Fotografía de París, el Foto-Club de París, la Sociedad Fotográfica de Italia, la Sociedad Belga de Fotografía de Bruselas 'dando a conocer los progresos y adelantos de nuestra República'. Véase 'La Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados'. En: *Foto Revista*, Año I, N° 1, octubre de 1920, p. 9.

8 La revista catalana *La Ilustración Artística* publicaba con frecuencia fotografías de la S.F.A. de A. que exaltaban y difundían el proceso modernizador que estaba teniendo lugar en la Argentina. Las fotografías incluidas en esta publicación eran enviadas a España por su corresponsal en Buenos Aires, Justo Solsona, cuya estrecha vinculación con la S.F.A. de A. se evidencia además en las múltiples crónicas que le dedica a sus concursos fotográficos, ilustradas siempre con abundante material de la institución.

en el cine, trasladando al nuevo medio tanto el proyecto ideológico de la entidad como algunos de sus rasgos estéticos y temáticos y, como veremos, también algunas de sus contradicciones.

Entre los socios más relevantes de esta institución sobresale la figura pionera de Eugenio Cardini que hacia principios del siglo XX tuvo una actuación destacada tanto en el ámbito de la fotografía como del cine. Hijo de un importante industrial fabricante de muebles de hierro, Cardini reveló un temprano interés por la cinematografía, cuando siendo todavía alumno del Colegio Nacional de Buenos Aires comenzó a frecuentar la Casa Lepage, ubicada en Bolívar 375, a pasos de ese establecimiento educativo. Allí tuvo un fluido contacto con Max Glücksmann, Eugenio Py y el mismo Lepage, y en el invierno de 1896, apenas seis meses después de la primera exhibición pública del cinematógrafo Lumière en París, Cardini diseñó una filmadora cinematográfica que, aunque rudimentaria, fue la primera de América del Sur.⁹ Al año siguiente, en un inciciático viaje a Europa, el joven adquirió una auténtica cámara Lumière y decenas de metros de película virgen con los que filmó en Italia sus primeros ensayos fílmicos. De vuelta en Argentina, Cardini se asoció a la S.F.A. de A. y participó activamente en sus concursos fotográficos. A principios de 1900 obtuvo el primer premio de la institución por sus obras estereoscópicas, y dos de sus imágenes fueron reproducidas en la revista *Caras y Caretas*.¹⁰ La más interesante de ellas muestra a un fotógrafo, posiblemente Alejandro Witcomb, en el interior de su estudio en plena labor retratística. La cámara de Cardini se ubica por detrás de la de Witcomb, creando una interesante puesta en abismo fotográfica que se relaciona en más de un sentido con su film *En casa del fotógrafo*. Como mencionamos en la introducción, este corto interpretado por Pedro Sanquirico –uno de los más antiguos miembros y profesores de la S.F.A. de A.– narra las vicisitudes de un retratista de estudio. Cardini filma al fotógrafo de frente planteando una clara confrontación de dispositivos: la cámara fotográfica y la fílmica intentan capturarse mutuamente. El punto de cámara elegido en ambos

⁹ Véase Barrios Barón, Carlos. *Pioneros del cine en la Argentina. Cardini, Py y Ducros Hicken*. Buenos Aires, edición del autor, 1995. Carlos Barrios Barón logró entrevistar a Eugenio Cardini en 1960, un año y medio antes de su muerte, por lo que este completo ensayo constituye una invaluable fuente de primera mano sobre la vida y la obra de este pionero del cine nacional, hoy casi olvidado.

¹⁰ Véase 'El Concurso de la Sociedad Fotográfica de Aficionados'. En *Caras y Caretas*, Año III, N° 83, 5 de mayo de 1900.



FIGURA 21. Izq.: *Galería Witcomb*. Fotografía estereoscópica de Eugenio Cardini. (Primer premio del concurso de la S.F.A. de A. de 1900). Der.: Fotogramas de *En casa del fotógrafo* (Eugenio Cardini, 1902).

casos es entonces el más extraño e infrecuente para cada medio. En la fotografía se ubica por detrás del fotógrafo, capturándolo tanto a éste como a lo que está registrando. En la película, en cambio, opta por una directa frontalidad con el sujeto, que acaba con cualquier tipo de transparencia y desplaza la atención del espectador hacia el proceso de producción de la imagen, revelando en su obra los principios de su propia construcción (**FIG. 21**). En 1901, Cardini emprendió un viaje de dos años alrededor del mundo y trajo a su vuelta más de tres mil fotografías tomadas durante la larga travesía. Ya en Buenos Aires, organizó con estas imágenes una serie de lecturas públicas con proyecciones luminosas; dos de ellas, realizadas el 18 de julio de 1902 y el 8 de noviembre de ese mismo año, tuvieron lugar en la sede de la S.F.A. de A., ante un público eminentemente compuesto por miembros de la institución. Con estas charlas, este casi olvidado pionero de la fotografía y el cine inauguró en Argentina la modalidad de las

travel lectures o conferencias ilustradas que, como veremos en el siguiente capítulo, fueron un espectáculo sumamente popular en Europa y Estados Unidos en las primeras décadas del siglo XX. Cardini continuó experimentando activamente con la fotografía en los años subsiguientes. Además de la estereoscopía, incursionó en varios de los primeros procesos pigmentarios como el bromóleo, las copias al carbón y la platinotipia, y en 1907 fue uno de los primeros en utilizar en nuestro país los novedosos autocromos Lumière.¹¹ Paralelamente a su labor fotográfica, Cardini realizó entre 1901 y 1902 más de seis películas, que analizaremos más detalladamente a lo largo de este capítulo, entre ellas *Escenas callejeras* (1902), probablemente el primer film argentino con una rudimentaria línea argumental.

Pedro N. Arata fue otro de los miembros de la S.F.A. de A. que se interesó tempranamente por el cine. Médico, químico, farmacéutico y profesor universitario de profesión, Arata fue un perfecto exponente del positivismo decimonónico. Su interés por la historia de la ciencia y la técnica lo llevó a conformar una impresionante biblioteca especializada en estas temáticas y también lo acercó a la práctica fotográfica. En 1885, publicó en los *Anales del Círculo Médico Argentino* los bocetos para un aparato microfotográfico, que fue posiblemente el primer antecedente argentino sobre esta especialidad.¹² Hacia 1890, se asoció a la S.F.A. de A. y poco después se convirtió en vicepresidente de dicha entidad.¹³ Al igual que Cardini y otros miembros de la entidad, Arata comenzó a experimentar con la fotografía color y encargó a Enrique Lepage la importación de los novedosos autocromos Lumière. Fue probablemente en una de sus visitas a la Casa Lepage que este fotógrafo aficionado se interesó por un aparato Gaumont reversible (cámara y proyector), recién traído de Francia. Según Pablo Ducrós Hicken, Lepage le aseguró a Arata que la casa iba a encargarse de revelar todo lo que éste impresionara, y eso decidió al fotógrafo a adquirir el dispositivo con el que presumiblemente realizó, hacia 1898, dos cortometrajes de carácter cultural titulados *Güemes* y *Sarmiento*.¹⁴

11 Para más información sobre estos procesos pigmentarios véase el Capítulo 1.

12 Arata, Pedro N. 'Aparato microfotográfico'. En *Anales del Círculo Médico Argentino, 1895 (cinco páginas y una fototipia del aparato)*. Citado por Ferrari, Roberto y Diego Medán. *Redescubrimiento de la copia americana del contrato Niépce-Daguerre en la Biblioteca Arata de la Facultad de Agronomía (UBA)*. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Agronomía (UBA), 2010, p. 25.

13 Agradezco a Juan Gómez este dato poco conocido acerca de este fotógrafo amateur.

14 Existen discrepancias entre los primeros historiadores del cine argentino acerca de la actuación

Alfredo Demarchi y Roberto Guidi Arzeno fueron otros dos miembros destacados de la S.F.A. de A. que incursionaron en la incipiente cinematografía. Demarchi fue un importante industrial, terrateniente y criador de ganado, vinculado también, como muchos miembros de la S.F.A. de A., a la política local, en la que tuvo una notable actuación como diputado (1894-1898 y 1914-1918), vicegobernador de la Provincia de Buenos Aires y Ministro de Agricultura (1918-1922) durante la primera presidencia de Hipólito Yrigoyen. Demarchi ingresó tempranamente a la S.F.A. de A. pues en 1891 ya aparece entre la nómina de socios en el boletín oficial de la entidad.¹⁵ Más tarde se interesó también por el cine y hacia 1920 adquirió una cámara Sept con motor a cuerda, diseñada por la empresa francesa André Debrrie, que servía para filmar cinco metros de película, tomar 250 fotografías y proyectar imágenes, y con la que presumiblemente rodó varios ensayos cinematográficos.¹⁶ Guidi Arzeno, por su parte, fue un periodista que realizó una importante tarea de difusión de la fotografía y el cine amateur. Hacia 1915 ingresó a la S.F.A. de A., donde tuvo una actuación relevante en el campo de la fotografía estereoscópica. En 1921, asumió la dirección de la publicación *Foto Revista*, que hacia 1922 devino órgano oficial de la S.F.A. de A. y de la sección fotográfica de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes. En 1932, Guidi Arzeno fue también uno de los veintiún socios fundadores del Cine Club Argentino, donde se desempeñó como secretario y miembro de la comisión directiva. Entre 1932 y 1940, esta entidad “destinada a favorecer el desarrollo y progreso de la cinematografía sub-standard, (es decir de 16, 9.5 y 8 mm) en todos los aficionados de la República”¹⁷ filmó tres películas de argumento y más

de Arata en el incipiente medio cinematográfico. Por un lado, Pablo Ducrós Hicken sostiene que Arata fue “el cinematografista número uno” del país y aporta datos precisos de cómo adquirió su primera cámara. (Véase Ducrós Hicken, Pablo C. ‘Primeros tiempos del Cine Argentino’. En: *La Nación*, Buenos Aires, 5 de abril de 1942). T. de León Margaritt apoya esta información y agrega que Arata pudo haber sido el autor de los dos cortometrajes culturales mencionados, Güemes y Sarmiento (véase De León Margaritt, Teo. *Historia y Filosofía del Cine*. Buenos Aires, Editorial Impulso, 1947). Sin embargo, el investigador Carlos Barrios Barón sostiene haber entrevistado a Tito L. Arata, hijo del fotógrafo, y que éste le aseguró que su padre nunca había adquirido una filmadora ni había realizado película alguna y que su único interés había sido la fotografía, especialmente la fotomicrografía. (Véase Barrios Barón. ‘Iniciación del cine amateur. Notas para su historia en la Argentina’. En: *Fotocámara-Cinecámara*, N° 100, enero de 1956, pp. 124-125 y 135).

15 Véase *Boletín de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados*, Año II, N° 21, septiembre de 1891.

16 Véase Barrios Barón, Carlos (1956). *op. cit.*, p. 124

17 Citado en Barrios Barón, Carlos. ‘Vigésimo aniversario del Cine Club Argentino’. En *Set 16mm. Revista Cinematográfica Argentina*, Año II, N° 13, junio de 1952.

de cuarenta y seis noticieros, entre los que se destacan *La llegada del Graff Zeppelin* (1934), el *32º Congreso Eucarístico Internacional (1934)* y *Fraternidad* (1935), que documentaba la visita del presidente del Brasil, Getulio Vargas, a Argentina.

Más celebre aún es el caso de Clemente Onelli, otro socio ilustre de la S.F.A. de A. que tuvo una temprana y relevante actuación en el cine nacional. Desde su llegada al país en 1889, este naturalista italiano se interesó por el arte fotográfico y por las potencialidades que este medio ofrecía para el registro documental. Aquí se relacionó inmediatamente con Pedro Arata y Francisco P. Moreno, para entonces miembros prominentes de la S.F.A. de A. que probablemente lo presentaron en dicha asociación.¹⁸ Tres meses después de su arribo al país y acompañando a Moreno, Onelli emprendió su primer viaje a la Patagonia, donde realizó varias fotografías de la vida y las costumbres de los indios Tehuelches, que luego alcanzaron una gran circulación al ser editadas en formato postal. En 1896, se desempeñó como secretario general de la Comisión de Límites entre Argentina y Chile. En el marco de dicha comisión, trabajó durante meses con Moreno y con el coronel Thomas Holdich, árbitro enviado por la corona británica para mediar en la disputa, logrando imponer la demarcación por las altas cumbres propuesta por la Argentina por sobre la de la divisoria de aguas defendida por Chile. Como refuerzo a los reclamos y argumentos argentinos, Onelli y Moreno hicieron amplio uso de la fotografía, para lo cual solicitaron la especial colaboración de la S.F.A. de A. que puso sus talleres y laboratorios a disposición de la Comisión e instruyó “a su personal en el manejo de los aparatos fotográficos”.¹⁹ En 1904 y en reemplazo de otro miembro de la S.F.A. de A., el escritor y naturalista Eduardo Holmberg, Onelli fue nombrado director del Jardín Zoológico de Buenos Aires, puesto en el que se desempeñó hasta su muerte. En 1922 y paralelamente a su trabajo en esta entidad, el naturalista tuvo una breve pero

18 En los primeros años de la entidad, todo aspirante a ingresar a la S.F.A. de A. debía ser presentado por tres socios que lo conocieran personalmente, y luego era elegido por votación de la Comisión Directiva. No sabemos con exactitud cuándo esta regla dejó de cumplirse pero, hacia 1925, momento de decadencia de la asociación, la membresía se había vuelto absolutamente abierta y era incluso ampliamente publicitada en los diarios. Véase ‘Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados’. En *Diario La Razón*, Suplemento de Fotografía y Cine, 6 de noviembre de 1925, p. 1.

19 ‘La Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados’. En *Almanaque Peuser*, Año IX, 1896, p. 53. Cabe destacar que a cambio de estos servicios de tipo oficial, de su labor educativa, y de su contribución a la difusión del país en el exterior, la S.F.A. de A. recibía múltiples beneficios por parte del Estado, como la exención de impuestos en la importación de artículos fotográficos o el pago de subsidios.

significativa incursión en el cine cuando realizó *El misionero de Atacama*, un cortometraje destinado a la enseñanza de la historia, cuyo objetivo era, según el propio Onelli, “poner de relieve la parte buena de las misiones”²⁰ jesuíticas de principios del siglo XVIII. El film rescataba los orígenes prehispánicos de Argentina, pero lo hacía desde un espíritu científico y positivista que colocaba al indígena en un pasado remoto y misterioso, pero sobre todo indiscutiblemente superado. Rodado en sus escenarios reales y con actores no profesionales —“tres indígenas de una raza casi extinguida, cuyos restos viven en la Puna de Atacama y un franciscano auténtico”²¹—, el film tenía un evidente fin didáctico. Según el autor:

Mucho se habló del cinematógrafo escolar, muy poco se ha hecho relativamente porque la película didáctica rinde ganancias limitadas. Los films teatrales pergeñados con escenas cursis y resobadas proporcionan mayor utilidad metálica. Sin embargo las cintas en las que se presentan usos y costumbres históricas y actuales darían para el porvenir rendimientos espiritual y pecuniario, perfeccionando las inteligencias infantiles.²²

La muerte de Onelli en 1924, tan sólo dos años después del estreno de esta película, puso fin a la que, teniendo en cuenta los intereses de este autor, pudo haber sido una larga y fructífera filmografía.

Pero, sin duda, los dos socios de la S.F.A. de A. más relevantes para la cinematografía local fueron Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche, autores de la mítica *Nobleza Gaucha* (1915), primer gran éxito del cine nacional. Ambos se conocieron de muy jóvenes y se iniciaron en la fotografía como *amateurs* en esa institución.²³ En 1903 ganaron la medalla de oro del concurso anual de la S.F.A. de A. por un trabajo fotográfico realizado conjuntamente, algo inédito en aquellas competencias. En 1904 Gunche viajó a Paraguay con el propósito de documentar fotográficamente una revolución popular que allí había estallado.²⁴ Durante ese viaje experimentó por primera vez las limitaciones de la imagen fija, y pronto se decidió a comprar una cámara cinematográfica Urban a un inglés que acababa de arribar a ese país.

20 ‘Un film histórico. *El misionero de Atacama*’ En *Plus Ultra*, año VII, N° 72, abril de 1922.

21 *Ibíd.*

22 *Ibíd.*

23 Los dos aparecen en la nómina de miembros de la S.F.A. de A. en la *Guía Biográfica Argentina* de Ricardo Hogg, publicada en 1904 por la imprenta de Jacobo Peuser, p. 207.

24 ‘Nuestro debut’ (entrevista a Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche). En: *La Película*, 26 de septiembre de 1918.

Sin embargo, nunca pudo llevar a cabo su proyecto, pues ni los revolucionarios ni el ejército nacional lo admitieron entre sus filas. Hacia 1910, ya en Buenos Aires, ambos iniciaron la producción de películas documentales, entre las que se destaca el cortometraje *Las Cataratas del Iguazú* (1911). Para realizar este film, De la Pera y Gunche organizaron una ambiciosa expedición de cinco meses a Iguazú, Guairá y la frontera de Paraguay y Brasil. Con canoas improvisadas atravesaron el Paraná, durmiendo donde podían, “luchando contra las condiciones climáticas que los obligaban a revelar el film inmediatamente después de fotografiado, debiendo instalar laboratorios de emergencia entre bosques”,²⁵ y a su regreso trajeron una colección de vistas de la zona, sin precedentes para la época. Éstas fueron probablemente las primeras imágenes en movimiento de las cataratas, zona que, sin embargo, no era virgen para la lente fotográfica. En efecto, en la obra de la S.F.A. de A. existen varias fotos de esta zona, incluyendo un álbum realizado por miembros de la institución entre 1900 y 1904 para la Comisión Argentina Demarcadora de límites con el Brasil. Este hecho pone en evidencia las fuertes relaciones temáticas e ideológicas entre el proyecto de la S.F.A. de A. y algunos de los films realizados durante este mismo período, un fenómeno que, como veremos en este capítulo, se verifica en una gran cantidad de películas rodadas en esta etapa, aun fuera del endogámico grupo de la S.F.A. de A. De la Pera y Gunche continuaron trabajando juntos en proyectos documentales durante algunos años, y en 1914, contratados por el gobierno nacional, realizaron trabajos para la Exposición Internacional de 1915 de San Francisco, California, organizada para conmemorar el fin de la construcción del Canal de Panamá y el cuarto centenario del descubrimiento del Océano Pacífico, y se llevaron la medalla de honor y la de plata, equivalentes a un segundo y cuarto puesto²⁶. Estos directores fueron además pioneros en la técnica de la fotomicrografía en el país. En 1920 filmaron *La mosca y sus peligros*, un film educativo que formó parte de una serie denominada ‘Cinemicrografías’, que incluyó al menos otros dos documentales científicos. Pero la verdadera consagración cinematográfica de estos directores fue

25 Ducrós Hicken (1942), *op. cit.*

26 En el catálogo de la exposición editado por la Comisión Argentina de la Exposición de San Francisco, se anuncia que en el hall de conferencias ubicado en la parte central del pabellón argentino se realizarán proyecciones kinetoscópicas y diorámicas de algunas de las bellezas naturales del país como las cataratas del Iguazú y el lago Nahuel Huapi. Cabe suponer entonces que Martínez de la Pera y Gunche obtuvieron alguno de estos dos premios por su corto documental sobre las cataratas realizado en 1911. Véase The Argentine Commission of the Panama-Pacific Exposition. *The Argentine Republic. Panama- Pacific Exposition, San Francisco 1915*, Nueva York, J. J. Little & Ives, 1915.

en 1915 cuando, en asociación con Humberto Cairo, ambos compartieron la dirección de la célebre *Nobleza gaucha* (1915). Cairo redactó un primer argumento y asoció al proyecto a Martínez de la Pera y Gunche, que agregaron otros elementos al guión. Ellos fueron también los encargados de la fotografía, que fue de una extraordinaria calidad,²⁷ gracias a su amplia experiencia en el medio fotográfico. El film logró recaudar unos cien mil mensuales durante sus seis meses de exhibición, que superaron con creces los más de veinte mil pesos invertidos en su realización. La autenticidad de tipos y costumbres, la diversidad de paisajes, entre los que se destacan varias vistas de la ciudad de Buenos Aires, fueron algunos de los factores claves para su éxito. Salvo por los interiores de la mansión en la capital, se utilizaron escenarios reales, cosa infrecuente para la industria de la época que solía imitar la convención fotográfica de los telones pintados. El film fue pionero, además, en todo tipo de recursos. No sólo utilizaba novedosos movimientos de cámara y primeros planos dramáticos, sino que, además, incluía el primer flashback que se conoce en la historia del cine argentino. *Nobleza gaucha* constituyó el primer intento por organizar una industria cinematográfica local. Sus realizadores vislumbraron las necesidades de un creciente mercado que reclamaba actores, escenarios y temas nacionales.

2.2. Imágenes de la Argentina opulenta. Discursos positivistas y nacionalistas en el proyecto fotográfico de la S.F.A. de A.

Como adelantamos, 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: el positivismo y el nacionalismo. 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 Argentina como una suerte de culminación del pensamiento sarmientino en el contexto de la cultura científicista de fines

²⁷ Esto es difícil de apreciar en las copias actuales, bastante deterioradas, pero Pablo Ducrós Hicken señala que “el film poseía una fotografía excepcionalmente fina y un trabajo de laboratorio muy competente, lo mismo que los enfoques de los cuadros”. Véase: Ducrós Hicken, Pablo. ‘Orígenes del cine argentino. Una realidad apasionante (IV)’. En *El Hogar*, suplemento N° 18, 4 de febrero de 1955.

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 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 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 y 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 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”.²⁸ 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

28 Terán, Oscar. *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2004, p. 18.

integracionista”.²⁹ 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* (1900). En Argentina, el nacionalismo estuvo representado por escritores como Ricardo Rojas, Manuel Gálvez y Leopoldo Lugones, que organizaron sus ideas en torno a tres ejes fundamentales: el rescate de la historia argentina, la revalorización del interior del país como reducto de la identidad nacional, y la exaltación de la cultura criolla. En la ideología nacionalista, la barbarie sarmientina adquirió por primera vez rasgos positivos y fue reemplazada por una nueva barbarie, asociada al progreso materialista de las grandes urbes.

En el proyecto de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados, estas dos tendencias se revelaron tempranamente: por un lado, se exaltaba el progreso capitalista y la modernización que se estaba produciendo en el país, sobre todo en las grandes ciudades, y por el otro se mostraba una profunda nostalgia por el mundo rural —del que la mayoría de los socios provenía— y por la tradición nacional, que estaba viéndose ferozmente amenazada.

Como sugiere Luis Príamo, los miembros de esta institución, muchos de ellos masones, estaban “informados por el positivismo en auge y su correlato ideológico de progreso [y] se interesaron especialmente por documentar las obras públicas que modernizaban a sus ciudades”.³⁰ Es así que de las aproximadamente cuatro mil setecientas fotografías realizadas por la S.F.A. de A. entre 1889 y 1910 conservadas en el Archivo General de la Nación,³¹

29 Svampa, Maristella. *El dilema argentino: Civilización o barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista*. Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1994, p. 87-88.

30 Príamo, Luis. ‘Antes de Coppola’. En Schwartz, Jorge (ed.). *Horacio Coppola. Fotografía*, Madrid, Fundación Telefónica, 2008, p. 41.

31 El archivo fotográfico de la S.F.A. de A. se encuentra desperdigado en varias colecciones privadas y en seis archivos públicos: el Museo de la Ciudad de Buenos Aires, el Museo Histórico Nacional, la Academia Nacional de Bellas Artes, el Museo Mitre, la Biblioteca Manuel Gálvez y el Archivo General de la Nación. Este último repositorio, que resguarda en la actualidad 42 álbumes de esa institución, es por mucho el cuantitativamente más importante de todos. El volumen de

tres mil cien corresponden a centros urbanos y de estas últimas, dos mil cuatrocientas tienen como motivo exclusivo a la ciudad de Buenos Aires.³² Siguiendo el lema de “orden y progreso” sostenido por el discurso positivista, hay en estos fotógrafos una tendencia casi obsesiva por mostrar los cambios que experimenta la ciudad a través de los años. Buenos Aires había pasado de ser una gran aldea a convertirse en un digno par de las grandes ciudades europeas, cuya arquitectura era imitada hasta el cansancio en los nuevos y monumentales edificios públicos. Encontramos en la producción de la S.F.A. de A. vistas de la ciudad que se repiten hasta tres veces, conservando incluso el mismo punto de cámara y realizadas con pocos años de diferencia, cuyo único propósito parece ser el de enfatizar los cambios radicales que experimentaba este espacio urbano. La obra de fotógrafos como Ángel Roverano comprende incluso reproducciones de antiguas imágenes de la Buenos Aires colonial, que permiten subrayar más intensamente, mediante la comparación, la increíble transformación de la ciudad. En ese sentido, otro aspecto privilegiado por estas imágenes son los diversos signos de la modernidad presentes en este pujante polo urbano: los sistemas de redes ferroviarias, las grandes estaciones, las avenidas, etcétera.

Sin embargo, no todo dentro de esta gran metrópoli era considerado fotografiable. En el proyecto de la Sociedad había lugares que simplemente eran omitidos. Para entonces, Buenos Aires era básicamente una ciudad en obra; sin embargo, las fotos de la S.F.A. de A. rescataban sobre todo las construcciones terminadas. El área privilegiada era la del centro, la zona que concentraba el poder político y la riqueza arquitectónica, pero también se registraban con interés los ámbitos de la elite, Recoleta, Barrio Norte, Palermo, sus bosques, sus mansiones, sus teatros, el Hipódromo, en suma, los espacios donde la oligarquía porteña habitaba y se relacionaba. En lo que respecta al aspecto formal, se buscaba “mantener el orden convencional de lo visible, equilibrar la escena buscando simetría, ubicar lo destacable en el centro, graduar la relación entre fondo y figura y entre los distintos planos de la composición”.³³

imágenes allí custodiadas permite, por tanto, realizar algunas deducciones de carácter general.

32 Según la catalogación realizada por Marta Mirás. Véase Mirás, Marta. ‘Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados: una mirada sobre Buenos Aires’. En *Memoria del 5º Congreso de Historia de la Fotografía en la Argentina*, Buenos Aires, CEP, 1996, pp. 9-16.

33 Miras, Marta. ‘Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados: la cristalización del cambio’. En *Buenos Aires 1910. Memoria del porvenir*, Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA y Instituto Internacional de Medio Ambiente y

Entre los demás centros urbanos que merecieron la atención de los fotógrafos de la S.F.A. de A. se destacan: las grandes capitales como Córdoba y Mendoza, los destinos de veraneo predilectos de la elite como Mar del Plata³⁴, y las ciudades de reciente creación como La Plata, cuyos modernos edificios se imponían como ejemplo de una modernidad creciente también a nivel provincial. Existen, además, unas cuatrocientas setenta imágenes de ciudades extranjeras, la mayoría de ellas europeas, obtenidas por los socios de la institución en viajes de placer, y que se vinculan también “con la manifiesta búsqueda de referentes culturales, en particular del modelo parisino, centro de las transformaciones urbanas y centro de códigos y avances en el campo fotográfico”.³⁵

Hay muy pocas fotografías en este corpus que documenten aspectos de la vida privada. Predominan en cambio las imágenes públicas, sobre todo aquellas ligadas a las actividades políticas o sociales, que involucraban a buena parte de los miembros de esta entidad. Así por ejemplo, se conservan varios álbumes que documentan actos oficiales como la visita del presidente de Brasil, Manuel de Campos Salles, en 1900, los funerales del General Bartolomé Mitre en 1906, y los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo en 1910, sucesos que, como veremos en el próximo apartado, también fueron motivo de interés de algunos de los primeros registros filmicos realizados en el país.

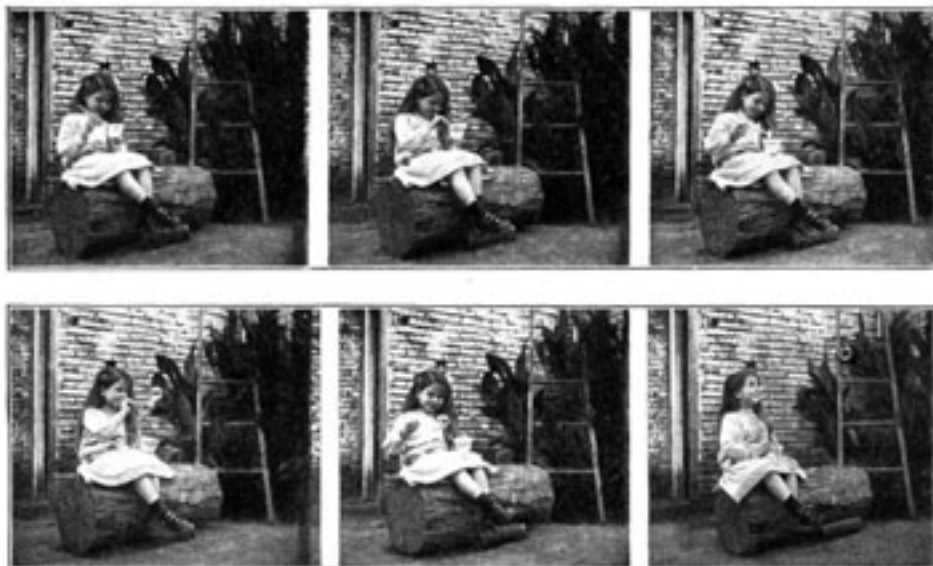
En pleno espíritu positivista, la S.F.A. de A. se interesó además por registrar las grandes proezas científicas y tecnológicas del país. Así por ejemplo, en febrero de 1904, la revista catalana *La Ilustración Artística*³⁶ publica varias imágenes de esta entidad que documentan diversos aspectos de la expedición de la corbeta Uruguay a los mares del sur en 1903. Esta misión, organizada con el propósito de rescatar a la expedición antártica sueca varada en los hielos por más de dos años, fue también motivo de un temprano film producido por la Casa Lepage.

Desarrollo, 1999, p. 272.

34 La S.F.A. de A. tuvo de hecho una oficina propia en la rambla de esta ciudad balnearia. Véase Martínez, Alberto B. *Baedeker of the Argentine Republic*. Barcelona, R. Sopena, 1914, p. 291.

35 Mirás, Marta (1996), *op.cit.*, p. 12.

36 Véase Solsona, Julio. ‘Expedición de la corbeta Uruguay’. En *La Ilustración Artística*, N° 1153, 1 de febrero de 1904, pp. 92-93.



REPÚBLICA ARGENTINA - BUENOS AIRES - CONCURSO DE LA SOCIEDAD FOTOGRAFICA ARGENTINA DE BUENOS AIRES Y LA SIENA DE JESUS,
Fotografías de Ernesto Dubourg, que obtuvieron el tercer premio del grupo sueno, publicadas por Dr. Justo Salas.

FIGURA 22. *La pompa de jabón*. Serie fotográfica de Ernesto Dubourg, galardonada con el tercer premio en el concurso de la S.F.A. de A. de 1902. Secuencia publicada en *La Ilustración Artística*, N° 1075, 4 de agosto de 1902.

Se evidencia, además, en el proyecto de la S.F.A. de A. un marcado culto a la velocidad y el movimiento que, como mencionamos, llevó a sus miembros a registrar minuciosamente el avance del ferrocarril y de otros medios de transporte modernos, pero también a ensayar con la representación del tiempo. Una interesante serie fotográfica, galardonada con el tercer premio en el concurso de la Sociedad de 1902, da cuenta de esta idea. Como en varios de los ejemplos analizados en el Capítulo 1, esta secuencia de imágenes realizada por Ernesto Dubourg desarrolla una acción —una niña soplando burbujas de jabón— en una suerte de plano único, recurriendo a un tipo de “narrativa de una toma” muy frecuente en algunos de los primeros films de Edison y Lumière (**FIG. 22**).

Encontramos, en suma, en todas estas imágenes la influencia de una ideología que tiene más de un punto de contacto con las ideas del positivismo evolucionista. A través del registro de sus espacios, sus actividades recrea-

tivas, sus ámbitos de poder, sus proezas técnicas, la elite, a la que pertenecían la mayoría de estos artistas e intelectuales, se convierte casi en la protagonista excluyente. Las clases más desafortunadas o menos “adaptadas”, según la denominación de teóricos del evolucionismo filosófico como Herbert Spencer, son por el contrario “eliminadas” o representadas a través de imágenes manipuladas³⁷ que puedan insertarse sin conflictos en esa idea de país que se pretende exportar.

Sin embargo, como adelantamos, las fotografías de la S.F.A. de A. que enfatizaban el progreso, la modernización y la vida social y política de las grandes urbes convivían con nostálgicas obras de exaltación del interior rural. En este último corpus se vuelve evidente que la ideología nacionalista no estuvo en absoluto ausente del proyecto de la entidad y, aunque no tan preeminente como la positivista, originó quizás las imágenes más trascendentes de esa asociación: las fotografías de Francisco Ayerza que hoy se conservan en el volumen *Escenas del Campo Argentino*.³⁸ Hacia 1894, Ayerza comenzó un trabajo fotográfico sobre las costumbres nacionales, cuyo propósito último era servir de ilustración al para entonces ya popular *Martín Fierro* de José Hernández. Este trabajo fue presentado en un concurso organizado por la institución en 1891, cuya consigna era “premiar las mejores colecciones compuestas de vistas, monumentos, grupos interiores, retratos y costumbres todos de carácter nacional”.³⁹ Ayerza presentó cien negativos y obtuvo el gran premio de honor. Las fotografías, que mezclaban tomas documentales con escenas especialmente ficcionalizadas para ilustrar el poema, fueron tomadas en la estancia ‘San Juan’ ubicada en el camino a La Plata —que pertenecía a su amigo y primer presidente de la S.F.A. de A., Leonardo Pereyra— y luego presentadas en el Primer Salón de Exposición de la institución, donde alcanzaron una gran repercusión. Éste fue un trabajo pionero en varios sentidos, ante todo porque presentó en los medios intelectuales de la época una visión mítica del gaucho que anticipaba en cierto modo el destino del poema. Si bien el *Martín Fierro* era para entonces un texto sumamente popular, no fue sino hasta 1913, con las célebres conferencias de Lugones, cuando llegó su

37 Éste es el caso de las imágenes de tipos populares, la mayoría de las cuales están realizadas en el ámbito controlado y manipulable del estudio fotográfico de la S.F.A. de A.

38 Ayerza, Francisco. *Escenas del Campo Argentino* (1885-1900). *Fotografías de Francisco Ayerza*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1968.

39 *El Nacional*, 23 de mayo de 1891.

definitiva legitimación cultural y la mitificación del poema como símbolo de la identidad nacional.

Aunque menos trascendentes que el de Ayerza, existieron otros trabajos ideológicamente similares emprendidos por fotógrafos de la S.F.A. de A. que intentaron rescatar diferentes aspectos del interior del país. Entre ellos se destaca el presentado por Daniel MacKinlay en el mismo concurso de 1891 que documentaba la región de Cuyo, con especial atención en la Cordillera de los Andes y la ciudad de Mendoza. Este trabajo anticipa otro tema clave en el primer período de la entidad que es el relacionado con las maravillas naturales y el perfil telúrico e histórico del interior del país. Como sugiere Luis Príamo, “el monumental e imponente paisaje andino no sólo era sublime en sí mismo, sino que además estaba cargado de reminiscencias heroicas y patrióticas que, a fines del siglo pasado, todavía estaban muy presentes y vivas en nuestra cultura”.⁴⁰ Cinco años después, otros cuatro socios de la entidad, Federico Leloir, José Ayerza, Fritz Busch y Antonio Montes, organizaron una expedición a las provincias de Córdoba, Tucumán, Salta y Jujuy a la que denominaron “safari fotográfico”, que de alguna manera continuó el trabajo iniciado por McKinlay y cuyos resultados fueron expuestos en el salón de la Casa Sommer.⁴¹

Como veremos en los dos próximos apartados, aun más allá de la limitada producción fílmica de los miembros de la S.F.A. de A., el cine argentino del período silente recuperó muchas de las temáticas y decisiones formales transitadas por los fotógrafos de esta entidad. En estas primeras películas se evidencian, además, gran parte de las ideas y objetivos del positivismo y el nacionalismo vernáculos presentes en el proyecto fotográfico de esta asociación. Sin embargo, al menos en sus primeras dos décadas, cada una de estas corrientes privilegió un género cinematográfico diferente para manifestarse. El discurso positivista se instaló sobre todo en el cine noticioso o de actualidades, más propicio para la exaltación de los progresos técnicos y científicos de la modernidad. El discurso nacionalista, en cambio, estuvo asociado a una serie de films históricos que hicieron irrupción hacia la época del Centenario y que fundaron, algo tardíamente, la tradición del cine argumental o de ficción en el país.

40 Príamo, Luis (1997). *op. cit.*

41 Véase Gómez, Juan. *op. cit.*, p. 138.

2.3. Con el foco en el progreso. Discurso positivista y cine de actualidades

El positivismo fue sin duda la matriz teórica que acompañó la fundación de la Argentina moderna y sus ideas tuvieron una fructífera productividad en los primeros años del cine nacional. Ninguno de los emblemas de la modernidad caracterizó, a la vez que trascendió, tanto el período de su inicial emergencia como lo hizo este medio. El cine llegó a Argentina apenas unos meses después de su presentación comercial en Europa,⁴² y Buenos Aires fue la primera ciudad en América Latina en disfrutar de las novedosas imágenes en movimiento. Al igual que otros dispositivos tecnológicos, entre ellos el daguerrotipo, introducido en el país a mediados del siglo XIX, el cinematógrafo fue, fundamentalmente, un producto de importación foránea y, como sucedía con la mayoría de las modas e invenciones provenientes del viejo continente, fue aceptado con entusiasmo por la sociedad porteña, ansiosa de experimentar en carne propia las excitantes atracciones y divertimentos del mundo moderno. Sin embargo, a la vez que deseado y disfrutado por el público local, la experiencia del cinematógrafo fue paralelamente una fuente de ansiedad y sentimientos encontrados. Como argumenta Ana López,⁴³ si por un lado el cine alimentaba la confianza de la sociedad vernácula de que su propio proceso de modernización estaba en camino, por el otro obligaba al espectador a asumir una posición de *voyeur*, más que de protagonista de esa anhelada modernidad. Esto provocó en el público local la inmediata necesidad de reafirmarse como sujetos modernos, pero a la vez, y de manera más relevante, generó una urgencia por resaltar las diferencias que los constituían ante todo en sujetos nacionales. Los primeros films argentinos estuvieron signados por ese precario equilibrio entre imitación y autoafirmación. Un ejemplo de esto es que muchas de las primeras películas rodadas en el país buscaron trasladar a un escenario local algunas de las más populares vistas de los catálogos europeos, como la célebre *Arrivée d'un train à La Ciotat* (Cinematografía Lumière, 1896), que tuvo varias versiones criollas, entre ellas *Llegada de un tren y subida de pasajeros a la estación de Flores* (Autor

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

43 López, Ana. 'Early Cinema and Modernity in Latin America'. En *Cinema Journal*, 40.1, Fall 2000, pp. 48-78.

no identificado, 1902); *Sortie d'usine* (Cinematografía Lumière, 1895), que fue imitada por el ya mencionado Eugenio Cardini utilizando a los obreros de la fábrica de muebles de hierro de su padre en *Salida de los obreros* (1902); *Défilé de cyclistes* (Cinematografía Lumière, 1896), recreada por el mismo Cardini en *El regimiento ciclista* (1902) o en *Ciclistas en Palermo* (autor no identificado, 1902), por nombrar sólo algunas. El cine de actualidades prácticamente monopolizó el panorama cinematográfico argentino, por lo menos en los primeros trece años del medio,⁴⁴ y fue un terreno fértil para la difusión de las ideas del positivismo vernáculo. Esto se vuelve evidente al analizar tres aspectos fundamentales de estos films: los protagonistas, los espacios y los temas.

En los primeros años del cine nacional, cuando el nuevo medio era todavía una novedad destinada a un público reducido, era frecuente que los principales periódicos porteños anunciaran en sus columnas de sociales la fecha y hora de realización de un film para que los interesados en aparecer en pantalla pudieran participar del evento.⁴⁵ Como prueba inequívoca de a quién estaban dirigidos estos avisos, a la hora de publicitar los films en cuestión, los periódicos solían destacar la relevancia social o política de los retratados. Así por ejemplo, el diario *La Nación* del 17 de febrero de 1898 elogiaba una serie de vistas exhibidas en el teatro Casino, aduciendo que en ellas se reconocía “perfectamente a muchas personas que descuellan en nuestro mundo social”, y agregaba en su edición del 24 de febrero que, como era natural, figuraba allí “la mejor parte de la sociedad de Buenos Aires”. El aporte de este tipo de cine al proyecto de conformación de la identidad nacional estuvo estrechamente ligado al juego de identificación y autorreconocimiento que proponían estos films. Fue por ello un cine que estuvo desde un principio íntimamente relacionado con las clases asociadas al poder. Como sostiene Héctor Kohén, estas películas estaban “signadas por la intercambiabilidad entre protagonistas y público”.⁴⁶ Se trataba de un cine protagonizado y dirigido a una elite, con

44 Si bien llegaban al país películas de ficción extranjeras, la producción local hasta 1909, año de estreno de *La revolución de mayo* de Mario Gallo -considerada hoy la primera película argumental argentina-, se limitó casi en forma exclusiva al cine de actualidades.

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

46 Kohén, Héctor. ‘Algunas bodas y muchos funerales. Imagen cinematográfica e identidad en el

conciencia de clase, que intentaba justificar su papel hegemónico legitimando iconográficamente un proyecto de Nación en el que se adjudicaba un rol protagónico. Ciertas temáticas, ciertos espacios pero, sobre todo, ciertos actores sociales eran invisibles para las cámaras de estos primeros films, salvo cuando eran captados en contextos precisos como, por ejemplo, el de la beneficencia, en donde las clases más desprotegidas aparecían exclusivamente para ser “salvadas” por miembros de las clases acomodadas que las asistían y aliviaban en su miseria.⁴⁷ El pueblo no cumplía en estas películas más que una función coral, apareciendo desdibujado y anónimo en los grandes desfiles y actos públicos, o como testigo curioso en las ceremonias sociales de la aristocracia local. Según la historiadora Irene Marrone, en estas imágenes “se percibe la contradicción de ese orden liberal conservador que abre sus puertas y forja una sociedad ‘civil’ abierta, cosmopolita y moderna, y a la vez clausura el orden político, transmitiendo [...] una mentalidad conservadora, darwinista, endogámica y excluyente”.⁴⁸

Algo similar ocurre con los espacios representados en estos films. Contrariamente a lo que sucedería en el cine de ficción desde 1909 en adelante, en el que el campo y su gente serían rescatados como reducto de la identidad nacional, el cine de actualidades de principios del siglo XX celebró la vida urbana y la modernidad de las grandes metrópolis. Al igual que en las fotografías de la S.F.A. de A., la ciudad de Buenos Aires, principal escenario de la vida política y social de la aristocracia porteña, era en estas películas la protagonista casi excluyente. Cuando la cámara se trasladaba a otros espacios, lo hacía generalmente siguiendo las actividades o comportamientos de esa élite: sus veraneos en Mar del Plata, sus excursiones campestres al Talar de Pacheco, sus peregrinaciones a Luján o sus regatas en el Tigre.⁴⁹ Los únicos gauchos que aparecían en estas vistas eran los de

período 1897-1919’. En *Cuadernos de Cine Argentino*, N° 5, marzo de 2005, p. 32.

47 Nos referimos a films como *Tigre Club. Reparto de ropa a los niños pobres* (Casa Lepage de Max Glücksmann, 1913), *Escuelas y Patronatos distribuye el plato de sopa en Villa Industriales, Lanús* (Casa Lepage de Max Glücksmann, 1913), *Asociación asistencia a domicilio a enfermos pobres* (Casa Lepage de Max Glücksmann, 1916) y *Patronato de la infancia. Visita a escuela agrícola de Claypole, Pcia. de Buenos Aires* (Casa Lepage de Max Glücksmann, 1919), entre otros.

48 Marrone, Irene. *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiario y el documental en el cine mudo argentino*. Buenos Aires, Biblos, 2003, p. 35.

49 Algunos de estos films son *Fiestas en el Talar de Pacheco* (Enrique Lepage y Cía. 1901), *Regatas en el Tigre* (Enrique Lepage y Cía. 1901), *Peregrinación a Luján* (Enrique Lepage y Cía. 1902), *Mar del Plata* (Enrique Lepage y Cía. 1902) o *Un partido de golf en Mar del Plata* (Casa Lepage de Max

las compañías Podestá y Anselmi, que recreaban bailes populares en los bosques de Palermo para la Casa Lepage.⁵⁰ Los barrios de inmigrantes, sus conventillos, sus ámbitos de trabajo o divertimento no aparecerían plenamente en el cine argentino hasta la década de 1920, cuando José Agustín Ferreyra se atrevió a mostrar por primera vez el universo de los sectores populares, de una forma realista, en sus llamados folletines de arrabal.

El discurso positivista se instaló de forma aún más evidente en los contenidos temáticos de este primer cine de actualidades que, como veremos, también coinciden en más de un aspecto con los abordados en el proyecto de la S.F.A. de A. Entre los temas predilectos de estas películas se encontraban, por ejemplo, los adelantos científicos y tecnológicos asociados a la modernidad. Films como *La expedición de Uruguay al Polo Sur* (Enrique Lepage y Cía. 1903), *Los vuelos recientes del volador Cattaneo* (autor no identificado, 1910), *Vistas inéditas de la industria y costumbres nacionales* (autor no identificado, 1910), o las célebres *Operaciones del Doctor Posadas* (Enrique Lepage y Cía. 1899-1900), manifestaban la idea de un progreso indefinido y una fe ciega en la ciencia y “asociaban estas proezas a la superioridad social y cultural de la elite gobernante”.⁵¹ Esta última película, que documentaba la labor del cirujano Alejandro Posadas, y que hoy es considerada el primer documento fílmico mundial de una intervención quirúrgica, constituye en este sentido un ejemplo emblemático. El riesgo y las dificultades que implicaban este tipo de films —por necesidades de exposición, las operaciones debieron realizarse en el patio del Hospital de Clínicas bajo la enceguedora luz del mediodía— ponen en evidencia la existencia de un objetivo mayor tras estas empresas. Como muchos médicos y científicos de su época, Posadas había comenzado a vislumbrar el potencial de estas nuevas tecnologías en el ámbito de la educación, potencial que alcanzaría su culminación con la transformación del cine en espectáculo de masas.

El discurso positivista se manifestó también en el culto a la máquina que caracterizó a una buena parte del “cine de los inicios”. Los modernos

Glücksman, 1908).

50 Véase por ejemplo *El pericón nacional* (Enrique Lepage y Cía.), interpretada en tres versiones por actores de la compañías Podestá (1901), Anselmi (1904) y Alfredo Merlo (1906) respectivamente, *Gato* (Enrique Lepage y Cía. 1906) y *Firmeza* (Enrique Lepage y Cía. 1906).

51 Marrone, *op. cit.*, p. 33.

medios de transporte fueron un tema recurrente de algunas de las primeras actualidades como *De Cachenta a Uspallata* (Enrique Lepage y Cía., 1904), *De Mendoza a Cachenta* (Enrique Lepage y Cía., 1904) y *Ferrocarril Trasandino* (Enrique Lepage y Cía., 1902). En esta última vista, realizada con motivo de la resolución del litigio de límites con Chile en 1902, el camarógrafo Eugenio Py siguió en tren a la delegación argentina hasta el país vecino para registrar el histórico evento para el catálogo de vistas de la Casa Lepage. En el cruce de la cordillera, este intrépido operario realizó tal vez una de las proezas fílmicas más impresionantes de la época. Viajando en el frente de la locomotora, con el trípode de la cámara atado al paragolpes delantero y haciendo esfuerzos sobrehumanos para sujetar la cámara con las manos entumecidas por el frío, Py atravesó los Andes y documentó su aventura en sesenta metros de película. Empresas como ésta no sólo contribuían a configurar una imagen autóctona de la modernidad, sino que construían además una nueva temporalidad, que recreaba la velocidad y la aceleración de las grandes metrópolis.

Por último, el cine de actualidades de este período fue una celebración de la labor política y cultural de la élite gobernante: sus actos públicos, sus relaciones internacionales, su poderío militar y económico o la intensa vida social de sus miembros y sus visitantes ilustres. *Películas como Viaje del doctor Campos Salles a Buenos Aires* (Enrique Lepage y Cía., 1900), *El General Roca* (autor no identificado, 1901), *Jubileo del General Mitre* (Enrique Lepage y Cía., 1901), *Salida de la Bolsa de Buenos Aires* (Enrique Lepage & Cía., 1902), *La llegada de la Infanta Isabel* (Casa Lepage de Max Glücksmann, 1910) y *La Revista del Centenario* (Julio Alsina, 1910) convirtieron al poder en espectáculo y contribuyeron a legitimar el accionar de las clases dirigentes en un momento de crisis del orden conservador. El cine inmortalizó a los patriarcas fundadores de este orden: Roca, Mitre, Quintana, Saénz Peña, muchos de los cuales murieron durante este período, anunciando un nuevo tiempo para Argentina. Sin embargo, “sus sombras, desde el presente eterno del cine, substraídas a toda corrupción, fueron la garantía de legitimidad que su clase exhibió ante los reclamos de la Historia”.⁵² Entremezclando sin conflictos lo público y lo privado, estos films institucionales se intercalaban en los catálogos de vistas con las ceremonias sociales de la aristocracia local (sus bodas y funerales, sus hábitos y costumbres, sus

52 Kohen, *op. cit.*, p. 33.

divertimentos y sus modas), en las que el patriciado, representado a la manera de la realeza europea, devenía el modelo donde los sectores medios y proletarios proyectaban sus aspiraciones.⁵³

Según Irene Marrone, “así como la historia positivista parecía ‘contarse sola’, en tercera persona, los films documentales fueron para sus ‘cazadores’ apenas ‘vistas’ impregnadas en el celuloide, de las que borrarían especialmente su intervención”.⁵⁴ Sin embargo, éste no fue siempre el caso. Los cineastas, muchos de ellos inmigrantes, recurrieron en ocasiones a la autorreferencialidad, colocándose como testigos y protagonistas de esa historia política que sus vistas legitimaban. Así por ejemplo la Casa Lepage incluyó entre sus actualidades una titulada *El General Mitre visitando la Casa Lepage* (Enrique Lepage y Cía., ca.1901), que publicitó por años en sus catálogos de venta, describiéndola como un “recuerdo del honor que nos dispensó el distinguido hombre público”.⁵⁵ Más interesante aún es el film de la misma casa *Entierro del General Mitre* (Enrique Lepage y Cía., 1906). En esta breve vista, el cineasta Eugenio Py documentó el paso del cortejo fúnebre del célebre prócer por Avenida de Mayo. Su ubicación era inmejorable, pues la Casa Lepage tenía una de sus sucursales en esa elegante avenida. El camarógrafo colocó el trípode y su cámara en la vereda enfrentada a ese local y sin moverse de allí registró con sutiles paneos el desfile de carrozas. Cada uno de estos paneos terminaba con una recurrente imagen del frente de la casa fotográfica, cuyas vidrieras ingresaban una y otra vez al cuadro convirtiéndose en partícipes del histórico suceso y rindiendo así su propio tributo al ilustre caudillo. Esta adhesión de los cineastas, sobre todo los inmigrantes, al proyecto de consolidación de la identidad nacional no es más que el temprano síntoma de un fenómeno que, como veremos, se agudizará y multiplicará en el período siguiente, con la emergencia del cine de ficción.

53 Véase por ejemplo los films *Enlace Cabral Hunter-Anchorena* (Enrique Lepage y Cía., 1901), *Casamiento Cellere-Cobo* (Enrique Lepage y Cía., 1901), *Salida de misa en Santo Domingo* (Enrique Lepage y Cía., 1901), *El señor Alberto A. Martínez al embarcarse para Europa* (Enrique Lepage y Cía., 1902) y *Caza del zorro en el Talar Pacheco* (Casa Lepage de Max Glücksmann, 1913), entre otras.

54 Marrone, *op. cit.*, p. 34.

55 ‘Vistas para cinematógrafo’. En *Revista Fotográfica Ilustrada del Río de la Plata*, N° 129, mayo de 1904.

2.4. El arte de *instruir deleitando*. Discurso nacionalista y cine de ficción

Si las ideas del positivismo tuvieron una marcada influencia sobre el cine de actualidades, el discurso nacionalista se instaló en cambio en el flamante cine de ficción, nacido en la euforia patriótica del primer Centenario. Héctor Kohen afirma que, a diferencia del período anterior, en el que “todavía era posible cruzarse con Mitre paseando por Florida y los protagonistas de la Historia imprimían sus imágenes en el cine, ahora [era] necesario cambiar de género [...] para construir la genealogía heroica del patriado”.⁵⁶

Los orígenes del cine de ficción en Argentina son inseparables del nombre de Mario Gallo. Oriundo de la ciudad de Barletta, este pianista italiano llegó al país en 1905. Su temprana instrucción musical le permitió encontrar rápidamente trabajo en los teatros de *variété* y posteriormente en los nuevos cinematógrafos, acompañando en el piano la exhibición de las, por entonces, películas mudas. En las salas oscuras de estos genuinos palacios del séptimo arte, Gallo descubrió su auténtica 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 Argentina tan sólo algunos meses después que él, pero que en poco tiempo había logrado consolidar un considerablemente 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. 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 vimos, el de Gallo y De Ajuria no es más que un ejemplo de un fenómeno que signó la historia de nuestra temprana cinematografía. 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 y los italianos Federico Valle, Atilio Lippizi y Alberto Tra-

⁵⁶ Kohen, *op. cit.*, p. 35.

versa son tan sólo algunos de los protagonistas de esta historia hablada en varios idiomas. La actuación de inmigrantes en la incipiente industria cinematográfica local tuvo, no obstante, otro motivo evidente. Para los hijos de Europa, que venían a 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”.⁵⁷ Estas palabras del productor español forman parte de un enciclopédico libro que De Ajuria publicó varios años después de sus primeras aventuras cinematográficas, y en el que intentó plasmar algunas de las experiencias y conocimientos adquiridos en casi una vida en el mundo del cine. A pesar de la distancia histórica que separa a este documento de sus primeros films realizados junto a Mario Gallo, el libro es un valioso testimonio que permite arrojar luz sobre la posición ideológica de estos pioneros y sobre un objetivo compartido por la mayoría de ellos: convertir al nuevo arte en un instrumento de educación patriótica. Las salas cinematográficas, sostenía 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”.⁵⁸ 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.⁵⁹

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

⁵⁷ De Ajuria, Julián. *El cinematógrafo. Espejo del mundo*, Buenos Aires, Guillermo Kraft Ltda., 1946, p. 23.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 19.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 18.

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 creación eran elementos fundamentales. La historia oficial que predominó en nuestros 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* e *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. Éste 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 nuestro país se titulara, precisamente, *La Revolución de Mayo* (1909). Los avisos periodísticos que publicitaban este film rescataron justamente 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”⁶⁰ y en su edición del día siguiente agregaba que se trataba de la primera cinta “exhibida en el país de un episodio nacional”.⁶¹ 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.

En esta misma línea, la segunda película de ficción exhibida en el país fue *El himno nacional* o *La creación del himno*, también dirigida por Mario Gallo. Estrenada en el año 1909, la cinta rememora la primera vez que el canto patrio fue entonado en un salón de la sociedad porteña y su argumento, realizado por el escritor José González Castillo, recoge los míticos episodios de esta historia enseñada en todas las escuelas. Muchos años después, Mario Gallo declaró que “la elección del tema histórico fue su manera de adherir a una nueva patria”,⁶² una adhesión en la que persistió con varios otros films estrenados casi de forma simultánea en el mes del Centenario, entre los que se destacan *El fusilamiento de Dorrego* (1910), *Güemes y sus gauchos* (1910), *La batalla de San Lorenzo* (1910), *Las invasiones inglesas* (1910), *El Paso de los Andes* (1910) y *Camila O’Gorman* (1910), hoy perdidas.

60 *La Nación*, cartelera cinematográfica, 22 de mayo de 1909.

61 *La Nación*, cartelera cinematográfica, 23 de mayo de 1909.

62 Couselo, Jorge Miguel. ‘Al gran cine argentino ¡Salud!’. En *Diario Clarín*, sección Espectáculos, 25 de mayo de 1978, p. 1.

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, asociada ahora a las masas de inmigrantes extranjeros que invadían el país, llevó a que los pensadores nacionalistas reconsideraran los términos de la barbarie pasada. “Esa barbarie tan calumniada por los historiadores”, dice Ricardo Rojas, “fue el genuino fruto de nuestro territorio y de nuestro carácter. La montonera no fue sino el ejército de la independencia luchando en el interior, y casi todos los caudillos que la capitaneaban habían hecho su aprendizaje en la guerra contra los realistas. Había más afinidades entre Rosas y su pampa o entre Facundo y su montaña, que entre el señor Rivadavia o el señor García y el país que quería gobernar. Ella no habría pensado en entregar la soberanía del país a una dinastía europea”.⁶³

Otros escritores, como Manuel Gálvez, realizaron incluso una recuperación positiva de esa barbarie rural, depositaria a sus ojos de la conciencia nacional y del espíritu patriótico. El novelista propuso fomentar el provincialismo como forma de salvar la identidad argentina, y rescató del desprecio de la historiografía oficial a los caudillos provinciales que sin saberlo “salvaron al país de su precoz desnacionalización [y] [...] fueron los oscuros trabajadores de nuestra nacionalidad”.⁶⁴ Estas ideas trajeron como consecuencia la reivindicación de ciertas figuras históricas polémicas que fueron representadas en el cine argumental del primer Centenario en películas como *Facundo Quiroga* (Julio Alsina, 1910) y las ya mencionadas *El fusilamiento de Dorrego* (Mario Gallo, 1910) y *Güemes y sus gauchos* (Mario Gallo, 1910).

El tercer vértice del triángulo nacionalista está personificado por la figura de Leopoldo Lugones y la exaltación que el autor hace de la cultura criollista. En una serie de conferencias pronunciadas en 1913, el autor instituyó al *Martín Fierro* de José Hernández como poema fundador de la nacionalidad y consolidó definitivamente el sitio mítico del gaucho.⁶⁵ Adolfo Prieto sostiene al respecto:

63 Rojas, Ricardo. *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’, 1922, pp. 304-305.

64 Gálvez, Manuel. *El diario de Gabriel Quiroga, opiniones sobre la vida argentina*. Buenos Aires, Arnoldo Moen y Hno. Editor, 1910, p. 125.

65 Svampa, *op. cit.*, p. 108.

La expresión criolla o acriollada [fue] el plasma que pareció destinado a unir los diversos fragmentos del mosaico racial y cultural. [...] Para los grupos dirigentes de la población nativa, ese criollismo pudo significar el modo de afirmación de su propia legitimidad y el modo de rechazo de la presencia inquietante del extranjero. Para los sectores populares de esa misma población nativa, desplazados de sus lugares de origen e instalados en las ciudades, ese criollismo pudo ser una expresión de nostalgia o una forma sustitutiva de rebelión contra la extrañeza y las imposiciones del escenario urbano. Y para muchos extranjeros pudo significar la forma inmediata y visible de asimilación, la credencial de ciudadanía de que podían munirse para integrarse con derechos plenos en el creciente torrente de la vida social.⁶⁶

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

2.5. La superposición de discursos: una lectura de *Nobleza gaucha* desde el proyecto fotográfico de la S.F.A. de A.

Nobleza gaucha es el primer film argentino, al menos de los que se han conservado hasta nuestros días, en el que los discursos positivista y nacionalista conviven y se superponen. No es casual que los directores de esta película fueran miembros de la S.F.A. de A., una asociación en la que, como pudimos observar, estas vertientes confluyeron y se entremezclaron sin aparente conflicto. La trama, simple e ingenua, comienza en el campo: una paisanita (María Padín) amada por un gaucho humilde (Julio Scarzella) es codiciada por el patrón de la estancia (Arturo Mario), quien la rapta y la traslada a su mansión de Buenos Aires. El gaucho viaja a la

⁶⁶ Prieto, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1988, 1988, pp. 18-19.

ciudad y logra rescatarla. De vuelta en el campo, el patrón usa sus influencias con el comisario para acusar falsamente al gaucho de delincuente. En el final triunfa la justicia cuando el villano muere al caer por un barranco, mientras el héroe lo persigue a caballo en busca de revancha. En un último acto de nobleza, que da origen al título del film, el gaucho intenta socorrer a su enemigo, pero llega tarde. La trama melodramática principal se intercalaba con escenas cómico caricaturescas a cargo de una pareja de cocolichescos inmigrantes, interpretados por Celestino Petray y Orfilia Rico. Muchos autores han encontrado en *Nobleza gaucha* el inicio de una polaridad espacial que marcaría por años al cine argentino, donde, invirtiendo los términos de la dicotomía sarmientina, el campo y la ciudad funcionaban como los polos positivo y negativo de la Argentina de la época. Lo cierto es que este film fue analizado por décadas a partir de copias mutiladas e incompletas,⁶⁷ que hicieron que muchas veces fuera leído a la luz de sus epígonos, donde la dicotomía ciudad/campaña aparece, sin dudas, potenciada.⁶⁸ Más que una oposición maniquea entre campo y ciudad, hay en el film una construcción de ambos espacios desde estas dos diferentes doctrinas, en la que se evidencia además una notable influencia estética y temática de las imágenes urbanas y rurales de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados.

Como vimos, en el proyecto de la S.F.A. de A. los centros urbanos, especialmente la ciudad de Buenos Aires, fueron un motivo privilegiado. El objetivo de estos fotógrafos, muchos pertenecientes a sectores dirigentes e intelectuales del país, era usar esas imágenes como una suerte de carta de presentación ante el mundo civilizado y moderno. No era un objetivo oculto o inconsciente sino, por el contrario, deliberado y explícito como lo muestran las siguientes palabras de Antonio Montes, uno de los presidentes de la S.F.A. de A., pronunciadas en 1899 con motivo del décimo aniversario de la institución, que por su importancia y poca difusión transcribimos en forma íntegra:

67 Trabajamos en esta investigación con la última versión de *Nobleza gaucha* reconstruida por APROCINAIN cuya única escena faltante es la visita del terrateniente al cabaret Armenonville y con un programa de mano de catorce páginas editado en 1915 que contiene varias fotografías y todos los intertítulos del film.

68 Nos referimos a films como *Bajo el sol de la Pampa* (Alberto Traversa, 1916), *Campo ajueira*, (José Agustín Ferreyra, 1919), *Mi alazán tostao* (Nelo Cosimi, 1923), *Perdón viejita* (José Agustín Ferreyra, 1927) y *La borrachera del tango* (Edmo Cominetti, 1928), entre otros.

La Sociedad Fotográfica Argentina ha dejado sentir su acción de una manera eficiente en la tarea que sus asociados se han impuesto contrayendo el deber moral de hacer conocer la República Argentina, exteriorizando su estado de naturaleza privilegiada en sus diversas y apartadas zonas, y su estado de progreso en los diversos ramos en que se desarrolla la actividad de sus habitantes. La propaganda por medio de correspondencias literarias y aún por los libros descriptivos que se escriben con el objeto de hacer conocer países apartados, ya sean estériles o fértiles, salvajes o civilizados, son siempre más que el reflejo de la realidad, el reflejo del talento literario del autor, del libro o del escrito. Se pintan las cosas como las sienten o quiera hacerlas sentir aquel que escribe. La mayor parte de las veces lo novelesco y puramente imaginativo domina a lo realmente verdadero, de donde resulta que se forma un juicio erróneo de las cosas que se pretenden hacer conocer. Por esta causa en el extranjero se nos cree aún un país de salvajes. No importa que seamos conocidos en la alta banca de Europa como un país de gran potencia económica por ser deudores de centenares de millones de pesos, no importa que el comercio y la industria nos conozcan por los productos que remitimos a cambio de las mercaderías generales que nos envían de todo el universo. Todo eso que es conocido por muy pocos queda eclipsado con una sola exportación de poco precio, pero de grande y positiva importancia: por la exportación de las fotografías de nuestras llamadas costumbres nacionales! No hay extranjero que pise nuestras hospitalarias playas, que no busque inmediatamente fotografías de indios y gauchos, tolderías y fandangos. Las llevan a Europa por jactarse de haber andado entre salvajes corriendo a cada paso riesgo de perder la vida, dicen en todas partes: He aquí los habitantes de la República Argentina. Hacer conocer, pues, la naturaleza de nuestro país desde Jujuy al Cabo de Hornos, desde los Andes hasta el Atlántico; penetrar en las montañas preñadas de riquezas minerales; en los bosques seculares, formados por preciosas maderas de todas clases; remontar los ríos navegables surcados por naves de gran tamaño y de gran porte; navegar por los riachuelos cubiertos de lujuriente vegetación, y poblados de aves de las más variadas especies; llegar a la cabaña tranquila del labrador que, pobre emigrante ayer, goza hoy del bienestar con su familia debido al arado y a la fecundidad de la tierra que cultiva; acercarse a los rebaños que parecen tranquilos en los ricos prados naturales y hacer ver cómo se han modificado las razas por metódica selección de perfeccionamiento; penetrar en los pueblos y ciudades y hacer conocer sus progresos materiales en la edificación, sus progresos industriales, visitando y haciendo conocer sus manufacturas, sus artes, sus costumbres; todo eso debe ser la tarea de la Sociedad Fotográfica Argentina. Cuando en el extranjero se propaguen las fotografías que hagan conocer todas esas cosas, no se nos

mirará como un país de hombres vestidos con plumas y quillangos, sino por lo que realmente somos: un país nuevo que encierra todas las riquezas inimaginables que, factor del trabajo y el progreso, marcha a la cabeza de las naciones sudamericanas, imitando y semejando en todo a las principales naciones de Europa'.⁶⁹

Lo que se extrae de estas afirmaciones es básicamente un interés de utilizar a la fotografía, único arte capaz de reflejar “lo realmente verdadero”, como portavoz de una idea de país que se quiere exportar, como una vidriera primorosamente adornada que incita al mundo civilizado a comprar. Como ya mencionamos, en 1897 el Correo Argentino emite las primeras tarjetas postales con vistas fotográficas y elige para la ocasión diez imágenes de la S.F.A. de A. Como el discurso de Montes, la resolución redactada para la ocasión expresa el deseo de “hacer conocer en el exterior el grado de adelanto y civilización que denotan los principales monumentos y obras públicas”.⁷⁰ Esta misma ideología es la que descubrimos en otro testimonio posterior: una crítica periodística publicada en el diario La Prensa en 1915 a raíz del estreno de *Nobleza gaucha*:

Tiene esta cinta, por último, para los países extranjeros, donde se exhibirá probablemente, el interés no menor de los cuadros urbanos que refleja, con vistas de nuestros grandes parques y de todas las calles, edificios o paseos que atestiguan el progreso de Buenos Aires.⁷¹

Pero tras este objetivo compartido con el proyecto de la S.F.A. de A. se descubren además métodos compositivos y elecciones ideológicas y temáticas similares. *Nobleza gaucha* fue uno de los primeros films de ficción en utilizar escenarios reales y la elección de éstos no se apartó en lo absoluto de las preferencias temáticas de la Sociedad. Un rápido recuento de las locaciones del film da cuenta de este hecho. En primer lugar, tenemos la Estación Constitución a la que arriban los personajes a su llegada a la capital. Como mencionamos, los fotógrafos de la S.F.A. de A. solían registrar las estaciones terminales que, según Marta Miras, “responden a una imagen afirma-

69 Palabras de Antonio Montes conservadas en la Memoria de la Asamblea General de la S.F.A. de A., llevada a cabo el 29 de julio de 1899. Transcrita en: ‘La Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados’. En *Foto Revista*, Año I, N° 1, octubre de 1920, pp. 10-11.

70 Resolución del Correo Argentino del 7 de mayo de 1897 firmada por Carlos Carlés (director general) y Juan Migoni (oficial mayor).

71 Artículo citado en el programa de mano titulado ‘Recuerdo de *Nobleza gaucha*’ editado con motivo del estreno del film en 1915.

dora de la ciudad más que los trenes o los andenes”.⁷² En el Archivo General de la Nación se conservan varias imágenes de la estación y la plaza Constitución tomadas solamente con unos pocos años de diferencia.

En segundo lugar, se realizan varias tomas en la Avenida de Mayo, en donde los asombrosos personajes son casi atropellados por un Ford de bigote, de los varios que comenzaban a circular por Buenos Aires. La S.F.A. de A. registró profusamente la Avenida de Mayo, cuya apertura en 1894 produjo una drástica transformación de la fisonomía porteña (**Fig. 23**). La riqueza de los edificios construidos a lo largo de esta avenida transmitía un clima de opulencia, muy lejano al que se vivía en los superpoblados conventillos de los barrios periféricos.



FIGURA 23. Arriba: *Avenida de Mayo*. Fotografía de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados, ca. 1910. Archivo General de la Nación.

Abajo: *Cruzando Avenida de Mayo*. Fotograma de Nobleza gaucha (Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche, 1915).

En tercer lugar, encontramos la Plaza de los Dos Congresos, con el Palacio Legislativo casi terminado. Éste es indudablemente uno de los lugares de la ciudad más fotografiados por la S.F.A. de A., que incluso le dedica un álbum que lo registra minuciosamente tanto desde el exterior como desde el interior. Como vimos, en el proyecto de la Sociedad se priorizaba el registro de las obras de reciente construcción, que definían la imagen de una metrópoli moderna. El Parlamento era uno de los edificios públicos más nuevos de la ciudad, y por tanto era lógico que se lo mirara

⁷² Miras, Marta (1996), op. cit., p. 15.

con orgullo e incluso con admiración. Prueba de ello son las palabras del cocolichesco don Genaro, el personaje cómico de este film, que asegura que el edificio había costado “pé lo meno cuarenta mile pesí”.

En cuarto lugar, las escenas en la mansión de Don Gran, el villano del film, fueron filmadas en el frente de un palacete de Palermo y en la entrada del Hipódromo. Como mencionamos, la S.F.A. de A. elegía básicamente fotografiar barrios de clase alta, omitiendo en lo posible toda referencia a los barrios más miserables.

Aparecen por último en el film algunos tipos populares, como el vigilante y los canillitas. Este tipo de imágenes de individuos emblemáticos y anónimos también fue bastante común en la S.F.A. de A. y es de hecho uno de los pocos géneros en el que la gente común y no la elite es la protagonista. Sin embargo, no existe en estas imágenes ninguna intención de denuncia social, ni siquiera hay un mínimo intento de documentalismo. Se trata de fotografías tomadas por lo general en estudio, posadas y con una cuidadosa puesta en escena, que intentan construir una imagen pintoresca de estos personajes urbanos. Esta construcción se vuelve aún más clara si tenemos en cuenta el hecho de que en la obra de la S.F.A. de A. eran poco frecuentes las tomas en interiores. La elección del retrato de estudio, por tanto, habla de la necesidad de contar con un espacio cerrado, controlable y fácilmente manipulable.

El único lugar que aparece en la película que no habría sido fotografiado por la Sociedad es el cabaret Armenoville.⁷³ Lamentablemente, ésta es actualmente la única escena del film que no se ha podido recuperar, y sólo se conservan de ella dos fotografías que fueron publicadas en un programa de mano de catorce páginas realizado con motivo del estreno del film. Estas dos imágenes, una sacada en el exterior del cabaret y otra en el interior, donde se ve a varias parejas bailando tango, no proporcionan demasiados datos sobre lo que sucedía, y por lo tanto es difícil sacar conclusiones al respecto. Muchos autores han visto en esta escena una caracterización del ámbito urbano como un lugar de vicios y pecado. Sin embargo, el terrateniente que acude al cabaret a emborracharse pertenece tanto al campo

73 Ninguna de las fotografías de la S.F.A. de A. conservadas en el Museo de la Ciudad de Buenos Aires, el Museo Histórico Nacional, la Academia Nacional de Bellas Artes, el Museo Mitre, la Biblioteca Manuel Gálvez y el Archivo General de la Nación reproducen este motivo.

como a la metrópoli y por lo tanto no pueden transmitirse a la ciudad los rasgos negativos que lo caracterizan. En *Nobleza gaucha*, el maniqueísmo no está en la construcción del espacio sino en los personajes. Si en Buenos Aires hay villanos también los hay en el campo, como lo prueba el hecho de que tanto el capataz que ayuda a Don Gran a raptar a María, como la corrupta Policía, que actúa en cierta forma como contrapunto del amable vigilante urbano, pertenecen al ámbito rural.

En lo que respecta al plano formal, observamos también en el film una clara influencia de la obra fotográfica de la Sociedad. Se busca que las imágenes transmitan al espectador la idea de un mundo ordenado y jerárquico, un mundo de “postal” como el que intentaban immortalizar los fotógrafos de la S.F.A. de A. Aunque hay una incipiente utilización de primeros planos y planos detalle con fines dramáticos (el puñal que clava el gaucho en la puerta, el rostro de María llorando por su suerte), éstos están más que nada reservados a las escenas en interiores, mientras que en los exteriores predominan los planos generales que permiten mostrar a la ciudad en todo su esplendor y magnitud. Se utiliza sobre todo una composición académica del encuadre, muy en boga en la estética fotográfica de la época, en la que lo destacable se ubica generalmente en el centro del cuadro. La gran experiencia fotográfica de los directores permitió incluso la audacia de incluir en el film una escena nocturna en la que, por necesidades de la exposición, los autos desfilan a una frenética velocidad por la pantalla.

El discurso positivista se manifiesta también en el lenguaje específicamente cinematográfico. Como vimos, films como *Arrivée d'un train à La Ciotat* fueron imitados hasta el cansancio en todo el mundo, intentando transmitir a las audiencias locales esa misma experiencia perceptiva. También eran frecuentes las tomas desde trenes, que daban al espectador la sensación de estar mirando una vista panorámica desde la ventana y que pueden considerarse las precursoras ideológicas del *travelling*. Estos recursos no sólo ayudaban a construir una determinada imagen del espacio urbano, sino también una nueva temporalidad. El tiempo de la ciudad era entonces el tiempo de la modernidad, de la mecanización, de la aceleración. El movimiento se convirtió, de hecho, en una suerte de *leit-motiv* de estos tempranos films. *Nobleza gaucha* comprende un pequeño muestrario de

estos recursos que van desde los más típicos, como la mencionada vista panorámica desde un tren o las tomas de veloces autos que circulan por la metrópoli, hasta los más originales, como un ascensor que se eleva ante la mirada petrificada del gaucho o un travelling desde un tranvía al que los protagonistas intentan alcanzar desesperados. Según Elina Tranchini, esta última escena “[...] representa alegóricamente la heterogeneidad del nuevo mundo cultural posterior al Centenario y el problema planteado por la necesidad de alcanzar la modernización preservando los viejos valores y modos criollistas aunque aceptando las diferencias”.⁷⁴ En efecto, como adelantamos, el proceso modernizador en Argentina no fue un proceso uniforme sino por el contrario ambiguo, desparejo y contradictorio. En una sociedad en la que lo nuevo convivía con lo viejo y en la que el presente y el pasado estaban en pugna, el discurso positivista se enfrentó con el nacionalista, en muchos sentidos opuesto. Como vimos, las imágenes de la pujante Buenos Aires convivieron en el proyecto de la S.F.A. de A. con nostálgicos proyectos de exaltación del campo argentino, como el emprendido por Francisco Ayerza en 1891 para ilustrar el *Martín Fierro*. El trabajo de este fotógrafo tuvo sin duda una gran influencia en las nuevas generaciones de la Sociedad. Prueba de ello son los múltiples puntos de contacto que estas imágenes tienen con el film de Martínez de la Pera y Gunche que, aunque es poco probable que hayan conocido a Ayerza en persona,⁷⁵ debieron estar muy bien familiarizados con su obra.

El primer punto de contacto es que tanto las fotografías como la película utilizan pasajes del *Martín Fierro* como anclaje de lo visual, sin resultar sin embargo en una ilustración del poema. Ayerza pone un exagerado énfasis en la trama amorosa, que en el texto de Hernández tiene un papel absolutamente secundario. *Nobleza gaucha*, por su parte, guarda con el libro una relación aún más tangencial que sólo recupera algunos tópicos básicos del poema como la opresión del gaucho, la persecución a la que lo somete la Justicia, etcétera. La anécdota de sus intertítulos es bien conocida. Cuenta Pablo Ducrós Hicken que cuando el film se exhibió por primera vez en una función privada, tuvo una fría recepción. Fue entonces cuando entró en escena José González Castillo, padre del famoso poeta y compositor

74 Tranchini, Elina. ‘El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista’. En *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional*, Buenos Aires, Honorable Senado de la Nación, 1999, p. 137.

75 Teniendo en cuenta que Ayerza murió en 1901 y la primera mención que tenemos de Martínez de la Pera y Gunche como miembros de la sociedad es de 1904.

Cátulo Castillo, que se ofreció para supervisar el film y sustituyó casi todos los intertítulos por pasajes del *Martín Fierro*, del Fausto de Estanislao del Campo y del *Santos Vega* de Rafael Obligado, “que parecían escritos especialmente para las distintas escenas”.⁷⁶ Gracias a estos acertados cambios, la película llegó a exhibirse simultáneamente en veinticinco salas metropolitanas durante seis meses, en una época en que los filmes duraban, por lo general, uno o dos días en cartel. Aunque solamente uno de los pasajes elegidos coincide en las imágenes de Ayerza y en el film, la utilización que se da a los textos es similar: su función es la de guiar la interpretación. Pero esta elucidación se da en ambas direcciones; si por un lado los pasajes escritos muestran cómo debe ser leída la imagen, las imágenes a su vez resignifican el texto del *Martín Fierro* y le dan un nuevo sentido que, como veremos, guarda escasa relación con el propósito original de Hernández.

El segundo punto de contacto entre ambos trabajos es la manera en que se construye el espacio a través de dos tipos de imágenes: documentales y ficcionales. Por un lado, hay entre las fotografías de Ayerza varias que registran el trabajo rural cotidiano: un carro cargado con mercadería, el marcado a fuego de las reses, el cultivo de la tierra, etcétera. En estas imágenes no hay puesta en escena alguna, la cámara registra simplemente a los peones durante el cumplimiento de sus tareas diarias sin ningún tipo de intervención por parte del fotógrafo. El film comienza asimismo con una larga secuencia que documenta las faenas campestres: la doma, el arreo, el trabajo en los establos. Las escenas están filmadas de manera realista, probablemente con varios extras que pertenecían incluso al personal de la estancia Castex, una de las locaciones en las que se realizó la película.

Sin embargo, es en la puesta en escena de las imágenes posadas o ficcionales donde encontramos el tercer y más evidente punto de contacto entre el trabajo de Ayerza y *Nobleza gaucha*. Esta puesta en escena es por momentos tan similar, que ciertos planos del film parecen funcionar como una suerte de *tableaux vivants* de las fotografías. Este segundo tipo de imágenes se caracteriza por dos elementos claves: la trama sentimental y los signos criollistas. En efecto, tanto las fotografías como el film ponen en primer plano el vínculo amoroso, de poca relevancia en el *Martín Fierro*. La trama sentimental es la que mejor sirve para representar las nuevas

⁷⁶ Ducros Hicken, Pablo (1955), *op cit.*



FIGURA 24. Arriba: 'El Pericón'. Fotografía de Francisco Ayerza, ca. 1894. Academia Nacional de Bellas Artes. Abajo: 'El Pericón'. Fotograma de *Nobleza gaucha* (Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche, 1915).

cualidades que ha adquirido el gaucho en su estrenado rol de héroe mítico. Pero aún más relevantes para la puesta en escena son los diversos signos criollistas que se introducen en las imágenes. El rescate de la cultura criolla es uno de los ejes principales de los cuales se nutre el discurso nacionalista y las fotografías de Ayerza reproducen una serie de escenas típicas que son retomadas en el film con asombrosa exactitud. Podemos mencionar, por ejemplo, el baile del pericón (**FIG. 24**), la china cebando mate al gaucho montado en su pingo o cabalgando a su lado en su caballo (**FIG. 25**), el asado criollo, la serenata con la infaltable guitarra, etcétera. Ayerza congela cada situación en su instante más representativo, lo que da a las imágenes un profundo aire de artificialidad. Asimismo, los actores que posan rara vez miran a cámara, fingiendo

una naturalidad que transmite un poderoso efecto de extrañamiento. Por su parte, en el film cada una de estas imágenes fijas parece cobrar vida poniendo en evidencia una conexión singular entre ambos trabajos.

Esta relación es visible asimismo en la construcción del personaje principal. En efecto, en el discurso criollista es fundamental la mitificación que se hace del gaucho, cuyo lugar marginal en el mundo de la barbarie es ocupado ahora por un nuevo enemigo: el inmigrante invasor. Este gaucho,

que ya no encara peligro alguno y que se convierte en una suerte de símbolo de la identidad nacional, es un gaucho domesticado, cuasi publicitario. Es en este sentido que el trabajo de Ayerza resulta pionero, ya que en 1894 presenta una visión glorificada del gaucho con al menos dos décadas de adelanto. El gaucho que muestran sus fotografías es un hombre integrado a la sociedad, civilizado, tan pulcro y prolijo como cualquier pequeñoburgués metropolitano. La vestimenta y la actitud no son los únicos signos de su sumisión. El espacio rural que lo rodea es también un espacio estilizado. Ya no se trata del desierto inconmensurable del *Facundo* sino de un campo trabajado y alambrado. El gaucho libre, amo y señor de las pampas, es ahora un simple peón rural. Nada queda de su primitivismo, rebeldía y fiereza. Sin embargo, estas cualidades han sido suplantadas por otras que contribuyen a su glorificación, como la honestidad, la nobleza, el coraje, la melancolía y la compasión.

Estas características son aun más evidentes en *Nobleza gaucha* que, realizada unos veinte años después, reproduce ya completamente esa imagen del gaucho del ocaso. Juan, el protagonista del film, es claramente un peón, empleado al servicio del malvado terrateniente, y el campo en el que vive es más bien una gran propiedad rural dominada por un suntuoso casco



FIGURA 25. Arriba: Fotografía de Francisco Ayerza, ca. 1894. Academia Nacional de Bellas Artes. Abajo: Fotograma de *Nobleza gaucha* (Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche, 1915).

de estancia en el que habita su patrón y que marca un profundo contraste con las humildes viviendas de los paisanos. En resumen, el robusto, abuenado e inocente gaucho que nos presentan Martínez de la Pera y Gunche es casi una caricatura de lo que fue Fierro. Aunque se valgan de sus palabras, ni el trabajo de Ayerza ni el film poseen ya el carácter de alegato social del poema de Hernández. Son, por el contrario, versiones de exportación, destinadas a vender al mundo una imagen pintoresca y dulcificada del campo argentino. El extranjero estuvo sin duda dentro de la imagen del espectador modelo implícita en estos trabajos. Prueba de ello es que tanto Ayerza como Martínez de la Pera y Gunche tuvieron siempre como objetivo hacer conocer sus creaciones en el exterior. En un primer momento, Ayerza había pensado realizar con sus imágenes una edición de lujo del *Martín Fierro* que sería editada en París y que finalmente no se concretó porque el autor no quedó satisfecho con los resultados. Martínez de la Pera y Gunche, por su parte, exportaron el film a casi toda Latinoamérica y a España, donde gozó de inusitado éxito.

El cine y la fotografía revelan por esta época las contradicciones de un mundo cambiante en el que “todo lo sólido se está desvaneciendo en el aire”. Por un lado se mitifica el pasado fundacional y el mundo rural como símbolos de la identidad nacional, y por el otro se exalta y difunde el progreso modernizador y urbano, que estaba causando su agonía. Sin embargo, esta lucha entre modernidad y tradición era de entrada una lucha desigual. El campo alambreado en el que habita el nuevo héroe gauchesco de Ayerza es una prueba de ello. No hay oposición posible frente al proyecto modernizador que llega incluso al campo y lo transforma para siempre. Esta idea se sintetiza perfectamente en una de las escenas más bellas de *Nobleza gaucha*. El malvado villano ha raptado a la muchacha en su veloz automóvil. El gaucho, al darse cuenta, monta su caballo y lo persigue desesperado. Un oportuno intertítulo nos informa de lo ocurrido: “Como el gaucho por el pueblerero, el noble caballo es vencido por el mecánico automóvil”. Ya no queda ninguna duda, nada puede detener al progreso.

El fervor nacionalista, que alcanzó su momento cúlmine en aquel Centenario, fue paulatinamente eclipsado por el propio proceso modernizador, acentuado en los años subsiguientes a través de una asociación de los

principios progresistas de liberalismo con un sistema de república abierta que permitió el ingreso al sistema político de sectores hasta entonces postergados⁷⁷. Pero si en el campo de la fotografía el discurso positivista terminó solapando al nacionalista, en el cine ocurrió todo lo contrario. Con el nacimiento en 1910 de la ficción cinematográfica, el pensamiento nacionalista, anclado sobre todo en el discurso criollista, adquirió una fructífera productividad, que en las décadas subsiguientes seguiría nutriendo a los sectores populares de imágenes y representaciones identificatorias.

⁷⁷ La crisis económica de la segunda posguerra, el fantasma del comunismo en Europa, sumados a los conflictos políticos y sociales a nivel nacional traerían una reemergencia del nacionalismo a fines de la década de 1920, pero ya desde otras coordenadas ideológicas.

3. EL VIAJE EN LA ERA DE LA REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA ENTRE EL DISCURSO ETNO-GEOGRÁFICO Y EL TURISMO VIRTUAL

I know that through travel I have possessed the world more completely, more satisfyingly than if I had acquired the whole earth by purchase or by conquest. [...] One great advantage of possessing the world through travel is that one may enjoy all the satisfaction of possession without the responsibilities of ownership.

Burton Holmes¹

En su célebre novela *La máquina del tiempo*, H. G. Wells cuenta la historia de un científico que, desafiando el escepticismo de sus contemporáneos, crea una máquina capaz de transportarlo cientos de miles de años en el futuro. Sin embargo, cuando luego de infinitas y peligrosas aventuras el científico logra volver a su época, nadie da crédito a su fantástica historia. El relato concluye cuando el intrépido explorador decide regresar al futuro, esta vez en posesión de una cámara fotográfica que le permita obtener pruebas tangibles de su increíble viaje. El hecho de que la novela de Wells haya sido publicada en 1895, el mismo año del nacimiento del cine, parece ser más que una simple coincidencia histórica, pues desde la aparición de la fotografía a mediados del siglo XIX, el viaje y las novedosas técnicas de reproducción mecánica se han visto intrínsecamente unidos. Como sostiene Susan Sontag, hoy “parece francamente antinatural viajar por placer sin llevar una cámara”.² En efecto, la fotografía y más tarde el cine se instalaron tempranamente en el imaginario social como un irrefutable signo de evi-

1 Holmes, Burton. *The world is mine*. An autobiography. Culver City, Murria & Gee, 1953, p. ix.

2 Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Buenos Aires, Edhasa, 1973, p. 19.

dencia del viaje. Nacidos junto con la mayoría de las formas de transporte de la era industrial (tren, barco a vapor, automóvil o avión), ambos medios encontraron una temprana veta comercial como dispositivos virtuales para explorar el mundo.³ Combinando en dosis variables educación y entretenimiento, tanto la fotografía en sus géneros y técnicas más ligados al espectáculo (estereografía, vistas de linterna mágica, panoramas, álbumes de vistas y costumbres, etcétera.) como el naciente cinematógrafo transmitían al espectador común la experiencia perceptiva del viaje sin ninguno de sus costos e inconvenientes. Sin embargo, surgidos en el seno del imperialismo decimonónico europeo, estos medios tuvieron antes un rol aún más importante como instrumentos de apropiación de los espacios explorados. En su libro *La conquista de América*, Tzvetan Todorov analiza el papel del lenguaje en el proceso de colonización americana, focalizándose en la obsesión de Colón por rebautizar los territorios descubiertos con nombres que él considera más justos y apropiados. El autor vincula esos actos de nominación llevados a cabo por los conquistadores en tierra americana, con actos de posesión.⁴ Marta Penhos ha trasladado esa idea al campo de los documentos visuales y propone hablar de actos de representación. Tanto el nombrar como el representar son acciones concretas vinculadas con la necesidad de apropiarse de esos espacios y sujetos “otros”. Según la autora, los diarios de viaje, los informes y los mapas, pero más aún las imágenes que expedicionarios, viajeros y exploradores produjeron o encargaron en territorio americano, “contribuyeron decisivamente al conocimiento, comprensión y dominio —material y simbólico— del territorio [...] y de algunos de sus habitantes, al constituir al primero como una serie de paisajes y a los segundos como tipos humanos exóticos o curiosos, en escenas de costumbre o dentro de registros etnográficos”.⁵

A medio camino entre el entretenimiento y la ciencia, el *travelogue* o film de viaje fue, sin duda, uno de los espectáculos que mejor amalgamó estos dos objetivos, trasladando virtualmente al espectador a los espacios representados, por un lado, y legitimando la intervención en los territorios

3 Aunque el término virtual se remonta a la filosofía escolástica, el uso que aquí proponemos coincide con el de autores como Denis Berthier que lo definen como aquello que no es real pero puede mostrar cualidades salientes de lo real. Véase Berthier, Denis. *Méditations sur le réel et le virtuel*, Editions de L'Harmattan, Paris, 2004.

4 Todorov, Tzvetan. *La conquista de América. El problema del otro*. México, Siglo XXI editores, 1987, p. 35.

5 Penhos, Marta. ‘Mirar, saber, dominar: imágenes de viajeros en la Argentina. *En Mirar, saber, dominar. Dibujos de viajeros en la Argentina*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2007. p. 6.

coloniales —en el caso europeo— o la conquista y expansión de los territorios nacionales dominados por el indio —en el caso americano—, por el otro. Este género filmico dominó los primeros años del cine y jugó un rol clave en la consolidación del film etnográfico y documental de las décadas del 20 y 30, constituyéndose en una suerte de film transicional que combinaba elementos del cine de actualidades, del cine de atracciones y del cine de ficción. En este capítulo, estudiaremos los íntimos lazos que vincularon al viaje con estas nuevas técnicas de reproducción mecánica desde su doble carácter de dispositivos virtuales de exploración e instrumentos civilizatorios, y analizaremos las múltiples estrategias formales, temáticas y discursivas que el *travelogue* retomó de la fotografía en función de esas dos facetas.

3.1. Viajar con la mirada. La fotografía y el cine como dispositivos virtuales para explorar el mundo

Ya mucho antes del advenimiento del cine, la fotografía y otros espectáculos ópticos “habían brindado la posibilidad de difundir hasta poblaciones remotas y distintas los mismos conocimientos y las mismas emociones y, como metáforas del ojo, habían logrado fijar y acoger en su interior las imágenes del mundo, permitiendo volver a tomar sus medidas, observarlo, reconocerlo y contarlo a través de un discurso visivo y no sólo verbal”⁶. El *travelogue* es, en este sentido, uno de los géneros filmicos tempranos que más debe a prácticas precinematográficas como la estereografía, las proyecciones luminosas, los panoramas de rotonda y sobre todo las *travel lectures* o conferencias ilustradas, su antecedente más inmediato. Estas conferencias —generalmente a cargo de viajeros ilustres como Burton Holmes, John Lawson Stoddard o Edward Wilson, que vivían de los espectáculos producidos alrededor de sus travesías— incluían proyecciones de una amplia variedad de imágenes fotográficas, especialmente diapositivas en vidrio en formato estereoscópico delicadamente coloreadas, así como también fragmentos de films que estos exploradores realizaban o compraban en el transcurso de sus viajes. Aunque a diferencia de lo sucedido en Europa y en Estados Unidos, este tipo de espectáculos nunca llegó a profesionalizarse en nuestro país, estas conferencias fueron una práctica común en

6 Brunetta, Gian Piero. El Dorado de los pobres: los viajes del icononauta. En *Memorias de la mirada. Las imágenes como fenómeno cultural en la España contemporánea*. Santander, Fundación Marcelino Bodín, 2001, p. 29.

el seno de la actividad fotográfica y filmica *amateur*, muy ligada –como vimos en el Capítulo 2– a la clase alta y urbana. Como mencionamos en ese apartado, Eugenio Cardini, integrante de la S.F.A. de A. y pionero del cine argentino, fue uno de los iniciadores de esta modalidad en nuestro país. Entre 1897 y 1901, este fotógrafo realizó un viaje de varios meses a Italia y otro aún más extenso alrededor del mundo, en los que tomó más de tres mil imágenes y varios metros de película. Cardini compró además numerosas fotografías y films del catálogo Lumière y, a su regreso en 1902, realizó una serie de lecturas públicas en la Sociedad de Beneficencia, la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, el Patronato de la Infancia y la sede de la S.F.A. de A., en las que exhibió gran parte de este material visual. En esta última actividad, a la que asistieron seguramente varios integrantes de esa institución, Cardini dictó una conferencia ilustrada con proyecciones de vistas de India, complementada con música de Adam, Gounot y Bizet. El programa, verdaderamente multimedial, se completó con la exhibición de imágenes de los festejos celebrados en Chile en honor de los comisionados argentinos, y con una sesión de cinematógrafo.

Otro pionero de las conferencias ilustradas en nuestro país fue el embajador argentino en Italia, subsecretario de Hacienda y director de la Estadística Municipal, Alberto B. Martínez. En un espíritu afín al de Cardini y otros miembros de la S.F.A. de A., el diplomático utilizó estas lecturas ilustradas tanto para promocionar la imagen de Argentina en el exterior como para acercar al público local, el cosmopolitismo y la sofisticación del Viejo Continente. Así, el 8 de enero de 1902, presentó en el Palacio del Quirinale en Roma una conferencia acompañada de múltiples vistas estereoscópicas del país, a la que asistieron los monarcas italianos y varios miembros de la corte⁷. Además de esas fotografías, Martínez proyectó durante su disertación una copia de *El Pericón Nacional*, rodada en 1901 por la Casa Lepage e interpretada por la Compañía de los Podestá, que gozó de un inesperado éxito⁸. Poco después, el film volvió a exhibirse en la corte española ante la presencia del Rey Alfonso XIII y la reina María Cristina, quien al verlo al parecer exclamó “¡Pero si el pericón es una ga-

⁷ Véase *La Nación*, 6 de enero de 1902.

⁸ Alentada por el éxito de este film, la Casa Lepage realizó en los años subsiguientes al menos otras dos versiones de esta cinta, alternando los intérpretes con artistas de otras compañías teatrales. En 1902, Enrique Lepage, seguramente agradecido por la publicidad que Martínez le dio a su película en el exterior, realizó un corto documentando la partida del diplomático al Viejo Continente, al que tituló *El señor B. Martínez al embarcarse para Europa* (Casa Lepage y Cía., 1902).

vota elegante...!”⁹ En 1903, Martínez prosiguió su tarea de difusión de Argentina con otra conferencia ilustrada realizada el 23 de abril en la River Plate House de Londres, a la que asistieron miembros de la alta banca, representantes de la Royal Agricultural Society, el presidente del directorio del Ferrocarril del Sud, Franck Parish, y otros empresarios relacionados con el país¹⁰. Seguramente aprovechando las fotografías y filmaciones tomadas o adquiridas en estos viajes a Europa, en junio de ese mismo año, el diplomático presentó en Buenos Aires, en el Cinematógrafo Nacional de Gregorio Ortuño, una serie de disertaciones sobre las bellezas de la antigua y la moderna Roma a la que ilustró con ciento cincuenta vistas fotográficas del Coliseo, el Foro, las termas de Caracalla y “de los más célebres monumentos y personajes, acompañando la exhibición con un comentario animado e instructivo que formaba el fondo de su trabajo”. Aunque *Caras y Caretas* no es clara a este respecto, es posible que también se hayan proyectado durante esta conferencia, a la que asistieron algunas de las más selectas familias de Buenos Aires, una o más “vistas animadas” pues, como indica la revista, pudo verse cómo los reyes de Italia en el Quirinale, “desfilaron [...] ante los ojos de la concurrencia”¹¹. Este tipo de películas satisfacían la curiosidad popular por lo lejano y lo exótico, y proveían, al mismo tiempo, el componente educativo demandado por el gusto burgués de la época. En un artículo publicado en la revista argentina *La Película* en 1928, un cronista se lamentaba de que estos films, a los que la crítica local denominaba “películas naturales”, no interesaran lo suficiente a los empresarios porteños:

No sabemos el porqué ponen reparos en exhibir películas de esta naturaleza cuando hay tantos aficionados para admirar estas cintas que instruyen deleitando. [...] Estos aportes para engrosar el caudal de producciones didácticas deben ser fomentados, pues son una verdadera atracción para el público, que recibe la impresión de visitar los más lejanos países desde la platea de un cine.¹²

La sensación de que a través de estas imágenes era posible desplazarse a los lugares más recónditos del planeta sin moverse del asiento fue, de hecho,

9 Citado en Caneto, Guillermo et al. *Historia de los primeros años del cine en la Argentina (1895-1910)*. Buenos Aires, Fundación Cinemateca Argentina, 1996, p. 66.

10 Véase *Caras y Caretas*, N° 244, 6 de junio de 1903.

11 *Caras y Caretas*, N° 248, 4 de julio de 1903.

12 Deben fomentarse las películas naturales de todos los países. En *La Película*, Año XII, N° 621, 16 de agosto de 1928, p. 29.

uno de los factores que contribuyó al éxito y a la popularización de estos “dispositivos de exploración virtual”. Pero lo cierto es que este tipo de espectáculos no siempre requirieron una audiencia inmóvil y pasiva. Como vimos en el Capítulo 1, existieron una multiplicidad de prácticas visuales que demandaban la presencia de un espectador activo que comprometía no sólo su vista sino también su cuerpo en ese “viaje virtual”. La estereoscopia y los panoramas fueron algunas de las más difundidas, pero no fue sino hasta la llegada de los *phantom rides* o *movie rides* que estos espectáculos alcanzaron un nivel de realismo hasta entonces nunca experimentado. Estos “paseos virtuales” fueron uno de los géneros filmicos más populares en Gran Bretaña y Estados Unidos hacia finales del siglo XIX. Consistían básicamente en tomas realizadas desde el frente de un vehículo –por lo general un tren– que luego eran proyectadas en una sala que simulaba ser un vagón de ferrocarril o el compartimiento del transporte en cuestión y que contribuía a crear en el público la sensación de estar haciendo un viaje real. El término “*phantom*” o “fantasma” provenía de la impresión de que una fuerza invisible movía la cámara, ya que tanto la máquina como su operador iban atados al parachoques del tren. Como la mayoría de los films tempranos estaban rodados con cámara fija, este tipo de películas ofrecían al espectador una experiencia perceptiva dinámica y novedosa. Este espectáculo llegó a su punto culmine con los célebres *Hale’s Tours*, que acrecentaron el realismo de las proyecciones con una multiplicidad de efectos especiales que iban desde reproducciones de sonidos como campanas o silbatos hasta explosiones de vapor, movimientos en el piso de la sala o corrientes de aire que entraban por las ventanas del vagón por medio de poderosos ventiladores ubicados en el exterior. Como sugiere Lauren Rabinovitz, los *phantom rides* permitían conquistar el espacio no sólo con la mirada sino también con el cuerpo, convertido aquí en un espacio de experiencia sensorial¹³. Aunque estos espectáculos no tuvieron tradición en nuestro país, las tomas desde diferentes tipos de transporte, como las proyectadas en estos “paseos virtuales”, fueron tema frecuente de las primeras actualidades locales. Como vimos en los capítulos 1 y 2, películas como *Ferrocarril Trasandino* (Enrique Lepage y Cía., 1902), *De Cacheuta a Uspallata* (Enrique Lepage y Cía., 1904) y *De Mendoza a Cacheuta* (Enrique Lepage y Cía., 1904) solían incluir escenas tomadas desde

13 Véase Rabinovitz Lauren. ‘From Hale’s Tours to Star Tours’. En: Ruoff, Jeffrey (ed.). *Virtual Voyages. Cinema and Travel*. Londres, Duke University Press, 2006, p. 47. Como vimos en el Capítulo 1, otros autores como Jonathan Crary se han referido extensamente a esta nueva forma de percepción moderna en la que la visión comienza a ser entendida como sensación corpórea.

diferentes vehículos que contribuían a crear un efecto de tridimensionalidad y movimiento sumamente realista para los espectadores de la época. En este sentido, es interesante analizar las descripciones que de estos films hacían los catálogos de aquel momento, en los que se resaltaba justamente ese carácter de dispositivo virtual de exploración implícito en la mayoría de estos espectáculos. En el caso de *De Mendoza a Cachenta*, por ejemplo, se destacaba la belleza de la vista panorámica tomada desde el ferrocarril y se aseguraba que el espectador al ver las montañas, los ríos y los puentes desfilan ante su vista “recibía la impresión de estar realizando el viaje”.¹⁴ En una época en que el turismo era aún un lujo para unos pocos privilegiados, estos espectáculos funcionaron como ventanas abiertas al mundo, permitiendo al espectador medio conocer espacios y culturas exóticas a los que no hubiera podido acceder de otra manera, y proporcionándole sensaciones perceptivas y corpóreas, que sustituían de forma cada vez más sofisticada a la experiencia real.

3.2. Miradas imperiales. El rol de la fotografía y el cine en la empresa civilizatoria

Como vimos, las novedosas técnicas de reproducción mecánica se convirtieron en instrumentos insuperables para explorar el mundo y ponerlo al alcance de las masas. Sin embargo, como ha argumentado John Berger, aquello que sabemos o creemos sobre ese mundo afecta el modo en que vemos las cosas. Toda imagen encarna un modo de ver, y por ello la visión específica del hacedor forma parte integral de lo registrado.¹⁵ Es así que, en tanto tecnologías dominadas exclusivamente por el hombre blanco, la fotografía y el cine fueron además vehículos ideales para transmitir las ideas, los prejuicios y los modos de ver específicos de sus productores. Hoy sabemos que estos medios no son registros de la realidad, sino sistemas convencionalizados de representación visual que se construyen de acuerdo a dispositivos y procedimientos conocidos y manejados por el operador. Así, la práctica fotográfica (o cinematográfica) está sujeta a un programa “sustentado, no sólo por los aspectos técnicos que implica la producción de una fotografía, sino fundamentalmente, por las nociones y

14 ‘Catálogo de vistas para cinematógrafos’, *Revista Fotográfica Ilustrada del Río de la Plata*, N° 130, junio de 1904.

15 Véase Berger, John. *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000.

concepciones que el propio fotógrafo pone en juego al atrapar su objeto fotografiado”.¹⁶

John Grierson ha sugerido que el *travelogue* es el primer capítulo de la historia del documental.¹⁷ En efecto, si entendemos al documental no como mero registro de lo real, sino más bien como una práctica discursiva que pretende “representar, analizar y pensar las formas de vida y el funcionamiento de las sociedades modernas y no-modernas, y en muchos casos [...] actuar sobre ellas”,¹⁸ es evidente que estos films trascienden la dimensión predominantemente mimética de otros géneros de no ficción contemporáneos, como pueden ser las vistas o las actualidades.

Como producciones discursivas, más que informar estos films pretendían convencer o persuadir mediante una modalidad expositivo-argumentativa¹⁹ que partía siempre de una premisa más o menos definida. En el caso de los *travelogues* realizados en territorio latinoamericano, esta premisa supone casi siempre la existencia de un choque o lucha entre la civilización encarnada en la figura del explorador blanco, y la barbarie representada ya sea por una naturaleza hostil e indómita o por los pueblos “primitivos” que la habitan. Sin embargo, estos films no se limitaron a documentar esa confrontación de culturas, sino que la mayoría de las veces la exageraron e incluso la crearon, incorporando una serie de tópicos o discursos que,

16 Alvarado Pérez, Margarita y Peter Mason. “Fuegia Fashion. Fotografía, indumentaria y etnicidad”. En *Revista Chilena de Antropología visual*, N° 6, 2005. Disponible en: www.antropologiavisual.cl/alvarado_fotografia.htm. (Acceso marzo de 2010).

17 Citado por Ruoff, *op. cit.*, p. 1.

18 Ortega, María Luisa. ‘Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación’. En Torreiro, Casimiro y Cerdán, Josetxo (eds.), *Documental y vanguardia*. Madrid, Cátedra, 2005, p. 188.

19 Según Bill Nichols, la modalidad de representación expositiva toma forma en torno a un comentario dirigido al espectador en forma directa –ya sea con intertítulos o voces– que expone una argumentación acerca del mundo histórico. La retórica de la argumentación del comentarista desempeña la función de dominante textual, haciendo que el texto avance al servicio de su necesidad de persuasión, mientras que las imágenes funcionan como ilustración o contrapunto a ese texto. La argumentación suele adquirir la forma de una voz omnisciente invisible o de una voz de autoridad proveniente de la cámara que habla en nombre del texto. Las voces de los otros, en el caso de haberlas, están subordinadas a esta voz rectora y quedan entrelazadas en una lógica textual que las incluye y orquesta. Esta modalidad hace hincapié en la impresión de objetividad y en la generalización, intentando eliminar toda referencia al proceso a través del cual se produce, organiza y regula el conocimiento. Por último y en relación al espectador, este tipo de textos se erige a menudo sobre una sensación de implicancia dramática en torno a la necesidad de solucionar un problema o enigma. Véase Nichols, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, Paidós, 1991, pp. 68-72.

lejos de ser novedosos, ya habían sido exhaustivamente explotados por la fotografía durante gran parte del siglo XIX. Entre esos discursos, uno de los más pregnantes fue el teratológico. Por esta época y en consonancia con las novedosas teorías de Charles Darwin sobre el origen de las especies, muchos científicos comenzaron a estudiar a los pueblos indígenas latinoamericanos desde el concepto de degeneración o anomalía. Según sugiere Frida Gorbach:

Si un cuerpo anómalo era el resultado de un detenimiento embrionario [...] entonces las razas americanas podían explicarse de la misma manera como se explicaba el nacimiento de un monstruo: algo en la geografía detuvo el desarrollo del embrión en una fase anterior a su conformación final, la anomalía se adaptó a la naturaleza americana y nació entonces una raza intermedia, ubicada a medio camino entre los animales y el hombre.²⁰

La confianza ciega que la sociedad decimonónica depositó en la capacidad de estas técnicas de reproducción mecánica para representar objetivamente la realidad hizo que estos medios se convirtieran en un instrumento insuperable para sustentar ese tipo de discursos. Así, la imagen del monstruo fue en gran parte utilizada por fotógrafos y cineastas para construir un estereotipo del otro, que adoptó la forma de una imagen inversa del yo. Estas imágenes servían para deshumanizar al indio, para animalizarlo o acercarlo a una etapa anterior de la evolución humana, en definitiva, para apoyar la idea de su pertenencia a la barbarie.²¹ Gastón Carreño afirma que:

Frente al encuentro con el Nuevo Mundo los europeos tenían dos caminos: reconocer la inutilidad de su saber [...] o mantener su concepción del mundo y tratar de adaptar a ésta, la realidad encontrada. Claramente se opta por lo segundo, y se da coherencia a esta realidad americana gracias a elementos culturales que provienen de Europa. De esta manera, se comienza a representar el nuevo continente desde referentes propios, negando parte de lo existente y dando origen a una América imaginaria.²²

20 Gorbach, Frida. 'Los indios del Museo Nacional. La polémica teratológica de la patria'. En *Revista Ciencias*, N° 60-61, octubre 2000-marzo 2001, p. 62.

21 Para un análisis más exhaustivo sobre la relación entre fotografía y teratología en América Latina véase Cuarterolo, Andrea. 'Fotografía y teratología en América Latina. Una aproximación a la imagen del monstruo en la retratística de estudio del siglo XIX. En *A Contracorriente. A Journal on Social History and Literature in Latin America*, Vol. 7, N° 1, 2009. Disponible en www.ncsu.edu/acontracorriente/fall_09/articles/Cuarterolo.pdf.

22 Carreño, Gastón. 'El pecado de ser otro. Análisis a algunas representaciones monstruosas del indígena americano (siglos XVI - XVIII)'. En *Revista Chilena de Antropología Visual*, N° 12,

Es así que otro de los discursos que el *travelogue* retomó de la fotografía fue el de la exotización o romantización del paisaje y sus habitantes. Tanto uno como otro medio construyeron imágenes del continente americano que se ajustaban a esa percepción imaginaria europea sobre nuestro territorio. Así el paisaje fue representado ya sea desde la idea de inmensidad o desmesura, o bien como un espacio recóndito, a la vez inaccesible y peligroso. Los habitantes de esas tierras, por su parte, fueron representados mediante imágenes muchas veces estereotipadas que contribuyeron a perpetuar las expectativas y proyecciones mentales del europeo sobre esos “otros” al otro lado del Atlántico.

Por último, otro tópico recurrente en el *travelogue* que, como veremos, también fue preanunciado por la fotografía, fue el culto a la máquina. Estos films celebraban los nuevos medios de transporte tanto, sino más, que las tierras y vistas que representaban.²³ De hecho, la historia del cine y la del transporte tienen en este período tantos puntos de conexión que, invirtiendo los roles de uno y otro, sería posible incluso pensar al primero como medio de transporte y al segundo como medio de representación. En este mismo sentido, la explícita voluntad de poner en evidencia los procedimientos constructivos del film y sobre todo al aparato de registro tiene en este género una función celebratoria similar. En los *travelogues* realizados en nuestro país, la presencia de estos símbolos de la modernidad, operados sólo por el explorador blanco, permitió crear situaciones diversas que contribuyeron a fortalecer la polaridad civilización-barbarie que servía como premisa a estas películas.

Algunos de los procedimientos utilizados por los cineastas para construir estos discursos, tales como la puesta en escena o la articulación de texto e imagen, ya venían perfilándose desde la aparición de la fotografía y fueron internalizados y readaptados al nuevo medio. Otros, como el montaje o la movilidad de la cámara surgieron, en cambio, con el séptimo arte y fueron sumamente operativos para el desarrollo del cine documental de las décadas posteriores. A continuación analizaremos cómo se articularon estos discursos en algunos de los *travelogues* más emblemáticos realizados

diciembre de 2008, pp. 128. Disponible en: www.antropologiavisual.cl/imagenes12/imprimir/carreno_imp.pdf (Acceso marzo de 2010).

²³ Véase Ruoff, Jeffrey (ed), *op. cit.*, p. 8.

en nuestro país y estudiaremos los procedimientos que este género retomó de la fotografía.

3.2.1. La exotización del paisaje

Alexandra Schneider sostiene que a partir de la consolidación del género hacia 1906, puede hablarse de dos tipos principales de *travelogue* los que se focalizan en el paisaje y los que se focalizan en los seres humanos²⁴, y aunque es difícil encontrar ejemplos de estas dos formas en estado puro, hay films en los que una se impone más claramente sobre la otra. Éste es el caso de uno de los primeros *travelogues* realizados en Argentina, nada menos que por un pionero indiscutible del género: el célebre explorador, escritor, fotógrafo, cineasta y conferencista estadounidense Burton Holmes. El ilustre viajero, que visitó Sudamérica hacia 1911,²⁵ describió en el volumen XIII de su serie de libros de viaje *Burton Holmes Travelogues*, sus primeras impresiones sobre estas tierras de la siguiente manera:

Un viaje a Sudamérica es en cierto sentido un viaje de descubrimiento – por lo menos para un norteamericano. Vamos a Europa o a Oriente para ver aquello que esperamos ver. [...] Sudamérica, por el contrario, nos ofrece la emoción de lo inesperado que nos hace experimentar una sensación de descubrimiento. Todo norteamericano que desembarca en Buenos Aires se siente como un moderno Cristóbal Colón.²⁶

A pesar de que Buenos Aires difícilmente era para ese entonces una ciudad desconocida o inexplorada, esta idea de descubrimiento y conquista del espacio rige prácticamente todo el relato de Holmes y se acrecienta cuando éste abandona el espacio urbano y se adentra en la naturaleza “salvaje” de la selva misionera. Es interesante analizar cómo Holmes desarrolla esta idea en uno de los pocos films que se conservan de este

24 Schneider, Alexandra. ‘Homemade Travelogues: *Autosonntag*- A Film Safari in the Swiss Alps’. En Ruoff, *op. cit.*, p. 161.

25 Según el catálogo del Human Studies Film Archive de la Smithsonian Institution, que reúne las conferencias y shows realizados por la Burton Holmes Company, las primeras conferencias sobre Sudamérica se realizaron en 1912, por lo que es de suponerse que Holmes visitó Argentina hacia 1911. Véase: <http://www.burtonholmes.org>.

26 Holmes, Burton. *Burton Holmes Travelogues. Brazil, the Argentine, Chili and the Iguassú Falls*, 1917, Vol. XIII, pp. 115-116.

viaje: *The cataracts of Iguassu*. Aunque hacia principios de siglo las cataratas misioneras ya habían sido ampliamente documentadas por fotógrafos e incluso por cineastas locales²⁷ y no eran un destino turístico desconocido para la aristocracia vernácula, Holmes dota a su relato de un tono epéyico y muestra cómo los esfuerzos de su grupo por llegar a la meta son finalmente recompensados con el “descubrimiento” de esta maravilla de la naturaleza virgen. Teniendo en cuenta que estos films eran sólo una parte²⁸ de las extensas conferencias dictadas por Holmes y que hoy es imposible reconstruir completamente dichos espectáculos, es interesante complementar las elocuentes imágenes de este *travelogue* con la descripción que el explorador hace de aquella excursión en su libro:

Las cataratas del Iguazú están lejos de los refugios y caminos del hombre moderno. Las fotografías que ilustran estas páginas y los films que revelaron al Niágara Sudamericano en mi pantalla, implicaron veintisiete días de viaje extenuante y trabajo duro. Nunca un destino se nos apareció tan elusivo –cuatro viajeros ingleses y dos americanos determinados a ‘descubrir’ las cataratas, pero incapaces de obtener ninguna información definitiva sobre las mismas en Buenos Aires. Algunas personas nos dijeron que podíamos realizar el viaje fácilmente en catorce días; otras afirmaron que dos o tres meses sería el tiempo requerido. Algunos dijeron que los mosquitos nos comerían vivos y que el calor del trópico probaría ser mortal; otros sostenían que con toda seguridad moriríamos de frío.²⁹

Holmes se empecina así en demostrar la rusticidad y peligrosidad de un territorio que se le presenta elusivo, pero del que logra apropiarse sim-

27 En 1883, el fotógrafo argentino Samuel Boote registró las cataratas durante la “Expedición Argentina Al Y-Guazú” liderada por el ingeniero hidrógrafo estadounidense Hunter Davidson, y en 1892, el fotógrafo E. C. Moody hizo lo propio como miembro de la “Excursión Científica-Recolectora por los ríos Uruguay, Alto Paraná e Iguazú” que tenía como jefe al conocido botánico Gustavo Niederlein. En septiembre de 1900, la revista *Canas y Caretas* llegó incluso a publicar un reportaje fotográfico realizado en las cataratas por una aficionada: Victoria Aguirre, una señorita de la alta sociedad porteña que había visitado la región en una excursión turística. Existen también registros fílmicos previos, o al menos simultáneos a los de Burton Holmes, como el de Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche, que, hacia 1911 organizaron una ambiciosa expedición de cinco meses a Iguazú, Guairá y la frontera de Paraguay y Brasil, y filmaron un corto titulado *Las Cataratas del Iguazú*.

28 Su método de trabajo consistía en recopilar material fotográfico –propio o adquirido en sus diversos destinos– que luego utilizaba para realizar transparencias coloreadas a mano que intercalaba con breves films en sus famosas travel lectures.

29 Holmes, Burton. *Burton Holmes Travelogues. Brazil, the Argentine, Chili and the Iguassu Falls*, 1917, Vol. XIII, pp. 299-300.

bólicamente con su cámara. Como afirma el explorador en la cita que da inicio a este capítulo, tomar posesión del mundo a través del viaje —real o virtual, como el que ofrecen sus imágenes— es mucho más satisfactorio que conquistarlo o comprarlo pues se puede disfrutar de las ventajas de la posesión sin las responsabilidades de la propiedad.

Otro *travelogue* emblemático en el que se repiten muchas de las características anunciadas por la película de Holmes es *Entre los hielos de las Islas Orcadas* (1928), realizado por el explorador argentino, José Manuel Moneta. Luego de ver una copia de *Nanook, el esquimal* (Robert Flaherty, 1922), Moneta, por entonces un joven técnico del Servicio Meteorológico Nacional que acababa de regresar de su primera expedición a las Islas Orcadas, vislumbró la posibilidad de realizar un film con características similares en aquellas lejanas zonas. La oportunidad se le presentó en 1925, cuando fue nuevamente designado como miembro del equipo de recambio que viajaría al observatorio meteorológico que funcionaba allí desde 1904. Moneta, sin embargo, no contaba ni con el equipo ni con los conocimientos técnicos necesarios para concretar su idea y por ello debió asociarse a Federico Valle, quien le proveyó una cámara Prevost, dos mil metros de película y lo instruyó en el manejo del dispositivo.³⁰ A pesar de su inexperiencia y de la engañosa luminosidad de los hielos, el joven meteorólogo logró capturar —según Antonio Merayo, fotógrafo de la Casa Valle—³¹ un material magnífico. Las filmaciones realizadas por Moneta se exhibieron en forma fragmentaria en el noticiario *Film Revista Valle* mientras José Bustamante y Ballivián, guionista de la compañía, escribía un argumento en el que se intercalarían las bellas imágenes de paisajes naturales con “una historia tierna y poética sobre una familia de pingüinos”.³² El film, sin embargo, nunca llegó a estrenarse, pues en abril de 1926, un feroz incendio destruyó completamente el archivo de la Cinematografía Valle, incluyendo las filmaciones en las Orcadas. Sin resignarse, Moneta decidió hacer otro viaje a la región para rodar nuevamente todos los metros de película perdidos. Partió en 1927 y debió enfrentarse nuevamente

30 Federico Valle, da una versión diferente a la de Moneta y sostiene que la idea de rodar un film en las Orcadas fue suya y que debió contactar a un miembro del equipo del observatorio meteorológico que eran los únicos que viajaban una vez por año a la región. Véase Di Núbila, Domingo. *Cuando el cine fue aventura*. Buenos Aires, Ediciones El Jilguero, 1996, p. 121.

31 Calistro, Mariano et al. *Reportaje al cine argentino: Los pioneros del sonoro*. Buenos Aires, Anesa/Crea, 1978, p. 183.

32 Di Núbila, *op. cit.*, p. 121.

a las inclemencias del tiempo que, como había sucedido en su primera expedición, cristalizaron el celuloide y congelaron el mecanismo de las dos cámaras que ahora llevaba. A pesar de las dificultades, el meteorólogo pudo registrar imponentes escenas de la fauna autóctona, imágenes de los difíciles ascensos y tormentas polares y, sobre todo, del sublime paisaje antártico.

Años después, Moneta escribió un libro en el que relató sus experiencias en el transcurso de sus cuatro expediciones a la región³³ y donde provee interesantes testimonios sobre el trabajo de filmación que allí realizó:

No desperdiciaba ocasiones para llevar al celuloide las acciones más sobresalientes de nuestras actividades, y fue así como, con el correr de los días, llenaba latas circulares de película impresionada por primera vez en esos lugares. [...] Pocos son los que conocen o imaginan los sacrificios que hice para impresionar algunos metros de celuloide en los crudos días del invierno, cuando las bajas temperaturas quebraban la película como si fuera vidrio, o cuando la máquina se detenía con su mecanismo totalmente congelado.³⁴

A pesar de que éstas no eran las primeras imágenes rodadas en la región³⁵, como Holmes, Moneta destaca en su escrito el carácter pionero de su empresa y adjudica a la cámara un papel de herramienta de exploración

33 Moneta viajó a las Orcadas en cuatro ocasiones: en 1923 y 1925 como miembro de la comisión del Servicio Meteorológico Nacional y en 1927 y 1929, como jefe de dicho equipo.

34 Moneta, José Manuel. *Cuatro años en las Orcadas del Sur*. Buenos Aires, Peuser, 1954, p. 220 y 303.

35 El 24 de diciembre de 1925, la revista *La Película* publicó un breve anuncio en el que informaba que la editora Nacional Film, dirigida por los Hnos. García, había enviado a su operador y dibujante Pedro E. Pereda a las Georgias del Sur, las Islas Orcadas y Elefante para rodar escenas adicionales para ampliar el metraje de un film titulado *Por los mares australes* o *Entre los hielos antárticos*. Según la publicación, esta cinta había sido rodada a bordo del transporte de la Armada Guardia Nacional durante un viaje a las Orcadas realizado en 1924, es decir un año antes de que Moneta tomara sus primeras vistas en la región. De acuerdo con esta revista este documental fue “el primero tomado en aquella lejana zona por una expedición del gobierno, integrada por el aristócrata y literato don Sergio Piñero, [...] a cuya pluma se deben los títulos y la compaginación de este film”. La cinta se estrenó en 1925 en el teatro San Martín, cuando estaba administrado por la Sociedad General y tuvo un rotundo éxito. “El propio gobierno compró varias copias que fueron distribuidas a los consulados argentinos en el extranjero” (*La Película*, N° 616, 2 de julio de 1928). En 1928, seguramente alentada por el éxito de la película de Valle, la Nacional Film reestrenó esta cinta con el título *Entre los hielos de las Orcadas*. Valle, indignado, demandó a la editora acusándola de competencia desleal y de usufructuar el título del film; finalmente ganó el juicio. Véase *Revista del Eschibidor*, N° 76, 30 de octubre de 1928, p. 23.

de los espacios por ella capturados. De esta manera, mientras el equipo del observatorio meteorológico planta la bandera argentina en medio de esa tierra inhóspita, el dispositivo filmico se apropia simbólicamente de ese último confín de la Tierra.

El film comienza con un mapa animado que sitúa al espectador geográficamente y da cuenta de lo lejano y arriesgado de la empresa. A partir de entonces, la majestuosidad del paisaje, presente en cada una de las escenas, se contrapone con la permanente amenaza de una naturaleza traicionera y hostil. Moneta visita las tumbas de otros exploradores que lo precedieron en su aventura y nunca regresaron. Hacia el final del film, cuando el equipo vuelve a “la civilización”, un intertítulo enfatiza “partimos rumbo al norte, hacia la vida”, colocando a esas hermosas pero desapacibles tierras como sinónimo de muerte.

En este sentido, es sumamente interesante la forma en que Moneta recrea para la cámara la concreción del primer enlace radiotelegráfico con Buenos Aires, que pone fin al aislamiento de la base. En un espíritu plenamente positivista, esta escena celebra el poder de la ciencia y la posibilidad de llevar el progreso hasta los sitios más recónditos del planeta.

Tanto *The cataracts of Iguassu* como *Entre los hielos de las Islas Orcadas* buscan acentuar la exotividad de los territorios que registran, exacerbando la rusticidad, la peligrosidad, la desmesura o la virginidad de un espacio bárbaro y alejado de la mano del hombre; sin embargo, estos films también insinúan algunas de las principales temáticas que regirán al género del *travelogue* en nuestro país: la idea del viaje como epopeya de descubrimiento o conquista, el choque de la civilización con la barbarie y la máquina como símbolo del imparable avance de la modernidad sobre la naturaleza hostil.

3.2.2. La construcción de la alteridad

El *travelogue* no tuvo siempre como motivación excluyente al espectáculo sino que, como adelantamos, apoyó explícitamente las ambiciones imperialistas de las naciones europeas, y en ocasiones también los proyectos evangelizadores de diversos grupos misionales, entremezclando la

curiosidad turística con los intereses coloniales. Para los misioneros, las fotografías y documentos filmicos obedecían a una necesidad concreta de mostrar pruebas tangibles de los éxitos conseguidos en el proyecto evangelizador.

Cada foto de un “indio civilizado”, cada alma “robada” por la cámara³⁶ transmitía la idea de un alma ganada por ellos para Dios. Los salesianos fueron los primeros misioneros en iniciar, a partir de la década de 1890, una documentación fotográfica sistemática de su labor evangelizadora en la Patagonia.³⁷ Sin embargo, fue el cine el que tuvo un objetivo verdaderamente estratégico en el proyecto evangelizador de Don Bosco. El interés de los salesianos por el nuevo arte surgió, sobre todo, a partir de la década de 1920, gracias a la labor del sacerdote Domenico Molfino. Él fue quien persuadió a sus superiores de la importancia del medio como instrumento de difusión del mensaje religioso de la congregación y, sobre todo, de su trabajo misional fuera de Europa, y creó la oficina cinematográfica de las Misiones de Don Bosco (Film Missioni Don Bosco) para realizar una serie de cortos y medimetros a filmarse en todas partes del mundo, donde quiera que las misiones salesianas pudieran ofrecer la logística y el punto de apoyo para realizar la difícil tarea. Para 1928, esta oficina contaba con un catálogo de veintidós títulos y un total de 20.890 metros de film en exhibición.³⁸

36 Muchas tribus indígenas tenían temor a ser fotografiadas. Lucas Bridge cuenta, por ejemplo, que los Onas creían que la cámara podía despojarlos de su *Mehn*, una suerte de espíritu benigno que vivía en cada ser viviente hasta el momento de su muerte. Su principal objeción respecto a la fotografía provenía del temor de que este espíritu fuera transferido al papel y lo perdieran para siempre (véase Bridges, Lucas E. *Uttermost part of the earth*, Londres, Hodder & Stoughton, 1948, pp. 406-407). Los indios selk'nam apodaron al explorador, sacerdote y fotógrafo Martín Gusinde (1886-1969), que entre 1918 y 1924 convivió con varias tribus indígenas de la Patagonia, “cazador de sombras”, a causa de esa extraña habilidad para capturar espectros, para transformar con su cámara el presente en pasado, la vida en muerte. Los indios mohave también bautizaron de esta manera al gran fotógrafo estadounidense Edward S. Curtis.

37 El misionero anglicano Thomas Bridges ya había colaborado con los fotógrafos de varias expediciones científicas que visitaron la zona (por ejemplo la Misión Científica al Cabo de Hornos en 1882). Estas imágenes junto con otras tomadas por el hijo de Thomas, Lucas Bridge, y otros exploradores de paso por esos territorios, serían luego reproducidas en su libro *Uttermost part of the earth*. Sin embargo, éstos son ejemplos aislados y no constituyen una documentación sistemática como la realizada por los salesianos. Entre los trabajos más sobresalientes de esta congregación podemos nombrar, además del de Alberto María De Agostini, los de Francisco Bocco de Petris, hermano coadjutor de la orden, que documentó la vida de indígenas y religiosos en la Misión de San Rafael, ubicada en la Isla Dawson, Chile, y el sacerdote José María Beauvoir, que realizó magníficas fotografías que luego ilustraron sus libros sobre la vida y la lengua de los onas.

38 Entre los títulos se destacaban *Popoli e civiltà indiane*, *La Cina tormentata*, *In Giappone*, *Katbanga*,

El sacerdote Alberto María De Agostini tuvo un rol preponderante en el registro, tanto fotográfico como fílmico, de la labor misionera salesiana en la Patagonia. Experto alpinista, fotógrafo y cineasta, llegó a Punta Arenas en 1910, cuando el destino de los indígenas fueguinos ya se encontraba trágicamente sellado. La invasión de las tierras patagónicas por aventureros y estancieros en busca de riquezas, y la consiguiente introducción de la cría de ganado habían terminado por desplazar a los indígenas de su entorno natural, transformando radicalmente su modo de vida y sumiéndolos en la miseria más absoluta. Los salesianos se encontraron, así, frente a un mundo que cambiaba radicalmente, colmado de atroces conflictos pero también de infinitas posibilidades. Desde un principio, el joven sacerdote se convirtió en un ferviente defensor de la causa indígena, denunciando regularmente en sus escritos y sus imágenes la precaria situación de esas tribus y las continuas persecuciones de las que eran objeto. Sin embargo, al igual que la de la mayoría de los extranjeros que se aventuraban en estas tierras, la suya era una visión paternalista y eurocéntrica, que subestimaba la capacidad de autonomía del indio y le adjudicaba un rol pasivo, dando al hombre blanco y culto la responsabilidad de luchar por su reivindicación.

En Turín, cuna de la congregación salesiana, dominaba por aquella época la nueva ciencia de la antropología criminal y Eugenia Scarzanella sostiene que:

‘Lombroso y Don Bosco, aún sin encontrarse jamás, habían buscado en los mismos bajos fondos de la ciudad una humanidad peligrosa y despreciada. El santo quería ocuparse de quien tanto por su cuerpo como por su comportamiento se apartaba de la norma. El científico quería llevárselo al laboratorio para convertirlo en objeto de estudio. Lombroso había establecido una ecuación precisa entre criminal nato y salvaje. Los rasgos físicos y psicológicos los hacían semejantes’.³⁹

Al igual que las teorías lombrosianas o la frenología lo habían hecho con los criminales, muchos científicos comenzaron a estudiar a los pueblos

Salesiani in Congo, Nella terra che vide Gesù, Sprazzi equatoriali, Il Ciaco paraguaio y Don Bosco nel Plata, entre otros. El repertorio se completaba con actualidades italianas y europeas. Véase Bianco, Elvira. ‘Don Bosco al cinema’. En *Bollettino Salesiano*, diciembre de 1995.

³⁹ Scarzanella, Eugenia. *Ni gringos ni indios. Inmigración, criminalidad y racismo en la Argentina 1890-1940*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2003, p. 148.

indígenas latinoamericanos desde el concepto de degeneración o anomalía. En efecto, ya desde el siglo XVI, cuando los primeros europeos tomaron contacto con los milenarios pueblos que habitaban nuestras tierras, se asoció a los indígenas con animales, híbridos y monstruos. La misma palabra Patagonia, que designa a la región austral de nuestro país, provenía de la creencia de los primeros exploradores de que la región estaba habitada por gigantes. La idea del indio salvaje asociado a la animalidad o a la barbarie no desapareció nunca de los prejuicios del occidental blanco, y aunque los misioneros salesianos bregaban por el reconocimiento de la humanidad del indígena, también estaban profundamente influenciados por esta ideología. En sus escritos y documentos visuales, De Agostini se refiere con frecuencia a los indígenas con términos como salvaje, miserable o ignorante. También sostiene que poseían un “escaso nivel moral”,⁴⁰ una “vaga noción del bien y del mal”⁴¹ y que “sus facultades intelectuales eran poco desarrolladas”.⁴² Desde el punto de vista de los salesianos, el único modo de convertir al “infiel” en un ser social, pacífico y útil era a través de la educación en la fe católica y la forma de vida occidental, en suma, el indio sólo se transformaba a sus ojos en un ser humano completo a costa de la absoluta destrucción de su cultura.

En este contexto, la posición de De Agostini respecto al tema indígena revela una preocupación que podríamos denominar “ecologista”. El sacerdote se lamenta por la desaparición de los indios y de sus costumbres de la misma manera que se lamenta por las destrucciones forestales de Última Esperanza o la extinción del huemul en los valles cordilleranos. Reprocha la acción del hombre blanco en ese “ecosistema” pero no acepta la responsabilidad de su proyecto –tanto exploratorio como evangelizador– en ese estado de situación.

Los prejuicios y contradicciones que atraviesan el pensamiento de De Agostini en relación al indígena surgen de manera evidente cuando se revisan sus escritos. ¿Pero, qué sucede con sus imágenes? Las fotografías y filmaciones realizadas por De Agostini a principios de siglo intentan, sin duda, ser un registro fidedigno de la forma de vida de los indígenas

40 De Agostini, Alberto María. *Treinta años en Tierra del Fuego*. Buenos Aires, Peuser, 1956, p. 295.

41 *Ibid.*, p. 321.

42 *Ibid.*, p. 300.

fueguinos tras la “conquista del desierto”. Sin embargo, dicen mucho más sobre la mirada del hombre blanco que sobre la supuesta realidad que se proponen representar. A través del uso de diferentes tipos de procedimientos visuales y narrativos propios de cada medio, estos documentos se constituyen como producciones discursivas que responden al proyecto de homogeneización cultural planeado por los misioneros. A continuación analizaremos cómo el sacerdote construye la imagen del indígena fueguino en su film *Terre Magellaniche*, rodado entre 1910 y 1932⁴³, a través de la utilización de tres procedimientos discursivos: la puesta en escena, el montaje y la relación texto e imagen.

En el “cine de los primeros tiempos”, existía un límite sumamente permeable entre documental y ficción. Incluso “los primeros noticieros incluían reconstrucciones o puestas en escena previas a los acontecimientos, para asegurar su proyección simultánea en pantalla”.⁴⁴ El mismo Robert Flaherty, uno de los pioneros del documental etnográfico, en su afán por registrar las costumbres de los esquimales antes de que éstas desaparecieran, reconstruyó para su film *Nanook, el esquimal* (1922) ceremonias y ritos que ya habían sido dejados de lado tiempo atrás.

Mario Bertone, un glaciólogo argentino que conoció a De Agostini durante la década de 1940, relata que el sacerdote siempre fotografiaba con trípode y preparaba cuidadosamente sus tomas.⁴⁵ En su libro *Treinta años*

43 Entre 1909, año en que De Agostini se ordena sacerdote y mayo de 1933, fecha de estreno de *Terre Magellaniche* en Turín, el misionero salesiano emprendió tres viajes a la Patagonia. En el primero, realizado entre 1910 y 1918, el religioso se instaló en la misión de Punta Arenas y en su tiempo libre exploró y escaló la cordillera Darwin y los macizos del Balmaceda y del Paine. En 1919 regresó a Italia y permaneció allí hasta 1922, año en que emprendió un nuevo viaje a la Patagonia que duró hasta 1924. En este segundo periplo, descubrió accidentes como el Gran Valle de Carbajal y la sierra Alvear, al norte de Ushuaia. En 1925 volvió a su patria por un lapso de tres años y en 1928 realizó otro viaje exploratorio que se extendió hasta 1932. En esta travesía cruzó la sierra de los Baguales y llegó por primera vez a Lago Argentino. También exploró el glaciar Upsala y nuevamente el Balmaceda y llegó hasta el valle ubicado tras las pirámides del Paine, hasta entonces inexplorado. Emprendió arriesgadas navegaciones en los canales patagónicos y en el estrecho de Magallanes, y llegó hasta la isla Negra y los fiordos Eyre y Falcón. Las filmaciones que componen *Terra Magellaniche* fueron realizadas en el transcurso de estos tres periplos y luego editadas en diversas versiones en Italia, a partir de la década de 1930.

44 Paranaguá, Paulo Antonio. *El cine documental en América Latina*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2003, p. 19.

45 Véase Sopena, Germán. *Monseñor Patagonia. Vida y viajes de Alberto De Agostini, el sacerdote salesiano y explorador*. Buenos Aires, El Elefante Blanco, 2004, p. 58.



FIGURA 26. Arriba: Doctor indio (Fron) conjurando el eclipse de la luna. Fotografía de Alberto María De Agostini, ca. 1920, publicada en *La Tierra del Fuego pintoresca. Estudios fotográficos por Alberto M. De Agostini*. Archivo General de la Nación.

Abajo: El Doctor indio durante una ceremonia de curación. Fotograma de *Terre Magellaniche* (Alberto María de Agostini, 1910-32).

en *Tierra del Fuego*, De Agostini narra un episodio que proporciona información adicional sobre su método de trabajo:

En febrero de 1910, siendo huésped de una numerosa tribu acampada junto a las orillas del lago Fagnano, pude inducir al brujo a que repitiera el exorcismo que solía hacer contra la luna. Mientras en el corazón de la noche hacía el brujo sus solemnes gesticulaciones y lanzaba poderosos bufidos contra el cielo, impresionaba yo la luz de magnesio, y sin que lo notaran los indios, una fotografía. El efecto que produjo en aquella pacífica asamblea el poderoso relámpago del magnesio, fue aterrador. Se siguió una desbandada general acompañada de alaridos y gritos, y el brujo, que indudablemente me tomó por un ser superior dotado de algún poder maléfico, corrió hacia mí, lanzando todos aquellos conjuros e imprecaciones que debía hacer contra la luna.⁴⁶

Si en un principio el indígena había temido a la cámara o se había mostrado reticente a ser fotografiado, para la época en que el sacerdote realizó sus primeras filmaciones, éste ya posaba con naturalidad y se plegaba sin resistencia a las indicaciones impartidas por el operador. De hecho, la mayoría de las escenas del film que retratan la vida y costumbres de los aborígenes (sus diferentes tipos de vivienda y transporte, la práctica con el arco y la flecha, el maquillaje corporal o la fabricación de cestas y artesanías) ya habían sido registradas

⁴⁶ De Agostini, *op. cit.*, pp. 324-325.

previamente por el sacerdote en soporte fotográfico. De Agostini repitió, incluso, un episodio muy similar al relatado en su libro e hizo “reactuar” al cacique ona Pa-Chek⁴⁷, con el que había entablado amistad, una ceremonia de sanación frente a su cámara (**FIG. 26**). Más que documentar la identidad del indígena, esta repetición de temas y poses contribuía a crear una economía visual en la construcción de la tipicidad étnica. A través de esa uniformidad de gestos, costumbres y comportamientos culturales, la fotografía y el cine fijaban empíricamente una imagen del indio construida a través de los códigos hegemónicos del hombre blanco.

Una ficha promocional distribuida en 1933 para el estreno de *Terre Magellaniche* informaba al espectador que el film reproducía “en cuadros llenos de vida y de interés, [...] las costumbres de las tres estirpes fueguinas: Ona, Yagan, Alacaluf [y] luego las misiones salesianas fundadas [...] por obra de Monseñor Fagnano para la protección y redención de esas míseras poblaciones indígenas”. De esta manera, ya desde el mismo programa de mano, se ponía en evidencia la intención del director de marcar un antes y un después, que permitiera confrontar a los indios salvajes con los rescatados por la acción evangelizadora. Era necesario, entonces, que los aborígenes se autorrepresentaran, que se convirtieran en actores de un drama en el que reactuaban frente a la cámara su propia etnicidad y “barbarie”. Tomemos por ejemplo la escena –registrada tanto en fotografía como en la película– que muestra a dos mujeres vestidas con pieles de guanaco (ropa típica de la tribu ona) realizándose pinturas corporales. Gracias a recientes investigaciones,⁴⁸ hoy sabemos que esas dos mujeres son en realidad indias yámanas (Yayosh y Lakutaia Le Kipa, también conocida como Rosa Yagan), maquilladas de acuerdo a las costumbres de su tribu, pero ataviadas con ropas características de los ona.⁴⁹ Es muy posible que la decisión del sacerdote de vestir a las mujeres de esta manera se debiera a un interés por dar a la toma una ambientación más exótica o típica, cambiando los atuendos occidentales que seguramente usaban estas indígenas ya transculturizadas, por pieles propias de los onas, aunque éstas fueran

47 Algunos autores se refieren a este cacique con el nombre de Pachek o Pacieck, que en lenguaje ona quería decir “anca ancha”.

48 Véase por ejemplo Stambuk, Patricia. *Rosa Yagán. El último eslabón*. Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, 1986.

49 Esta escena fue también reproducida fotográficamente y publicada en el libro de De Agostini *Treinta años en Tierra del Fuego*, con el epígrafe “la *toilette* de una india yámana”. En este caso el sacerdote identifica correctamente la identidad de las indígenas pero no su atuendo.

falsas y no pertenecieran a la cultura del grupo en cuestión. El acto de vestir y desvestir al nativo constituye uno de los principales mecanismos discursivos en la producción de imágenes.⁵⁰ Es claro que el sacerdote no buscaba documentar una realidad etnográfica existente, sino más bien construir un imaginario del indígena que respondiera a las expectativas de su espectador modelo.

Treinta años en Tierra del Fuego es una suerte de diario de viaje ilustrado en el que De Agostini muestra y relata algunas de las experiencias vividas durante sus exploraciones en territorio fueguino. De los catorce capítulos comprendidos en este libro, solamente el último, dedicado al estudio de los indígenas de la zona, contiene fotografías sobre las tribus allí mencionadas. El sacerdote da inicio a ese capítulo con la siguiente aclaración:

Dejaría incompleto el grandioso panorama de Tierra del Fuego si no presentara e hiciera resaltar al ser humano que durante muchos siglos fue señor absoluto en ella y cuya vida sencilla y primitiva armonizaba admirablemente con la salvaje virginidad de la naturaleza, mientras encarnaba —en la diversidad de las razas y de su misma estructura física— los diferentes y opuestos aspectos del archipiélago fueguino.⁵¹

Terre Magellaniche tiene, al igual que el libro de De Agostini, la forma de un relato de viaje. Una serie de mapas animados inician las diferentes escenas y marcan el recorrido seguido por el misionero en su travesía patagónica. La cámara se detiene para mostrar diversos aspectos de la geografía magallánica: las ciudades más desarrolladas, las actividades comerciales de la región, los glaciares y montañas, la flora y fauna autóctonas. De las casi dos horas que dura el film, sólo se dedican veinte minutos a la temática indígena. Se pone así en evidencia que el indio es para De Agostini un elemento más del paisaje fueguino, un dato exótico o típico sin el cual “dejaría incompleto el grandioso panorama” de la zona. En su relato visual, las escenas sobre la vida aborígen tienen el mismo peso que las que describen la topografía de los glaciares, las actividades de una estancia ovina, o el comportamiento de los pingüinos australes. Son todas anécdotas de ese mismo viaje exploratorio.

50 Para un análisis exhaustivo de este recurso véase Alvarado Pérez/ Mason, *op. cit.*

51 De Agostini, Alberto M., *op. cit.*, p. 281.

Si bien el montaje del film estructura las diferentes secuencias de acuerdo al itinerario seguido por el explorador, el ordenamiento de las diferentes anécdotas dentro de cada tramo de ese itinerario permite a De Agostini vehicular una serie de sentidos connotados. Por ejemplo, no es casual que las escenas que describen la vida de los indígenas estén ubicadas siempre en continuidad con aquellas que se detienen en los comportamientos de la fauna fueguina. Este montaje de elementos aparentemente opuestos, como podrían ser el hombre y el animal, produce aquí, en cambio, un efecto de comparación o paralelismo. Los albatros construyen sus nidos con ramas al igual que los yámanas, los pingüinos huyen del hombre blanco de la misma manera que los alacalufes, ambos tienen la misma vida errante, unos y otros son magníficos ejemplares de dos “especies” igualmente amenazadas por el avance de la civilización. Como vimos, la idea del indio salvaje asociado a la animalidad atravesó el imaginario occidental desde los tiempos de la conquista. Así, en la ideología salesiana, un indígena no civilizado era un ser más cercano al reino animal que al género humano.

Si el montaje acerca al indio bárbaro a la precariedad del mundo natural, el indio civilizado es colocado en una relación de continuidad con el triunfo de la civilización. De esta manera, a las escenas que transcurren en la misión de San Rafael, le sigue una larga secuencia que documenta detalladamente las diferentes tareas campestres en las que interviene el nativo converso. En las reducciones salesianas, el modelo de civilización pasaba por la sedentarización y el trabajo de la tierra. Las tareas agrícolas eran entonces un símbolo del triunfo de la acción evangelizadora, que había logrado instruir al indígena en las formas del trabajo occidental, proporcionándole un sustento y fijándolo a la tierra. A través del montaje se construyen, así, dos imágenes opuestas del indígena fueguino, que marcan un antes y un después en la tarea civilizadora de los salesianos.

Los intertítulos en el cine mudo cumplían una doble función de anclaje y relevo: por un lado guiaban la lectura del espectador a través de la cadena flotante de significados de las imágenes y por otro añadían a la narración información que no podía ser proporcionada en forma visual. Los rótulos funcionaban así como un poderoso instrumento ideológico, que permitía dirigir la mirada del espectador hacia un sentido predefinido por el autor. Tomemos como ejemplo la escena de *Terre Magellaniche*



FIGURA 27. Arriba: Indios alacalufes. Fotografía estereoscópica de Alberto María de Agostini, ca. 1910-20. Museo Salesiano 'Maggiorino Borgatello', Chile. Abajo: Indios alacalufes. Fotogramas de *Terre Magellaniche* (De Agostini, 1910-32).

en la que De Agostini describe a los indios alacalufes. Vemos a un grupo de indígenas sucios y vestidos con harapos que se acercan en una canoa. Un intertítulo informa: “Su aspecto miserable revela las penurias y padecimientos de su vida errante y de la falta de alimentos” (FIG. 27). Esta información, que evidentemente no se desprende de la imagen, aporta un juicio de valor sobre uno de los principales obstáculos para la tarea evangélica y civilizatoria: el nomadismo de la tribu. La idea de que las costumbres errantes del indio sólo pueden traerle miseria y hambre es fijada con la aparición, a continuación, de las imágenes de Don Bosco, Monseñor Fagnano y las misiones salesianas, y la consecuente promesa de una protección que sólo provee el apego a la tierra.

Sin embargo, las relaciones más interesantes entre texto e imagen se producen cuando ambos lenguajes entran en conflicto. La mencionada escena de presentación de los indios alacalufes co-

mienza con un intertítulo que informa: “En los canales patagónicos viven todavía en estado casi salvaje unos centenares de indios Alacalufe. Penetramos en una solitaria y pintoresca bahía donde reside temporalmente una pequeña tribu”. El espectador espera encontrar entonces la imagen de un indígena sin huellas de aculturación, que vive en un lugar apartado de la influencia del blanco. Sin embargo, cuando los alacalufes finalmente

aparecen en escena vemos que están vestidos con harapientos atuendos occidentales, en un evidente estado de transculturización. ¿Es entonces su “vida errante” y aislada o su inevitable choque con la civilización lo que los ha llevado a ese evidente estado de miseria? En otra escena del film se produce una situación similar. De Agostini se detiene en diferentes facetas de la naturaleza austral y en un intertítulo anuncia: “El puma (león americano) y el zorro son los únicos animales que viven en los despeñaderos de la cordillera”. Esperamos ver entonces diversos aspectos de la fauna autóctona en su hábitat natural, sin embargo, el sacerdote nos sorprende con la imagen de un pequeño puma y un zorro encadenados. Sobre el suelo se proyecta la sombra de un hombre, posiblemente el mismo que los mantiene en cautiverio. De Agostini se empeña, así, en demostrar la virginidad de un paisaje que ya ha sido irremediamente modificado por su propio proyecto civilizador. El zorro y el puma ya no corren libres por los despeñaderos de la cordillera, de la misma manera que los alacalufes no viven ya alejados de la influencia del blanco. Indios y animales quedan así nuevamente hermanados, esta vez como elementos de una naturaleza en acelerada agonía.

La animalización del indígena fue asimismo sumamente funcional al discurso civilizador que desde las últimas décadas del siglo XIX delineó el accionar político de los sucesivos gobiernos argentinos. La representación bestializada del nativo se ve entonces radicalizada en aquellos proyectos fotográficos o cinematográficos que fueron financiados o tuvieron algún tipo de apoyo monetario o logístico del gobierno nacional. Éste es el caso de *Un viaje al Río Bermejo*, un breve *travelogue* realizado por la compañía cinematográfica de Max Glücksmann hacia 1915, muy probablemente por encargo del Ministerio de Obras Públicas de la Nación (MOP).⁵² El film documenta el trayecto de uno de los vapores del MOP desde el puerto de Buenos Aires, remontando el Río Paraná y el Paraguay para luego adentrarse en el Bermejo. La navegación de este último río había sido una preocupación constante del gobierno nacional que, desde mediados del siglo XIX, había buscado establecer servicios regulares de vapores con el propósito de obtener una vía fluvial confiable para el transporte de pasa-

52 No hemos podido establecer cuál fue el apoyo preciso brindado por el Ministerio de Obras Públicas a la compañía Glücksmann pero, dado el evidente carácter propagandístico del film, es muy poco probable que se tratara de una iniciativa privada de este productor.

jeros y cargas, e incorporar a la explotación agrícola-ganadera enormes extensiones de tierras aún inexploradas.

El film documenta diversos aspectos de la vida comercial de la zona, adentrándose en las plantaciones de tabaco y algodón, y en las principales haciendas y asentamientos militares situados en las márgenes del río. Estos territorios habían sido escenario de la campaña “civilizatoria” iniciada en 1884 por el general. Benjamín Victorica, cuya avanzada había culminado con la ocupación militar de esas tierras y con el sometimiento de las tribus nativas que habían intentado resistirse a este objetivo. Como sostiene Mariana Giordano, “el siglo XX marcó en el imaginario social de la metrópoli argentina, en especial en su clase dirigente, la solución definitiva del ‘problema indígena’ en términos de seguridad, y la aparición de otro problema –aunque con menos gravitación en el ámbito gubernamental– que fue la integración de los indígenas sometidos”.⁵³ En efecto, los indígenas sobrevivientes de la región se vieron obligados a trabajar como peones en obrajes y estancias que los explotaban y mantenían en condiciones infrahumanas o, enviados por el alcohol que les proporcionaba el hombre blanco, no tuvieron otra salida que la mendicidad o la prostitución. El film, haciéndose eco del discurso oficial, representa a los indígenas a través de una serie de prejuicios e imágenes que persistían aún de épocas anteriores. Subyace todavía en todos estos discursos “la concepción decimonónica civilización-barbarie [donde] el ‘otro’ es valorado desde un ‘nosotros’, cuya cultura y organización social y política le otorga la legitimidad para convertirse en juez y en propiciar la asimilación [de aquellos] [...] a la civilización”.⁵⁴ Aun en los casos en que se pretende evocar las bondades del primitivismo como forma de vida, dice Giordano, se lo hace desde “una postura que conlleva la convicción de la superioridad de la razón occidental por sobre la mentalidad irreflexiva del ‘salvaje primitivo’”.⁵⁵ Así el primer elemento que introduce en el film a la tribu de los tobas es un intertítulo que reza: “De las varias razas, pobladoras primitivas del Chaco, el toba es el de menor intelectualidad, huera, abandonado y poco accesible a los cambios del progreso”. En estas breves líneas aparecen varios de los mismos prejuicios que ya observábamos en el film de De Agostini, prejuicios que tenían ya un fuerte arraigo en

53 Giordano, Mariana. *Discursos e imagen sobre el indígena chaqueño*. La Plata, Ediciones Al Margen, 2005, p. 115.

54 Giordano, Mariana. *Ibid.*, p. 110.

55 *Ibid.*, p. 110.

el imaginario social de la época como la suciedad, haraganería, hostilidad y poca inteligencia del indio. El discurso escrito es además sostenido e intensificado por el visual, en una insólita secuencia que vuelve sobre la figura del indígena-animal. En ella vemos en la cubierta del vapor del Ministerio de Obras Públicas a un grupo de visitantes y turistas. La mayoría de ellos viste de traje y algunos llevan binoculares y cámaras fotográficas. A continuación un intertítulo informa: “Un nuevo encuentro con tobas. Al paso de los barcos las indias salen a pedir galletas, que los tripulantes se divierten en arrojarles desde cubierta”. Vemos entonces a un grupo de niños y mujeres semidesnudas que, usando ramas, atraen hacia la orilla las galletas que flotan en el agua y el barro y las engullen con voracidad. El film recupera así la imagen de los zoológicos humanos⁵⁶ popularizada y difundida por la fotografía del siglo XIX, y a través de esa representación monstruosa del indígena presenta una visión de la barbarie que es necesario desterrar por medio de proyectos modernizadores como el de los vapores del Ministerio de Obras Públicas.

El cuerpo desnudo, especialmente el femenino, fue otro de los referentes fundamentales utilizados en estas imágenes de la alteridad para construir la identidad étnica. Si bien la desnudez era algo normal y cotidiano para gran parte de estos pueblos originarios, los fotógrafos y cineastas buscaron exacerbarla y en algunos casos incluso forzarla para transmitir ese modelo estereotipado de lo bárbaro. El fotógrafo italiano Gino de Passera, autor de numerosas imágenes de indígenas del norte argentino, provee valiosos testimonios a este respecto:

Los fotógrafos declaran unánimemente que para obtener fotos nudistas tienen que regalar dinero a las indias, quienes se rehúsan abiertamente. [...] Acompañado por un cortés fotógrafo aficionado hemos ido de un campamento al otro observando y fotografiando. [...] Alguna muchacha se obstinó a no dejar fotografiarse, insensible a toda seducción de dinero, mientras alguna otra accedió prontamente a desnudarse pero siempre

56 Hacia fines del siglo XIX, los indígenas latinoamericanos, en su nueva condición de objetos de estudio, se volvieron piezas vivientes de las grandes exposiciones mundiales o de las ferias y espectáculos ambulantes, que constituyeron un redituable negocio en diversos puntos de nuestro continente y Europa. En estos ámbitos, los aborígenes eran exhibidos para el divertimento del público occidental, junto con fenómenos de circo, contorsionistas y otras “maravillas vivientes”. Despojados de su dignidad, la única función de estos individuos era la de ratificar la inferioridad social que la sociedad blanca les había asignado. En estas exhibiciones se homologó a los indígenas con lo monstruoso mediante constantes asociaciones que los acercaban al reino animal.



FIGURA 28. Expedición Cinematográfica A. Alexander. Indios Sanapas (frontera Paraguay y Bolivia). Postal de Rossi & Lavarello, ca. 1925. Colección Muller.

bajo pago. En los hombres encontramos mayor reserva. [...] Entre las mujeres de cierta edad advertimos grandes deseos de hacerse retratar [...] pero de indias de torso desnudo están llenas las vidrieras de la calle Corrientes o 25 de Mayo, en Buenos Aires!⁵⁷

El *travelogue* recuperó ese uso manipulativo del cuerpo desnudo y lo utilizó para reforzar la idea de choque entre civilización y barbarie, implícita en la mayoría de estos films, contraponiéndolo con frecuencia al cuerpo vestido del explorador blanco inserto en ese espacio “otro”. En este sentido, resulta particularmente interesante analizar algunas de las imágenes tomadas por el fotógrafo y cineasta Arturo Alexander⁵⁸ durante una ex-

57 De Passera, Gino. ‘Impresiones de un viaje en busca de los indios de Salta’. *En Revista Geográfica Americana*, N° 16, 1935. p. 52.

58 Arturo Alexander (1865-1938) fue otro de los pioneros de la cinematografía argentina que se desempeñó simultáneamente en el medio filmico y fotográfico. Era hijo del célebre daguerrotipista Adolfo Alexander y desde pequeño se inició como fotógrafo en el estudio familiar. Como sus hermanos, realizó allí diversos trabajos relacionados con el medio fotográfico, hasta que luego de la muerte de su padre se separó de la empresa familiar para probar suerte en otro campo: el de la cinematografía. En 1907 comenzó a ofrecer en su local de San Juan 1069, de la ciudad de Rosario, servicios a la industria y el comercio local para efectuar filmaciones de publicidad. En 1910,

pedición realizada en 1924 a la región de Amazonia, en la cual registró la flora, la fauna, los accidentes geográficos y sobre todo a varias tribus del Chaco Paraguayo y de las zonas aledañas al Chaco boliviano, a las que el explorador identificó como lenguas, orejones y sanapas. En 1928, el fotógrafo partió hacia Italia como miembro de la delegación argentina a la Exposición Internacional de Génova y allí presentó su film entre un público mayoritariamente europeo.⁵⁹ Aunque la película, a la que tituló *Expedición Cinematográfica A. Alexander*, hoy se encuentra perdida, varias de las imágenes incluidas en ese *travelogue* fueron editadas poco después en formato postal por la firma Rossi y Lavarello, y hoy aportan valiosos datos sobre aquella empresa filmica. Una de las fotografías más interesantes del conjunto muestra al propio Alexander, vestido con una camisa de mangas largas y sombrero, posando entre medio de ocho jóvenes indígenas semidesnudas que sonríen para la cámara (**Fig. 28**). En otra postal de temática muy similar, volvemos a ver al explorador exageradamente vestido junto a una muchacha con los senos descubiertos. El epígrafe de esta fotografía reza: “India de pecho sobrepuesto con el explorador Alexander”. Además de la mencionada contraposición entre el occidental vestido y civilizado y la indígena desnuda y salvaje, se evidencia en estas postales una marcada y deliberada carga de erotismo. En efecto, en un período en que las manifestaciones sexuales de cualquier tipo eran absoluto tabú, estas fotografías, aparentemente etnográficas o antropológicas, escondieron una lectura indiscutiblemente ligada al deseo. Como sugiere Gastón Carreño, las imágenes de este tipo,

al igual que Py, documentó los festejos del Centenario y ese mismo año se desempeñó como operador, bajo la dirección de Mario Gallo, en el drama nacional *Camila O'Gorman*, interpretado por Blanca Podestá. Hacia 1913, su empresa estaba ya entre las principales proveedoras de la naciente industria cinematográfica argentina, junto a nombres como los de Max Glücksmann, Julio Alsina, Atilio Lipizzi y otros. En su local ofrecía alquiler y venta de películas y materiales para su proyección. En 1916, también como operador, realizó la versión nacional de *La mano que aprieta* y ese mismo año, también trabajó en *Flor de durazno*, dirigida por Francisco Defillipis Novoa, film que marcó el debut cinematográfico de Carlos Gardel, todavía lejos de la gloria internacional. En 1917 comenzó, además, su sociedad con Alfredo Bulo, y juntos instalaron una fábrica de cintas cinematográficas donde ofrecían, entre otros servicios técnicos, impresión de películas, trabajos fotográficos, titulado de films, alquiler y venta de películas, luces y virajes. En sus nuevos talleres, Alexander y Bulo realizaron todo el trabajo técnico de la película *Ironías del destino* (1919), una ambiciosa producción con Blanca, Pablo y José Podestá.

59 Agradezco a Abel Alexander, bisnieto de este fotógrafo y cineasta, por éste y todos los datos biográficos aportados a mi investigación.



FIGURA 29. Postal fotográfica de autor no identificado que muestra a cuatro mujeres en un temprano automóvil, ca. 1920. Colección de la autora.

Comenzaron a coleccionarse ávidamente y por distintos públicos, en una especie de consumo compulsivo de exotismo que comenzó a apoderarse de estos ciudadanos y ciudadanas, quienes se maravillaban por la alteridad radical de los *otros*, o bien, saltaban de espanto frente al salvajismo de piel morena que estas fotografías traían hasta sus ojos. Pero este mismo público, en un momento de gran represión sobre la sexualidad, le da un uso oblicuo a esas imágenes, quizás en un ámbito más privado; ya que sobre todo cobra importancia el sentido erótico. Con esto, se entra en un ámbito distinto, de deseo, de choque con las imposiciones morales, incluso legales.⁶⁰

Así, esta representación erotizada de la alteridad ocultaba sobre todo una relación de poder “donde el *otro* es sólo un reflejo de lo que el fotógrafo [o el cineasta] quiere ver (y representar).⁶¹

60 Carreño, Gastón. ‘Fotografías de cuerpos indígenas y la mirada erótica. Reflexiones preliminares sobre algunos casos del confín Austral’. En: *Revista Chilena de Antropología Visual*, N° 2, 2001. Disponible en www.antropologiavisual.cl/artcarreño.htm (Acceso enero de 2011)

61 *Ibid.*

3.2.3 La celebración de la máquina

Hacia fines del siglo XIX y principios del XX, los medios de transporte se convirtieron en un indicador de estatus y también en un símbolo de aventura. Viajar en automóvil, globo, avión o dirigible era una suerte de fantasía, todavía inalcanzable para buena parte de la población local, que los fotógrafos de la época supieron aprovechar para ofrecer a sus clientes representaciones imaginarias de esos fabulosos viajes. Por una módica suma, era posible retratarse en una variedad de escenografías en las que el modelo aparecía en control de un poderoso vehículo en medio de locaciones exóticas o lejanas (**FIG. 29**). En estrecha conexión con la noción de dispositivo virtual analizada al inicio de este apartado, este tipo de imágenes prometían al comprador no tanto la ilusión del viaje como la ilusión de que se era un viajero. Generalmente realizados en formatos económicos y pensados para circular, como la postal fotográfica, estos retratos funcionaban además como un espacio de proyección o afirmación social para las elites urbanas que certificaban su modernidad y cosmopolitismo a través de esta persistente celebración de la máquina. Este culto a la máquina fue también un tópico recurrente en los travelogues de principios del siglo XX, cuando sirvió particularmente para reforzar las polaridades entre civilización y barbarie latentes en estos films.

En 1927, el periodista, documentalista, navegante y pionero de la aviación Gunther Plüschow se hizo a la mar en una pequeña goleta desde el puerto de Büsum, en Alemania, con destino a Sudamérica, con la idea de realizar un libro y una película que documentaran los paisajes y la vida en el extremo austral del continente. En otro buque enviaba simultáneamente las partes de un hidroavión Heinkel HD24, con el propósito de ensamblarlo en Punta Arenas y realizar desde allí las primeras imágenes aéreas de la región. Para convencer a la editorial Ullstein de que financiara su arriesgada aventura, Plüschow concurre a una reunión de directorio con papeles y mapas de la Patagonia que ostentaban la palabra “inexplorado”.⁶² Como en el caso de Burton Holmes y José Manuel Moneta, la promesa de descubrimiento de tierras desconocidas para el occidental promedio fue suficiente para que la casa editora le proporcionara un generoso adelanto. La filmación propia-

⁶² Véase Litvachkes, Roberto. *Gunther Plüschow. Una vida de sueños, aventuras y desafíos por un amor imposible: La Patagonia*. Buenos Aires, Serie del Sur, 2006, p. 25.

mente dicha estaría a cargo de Kurt Neubert, apodado *Garibaldi* —un fotógrafo y operador cinematográfico, que luego alcanzaría cierta notoriedad como cameraman de *Olimpia*, el film de Leni Riefenstahl que documenta los Juegos Olímpicos de Berlín de 1936. Plüschow, por su parte, se encargaría de la preparación de las conferencias que acompañarían la exhibición del film en Alemania y, con la colaboración del director Victor Mendel, se ocuparía del montaje de los más de 50.000 metros de película obtenidos durante la travesía. El film, rodado entre 1927 y 1929 apoyaba ya desde su mismo título *Im Bilderflug zu unbekanntem Welten (Vuelo en imágenes hacia mundos desconocidos)*⁶³ la idea del viaje exploratorio y de descubrimiento con la que Plüschow había persuadido a sus inversores. Esta idea estaba reforzada por el absoluto protagonismo que adquieren en él los medios de transporte, que llegan incluso a ostentar nombres propios como si se trataran de uno más de los personajes del film. La goleta Feuerland y sobre todo el Silverkondor, el avión con el que Plüschow sobrevuela la Patagonia, son las estrellas de la cinta, aunque como sostiene Jeffrey Ruoff a propósito de *By aeroplane to Pygmyland* (Matthew W. Stirling, 1927) —film con el que este *travelogue* tiene más de un punto en común—, la verdadera estrella es siempre la película misma “que funciona como un trofeo que documenta la anunciada partida, el coqueteo con el peligro, el triunfo final y el regreso exitoso de los héroes”.⁶⁴

Como en el caso de *Terre Magellaniche, Vuelo en imágenes hacia mundos desconocidos* está estructurada a la manera de un relato de viaje que condensa en imágenes el relato escrito, que tanto De Agostini como Plüschow publicaron en forma simultánea a sus films. La presencia de mapas animados, que como vimos era un elemento común en este tipo de películas, permite trazar el camino recorrido por los exploradores y contribuye a familiarizar al espectador foráneo con la topografía de la región. La primera parte del film documenta la partida de la Feuerland desde Alemania, el largo cruce del océano Atlántico y la llegada a Brasil. Aunque el paso de Plüschow por este país vecino no constituye finalmente más que

63 Éste es el título original que aparece impreso en el film, sin embargo, tanto en Alemania como en Buenos Aires la película fue estrenada con títulos diversos. El póster de su estreno en noviembre de 1929 en Alemania la publicaba con el título de *Silverkondor über Feuerland (El Cóndor de Plata sobre Tierra del Fuego)*, que es el mismo del libro que Plüschow publicó sobre ese viaje. De la misma manera, en Argentina se publicitó su estreno en septiembre de 1930 con el título *Sobre la Tierra del Fuego*, que es el nombre que se le dio aquí a la traducción en español de dicho libro.

64 Ruoff, Jeffrey, *op. cit.*, p. 9.

una anécdota de su “épica” travesía hacia Tierra del Fuego, algunas de las imágenes más interesantes del film tienen lugar en Blumenau, donde fuerza un encuentro con una tribu de indios Botocudos. A principios del siglo XX esta ciudad, llamada también la “Alemania tropical”, era la colonia germana más próspera de Brasil. Había sido fundada en 1850 por el farmacéutico alemán Hermann Bruno Otto Blumenau, que luego fue seguido por otros grupos de inmigrantes que se asentaron en la región y lograron expulsar de ella a las tribus de Botocudos, Kaigangs y Xoklengs, que durante años enfrentaron a los blancos contra el proceso de colonización. Llegados a la zona, los viajeros logran que un guía local los acompañe a la selva para filmar allí a los últimos grupos de estos indígenas. Luego de cabalgar durante horas, repitiendo tal vez la misma ruta que sus compatriotas un siglo antes, Plüschow dice en su libro que puede sentir el “tormento de los antiguos caballeros españoles recorriendo el mundo en esas condiciones”.⁶⁵ La idea de peligro es una presencia constante en el relato, no sólo porque los botocudos “son los más astutos, irresponsables y desalmados individuos de todo Brasil”,⁶⁶ sino también porque desconfían de las cámaras. Plüschow lleva regalos para persuadirlos de dejarse filmar, pero sólo cuando les promete regalarles un toro, los indígenas aceptan ser capturados por la lente de Neubert. La condición, sin embargo, es que ellos mismos capturen y maten al animal “sin tocar ni mirar a Garibaldi ni a sus endiablados aparatos”.⁶⁷ La ferocidad de los botocudos queda así plasmada a través de la recreación de esta cacería que, como en el caso de la escena de sanación en *Terre Magellaniche*, contribuye a construir la tipicidad étnica de la tribu, y a apoyar el estereotipo del “salvaje peligroso” fomentado por los compatriotas de Plüschow, y esperado por el espectador blanco y europeo a quien, en última instancia, está destinado el film. A este respecto, es sumamente iluminadora la manera en que Plüschow narra el episodio en su libro:

Garibaldi permanece tieso como un roble; su mano va dando vuelta a la manivela del aparato, que susurra discretamente. Por fortuna, aquellos diablos desnudos no saben lo que les está haciendo; no saben que muy pronto aparecerán sobre el luminoso lienzo blanco y que sus costumbres y sus tipos y sus gestos feroces serán cómodamente observados por

65 Plüschow, Guther. *Silberkondor über Feuerland*. Berlin, Hans Georg Prager, 1929 (tr. española: Plüschow, Guther. *Sobre la Tierra del Fuego*. Buenos Aires, Editorial Südpol, 2008, p. 105).

66 *Ibid.*, p. 110.

67 *Ibid.*, p. 112.

millones de espectadores de todos los países; no saben que, gracias a aquella caja negra montada sobre un trípode, cuya manivela rueda sin cesar, quedarán archivados eternamente, como un importantísimo documento de cultura, hasta mucho después de su muerte, cuando ya el último de los botocudos habrá desaparecido de la tierra, y que sus asesinatos, sus hechos sangrientos habrán pasado a la categoría de relatos lejanos, como las historias de los indios bravos de la América del Norte.⁶⁸

Este relato construye la idea de un “otro” como sujeto de mirada europea e instala un discurso que autores como Alison Griffiths han denominado “etnografía de salvamento”,⁶⁹ en el que se sugiere la idea de que el cine y las técnicas de reproducción mecánica en general, no sólo están contribuyendo al conocimiento de estas culturas y sus costumbres en el mundo civilizado, sino que las están salvaguardando para la posteridad, antes de que desaparezcan para siempre. “See them now or never”, dice uno de los populares *eslogan* de Lyman H. Howe, otro de los pioneros indiscutibles del género.

La segunda parte del film muestra la llegada de la *Fenerland* a Argentina. Aunque, como muestra el mapa animado, Plüschow entra al país por Buenos Aires —ciudad que lo impresiona profundamente y a la que compara en su libro con Nueva York—⁷⁰ la película no le dedica ni una sola imagen a esta metrópoli y se sumerge directamente en el corazón de la Pampa gaucha. La difusión visual de la cultura criollista y en particular de la figura del gaucho fue, como vimos en el Capítulo 2, un fenómeno exponencialmente creciente desde fines del siglo XIX, y alcanzó a principios del XX una magnitud que sobrepasó los límites nacionales. Los álbumes de vistas y costumbres, pero sobre todo la tarjeta postal fueron fundamentales en este proceso y sirvieron de modelos temáticos y estéticos de la naciente cinematografía. La postal contribuyó a recrear iconográficamente el mapa argentino. Sin embargo, en una época en la que la población extranjera

68 *Ibid.*, p. 113.

69 Véase por ejemplo Griffiths, Alison. *Wondrous Difference. Cinema, Anthropology & Turn-of-the-Century Visual Culture*. Nueva York, Columbia University Press, 2002 o Tobing Rony, Fatimah. *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*. Durham, Duke University Press, 1996.

70 Plüschow relata: “Al fin emerge bajo las primeras luces de la aurora, como otra visión fantástica, otro segundo y pequeño Nueva York, pero muchísimo mayor y más imponente que su hermano Montevideo: ¡Buenos Aires! [...] Aquí, en esta gran ciudad, se concentran la riqueza y la fuerza de este poderoso país con su gigantesco porvenir; también aquí el desarrollo adquirido desde la guerra y después de la guerra alcanza los límites de lo increíble”. Véase Plüschow, *op. cit.*, p. 126.



FIGURA 30. Izq: Fotograma de *Vuelo en imágenes hacia mundos desconocidos* (Gunther Plüschow, 1928). Der: Postal fotográfica coloreada basada en una imagen de Francisco Ayerza, ca. 1910. Colección de la autora.

constituía más de un tercio de la total, ese mapa no estaría nunca completo sin sus habitantes y, como sugiere Carlos Masotta,⁷¹ la tarea de identificarlos para representarlos en imágenes fue bastante más compleja. La pregunta por la esencia del ser nacional fue respondida por la fotografía en general y la postal en particular de una manera rotunda. “La imagen de un país con ciudades y paisajes deslumbrantes se complementó con dos tipos de habitantes singulares; ‘indios’ y ‘gauchos’. Esa elección excluyente (no hubo series postales de otros grupos sociales) delata que el ‘plan’ de la empresa postal era la recreación de una ‘imagen autóctona’ del país. Y para ello se recurrió a esas figuras emblemáticas”.⁷² Tanto el indio como el gaucho contaban ya con un proceso de estereotipación de casi cien años desde sus primeras representaciones en pinturas y relatos de viajeros a comienzos del siglo XIX. La postal, potenciada por el creciente fenómeno inmigratorio, no hizo más que apropiarse de esa imagen gauchesca que la pintura y la fotografía habían organizado según una escenificación sistemática, y la puso en circulación de un modo inédito. Para un viajero europeo como Plüschow, la imagen de una Argentina agrícola y criollista era probablemente la única conocida, y también la única esperada por su público potencial. Siguiendo los criterios organizativos de la postal, el film muestra al gaucho en un universo dividido en dos espacios bien definidos: el ocio y el trabajo. Así al asado y al mate junto al fogón (**FIG. 30**) le siguen una serie de imágenes que muestran las diferentes tareas

71 Véase Masotta, Carlos. *Gauchos en las primeras postales fotográficas argentinas del s. XX*. Buenos Aires, La Marca Editora, 2007.

72 *Ibid.*, p. 11-12.

campestres, desde la doma y el arreo, hasta la siembra con caballos y tractores. Al igual que sucedía con la postal, en esta secuencia conviven sin conflicto las imágenes netamente documentales con las teatralizaciones burdas, que paradójicamente contribuían a recrear el verosímil espacial requerido por el film.

El viaje de la *Feuerland* continúa hacia Tierra del Fuego, ingresando primero por el lado chileno y desplazándose entre canales y fiordos hasta Ushuaia y el Cabo de Hornos. En estas imágenes el paisaje se convierte en personaje absoluto. Por un lado, Plüschow recupera un fenómeno también propio de la fotografía y la postal que Carlos Masotta ha denominado “encantamiento del territorio argentino”,⁷³ caracterizado por el descubrimiento, la escenificación pictórica y el diseño unificados del paisaje nacional. El paisaje aparece entonces como una vista de la naturaleza en tanto conjunto armónico, un territorio transformado en fuente y expresión de gozo. Por otro lado, en cambio, el film juega permanentemente con la idea de peligro y aventura y, como en el caso de *The cataracts of Iguazú* y *Entre los hielos de las islas Orcadas*, la naturaleza es mostrada simultáneamente como un elemento amenazante y hostil que acecha permanentemente la vida de los protagonistas. Esto se vuelve aún más evidente cuando la goleta es reemplazada por el avión como elemento de exploración. Aquí la naturaleza y la máquina inician un duelo en el que esta última, luego de sortear obstáculos y peligros diversos, emergerá siempre como la incuestionable vencedora.⁷⁴ “El corazón de la Tierra fue conquistado”, dice el film en uno de sus intertítulos, a la vez que Plüschow muestra desde el aire imágenes “que ningún ojo humano había visto hasta entonces”.

Esta celebración de la máquina vuelve a repetirse muy fuertemente en otro *travelogue* de la época titulado *Expedición Argentina Stoessel*. El film relata la proeza automovilística de dos hermanos argentinos, Adán y Andrés Stoessel que, entre 1928 y 1930, recorrieron más de 32.000 kilómetros en un Chevrolet modelo 28, uniendo la ciudad de Buenos Aires con la de Nueva York. En dos años y quince días, los intrépidos aventureros se propusieron trazar el rumbo de una ruta Panamericana, entonces inexistente, y con la

73 Masotta, Carlos. *Paisajes en las primeras postales fotográficas argentinas del s. XX*. Buenos Aires, La Marca Editora, 2007, p. 8.

74 Paradójicamente Plüschow muere durante un segundo viaje exploratorio a la Patagonia, cuando el 28 de enero de 1931 su avión cae sobre el Lago Rico, en la provincia de Santa Cruz, a raíz de una feroz tormenta que daña gravemente la máquina.

ayuda de dos mecánicos que los acompañaron durante todo el trayecto, pasaron por la mayoría de los países latinoamericanos, sorteando todo tipo de dificultades y obstáculos propios del intrincado terreno. Andrés Stoessel fue simultáneamente jefe de ruta y camarógrafo de la expedición. Con una cámara importada y decenas de rollos de peligroso nitrato inflamable que viajaban a bordo del auto, el explorador fue registrando las múltiples peripecias y aventuras del grupo expedicionario a lo largo de los diferentes puntos de su ruta. Los negativos eran enviados periódicamente por correo a Buenos Aires, para ser revelados en el prestigioso laboratorio de Federico Valle, que también sería luego responsable del montaje final del film.

Este *travelogue* tenía un importante antecedente en Francia. Allí y por la misma época, varias de las grandes empresas automotoras como la Peugeot, la Renault y la Citroën estaban financiando expediciones fílmicas a través del Sahara en el ámbito de una economía turística emergente en el norte de África.⁷⁵ Según Peter Bloom, estas expediciones funcionaban como un potente símbolo de la industria automotriz y de las ambiciones geopolíticas francesas, y amalgamaban “un repertorio arqueológico, etnográfico y geográfico en el contexto de una ideología franco-colonialista de reforma higiénica, educativa y política”.⁷⁶ De manera más pragmática, estos films servían como un catálogo visual móvil de los territorios coloniales franceses y buscaban demostrar el fácil acceso de Francia en estas colonias utilizando el automóvil como sustituto del tren.⁷⁷ Aunque en el viaje de los Stoessel hay implícita una clara ideología modernizadora y civilizatoria —la idea de trazar una ruta Panamericana inexistente es, en última instancia, una manera de fomentar dicho proyecto— no son los discursos imperialistas los que promueven su viaje sino, por el contrario, la influencia de ciertas ideas americanistas que comenzaban a instalarse en los círculos intelectuales latinoamericanos. En su libro *32.000 kilómetros de aventuras*, los hermanos Stoessel escriben:

Bien quisiéramos, sin embargo, que la nuestra fuese la primera y la última de las empresas de este género que debió luchar con tantos y tan sucesivos obstáculos, ya que la desaparición de todos ellos, en un porvenir que

75 Entre los títulos más importantes podemos mencionar *La traversée du Sahara* (1923), *Le continent mystérieux* (1924), *La croisière noir* (1926), *La croisière jaune* (1932) financiados por la Citroën y *Les mystères du continent noir* (1926) y *La première traversée rapide du désert* (1931), financiados por la Renault.

76 Bloom, Peter J. ‘Trans-Saharan Automotive Cinema. Citroën, Renault, and Peugeot-sponsored documentary interwar crossing films’. En: Ruoff, Jeffrey (ed), *op. cit.*, p. 139.

77 Véase Bloom. *Ibid.*



FIGURA 31. Izq. *Mapuches junto a un auto*, tarjeta postal de autor no identificado, ca. 1920, Araucanía, Chile. Museo Histórico Antropológico Mauricio van de Maele, Valdivia, Chile. Der.: 'El indígena y la fascinación por la máquina'. Fotogramas de *Expedición Argentina Stoessel* (Adán y Andrés Stoessel, 1928-30).

deseamos cada vez más cercano, servirá para unir a todos los pueblos del continente, acercándonos todavía más por virtud del mutuo conocimiento. Nuestro viaje, en efecto —y acaso pueda ser ésta una de sus más útiles lecciones— nos ha servido para comprobar que nuestros pueblos viven en un completo aislamiento, ignorándose mutuamente hasta el punto de que las más groseras leyendas y las más extravagantes especies se propagan y perpetúan hasta en los núcleos cultos e ilustrados.⁷⁸

Sin embargo, a pesar del discurso de unión y hermandad de los pueblos americanos sostenido por los Stoessel, no es casual que en el film se hayan elegido como puntos de partida y de llegada de la travesía a las ciudades de Buenos Aires y Nueva York respectivamente. En realidad, el viaje se había iniciado en Arroyo Corto, una pequeña localidad a 500 kilómetros de la capital porteña de la que los hermanos eran oriundos. El elegir a Buenos Aires como lugar de inicio oficial de su largo periplo les permite a los Stoessel establecer un deliberado paralelismo entre esta gran ciudad argentina y la metrópolis por excelencia que es Nueva York. Las imágenes con las que ambas ciudades son presentadas en el film son casi idénticas: una serie de planos en picado que muestran el intenso tráfico de sus arterias principales, los altos edificios de sus

⁷⁸ Stoessel Adán y Andrés Stoessel. *32.000 kilómetros de aventuras*, Buenos Aires, Linari y Cía, 1930, pp. 11-12.

centros cívicos y comerciales y la asombrosa cantidad de automóviles que, aun en esa temprana época, circulaban por las principales avenidas. La clara relación que el film establece entre estas dos metrópolis se vuelve aún más explícita cuando la cámara de los Stoessel se interna tanto en las principales ciudades del interior argentino como en las de Bolivia, Perú, Colombia, Venezuela y Panamá —la mayoría de las cuales conservaban todavía un estilo colonial— y sobre todo cuando penetra en las zonas más alejadas a las mismas, donde predominaba aún una forma de vida rural y en ciertos casos todavía “primitiva”. En estos espacios el automóvil, que tan cómodamente vemos recorrer las calles de Buenos Aires o Nueva York, debe establecer una lucha “cuerpo a cuerpo” con la naturaleza hostil que se obstina constantemente en impedir su avance a través de ríos torrentosos, peligrosos despeñaderos y caminos escarpados. Como el avión de Plüschow, el Chevrolet de los Stoessel va superando cada uno de estos obstáculos demostrando que, aun sin carreteras, la máquina es siempre la indiscutible vencedora. Pero quizás, la secuencia del film que mejor representa este duelo entre civilización y barbarie tenga lugar cuando los expedicionarios visitan una aldea indígena en la península de Goajira, al norte de Colombia, causando con su extraño automóvil el estupor de los “salvajes”. Los intertítulos informan: “Como ante un extraño dios se congregan los nativos en torno a nuestro coche. Les apasionan los cigarrillos y las fotografías, del mismo modo que a sus antepasados, las cuentas de vidrio de los conquistadores”. A continuación se muestran una serie de imágenes de los indígenas semidesnudos manipulando torpemente una cámara fotográfica o posando dócilmente junto al automóvil. Este tipo de escenificaciones, donde el nativo aparece retratado junto a objetos y artefactos del “mundo occidental” en actitudes de sorpresa y asombro, tenía ya una arraigada tradición en el campo de la fotografía, donde era común encontrar imágenes de indígenas junto a automóviles, instrumentos musicales, largavistas o cámaras fotográficas (**Fig. 31**). El cine no hizo más que apropiarse de este legado visual y lo explotó con fines similares. Ya en *Nanook, el esquimal* puede observarse una escena de este tipo cuando el comerciante le muestra al nativo el funcionamiento de un gramófono y éste, desconcertado, termina mordiendo el disco sin llegar a comprender de dónde proviene su sonido. Al igual que sucedía con las escenificaciones destinadas a construir una tipicidad étnica que respondiera a las expectativas del espectador occidental, estas imágenes

no buscan constituirse en un registro fiel del nativo, sino que pretenden poner en evidencia las concepciones que el blanco tiene sobre ese “otro” y sobre su reacción frente al automatismo de la máquina. Según Margarita Alvarado, se articula así “un modelo infantil e ingenuo del ‘buen salvaje’ enfrentado como primitivo a un logro tecnológico del progreso del blanco. La dicotomía fundamental que se manifiesta aquí más que expresar una relación entre barbarie y civilización, materializa visualmente una oposición entre el automatismo representado por la máquina y la magia encarnada en el nativo que la observa”.⁷⁹

Como en la novela de H. G. Welles, al observar las imágenes de la mayoría de estos films realizados en suelo latinoamericano, es posible pensar al *travelogue* como una especie de máquina del tiempo. La cámara de esos exploradores y viajeros trasladaba a los espectadores de la época a una suerte de viaje al pasado, en el que todavía podían verse salvajes tribus indígenas, maravillas de la naturaleza virgen y costumbres exóticas sin tener que alejarse de la seguridad y las comodidades propias de la vida urbana. Sin embargo, tanto la fotografía como el cine cumplieron un rol fundamental en el proceso de documentación etno-geográfico que, en última instancia, contribuyó a la transformación y, en algunos casos, incluso a la desaparición de ese mundo primitivo en acelerada agonía que se intentaba preservar visualmente. Por un lado, todos estos films llevaban implícito un claro discurso civilizador y modernizador que resultó ser sumamente operativo a los objetivos sociopolíticos de la elite gobernante latinoamericana. Por el otro, y aun sin proponérselo en forma explícita, este género contribuyó simultáneamente al proyecto de construcción de la nacionalidad argentina que, frente al impacto del fenómeno inmigratorio, proponía la recuperación de la tradición como vía para consolidar una identidad nacional. De esta manera, el *travelogue* anuncia y revela algunas de las características que van a definir al cine argentino durante gran parte de su período silente, donde por un lado se romantiza el pasado fundacional y el mundo rural como símbolos de la identidad nacional, y por el otro se exalta y difunde el progreso modernizador y urbano que está causando su agonía.

79 Alvarado Pérez, Margarita. ‘El otro y el automatismo bajo la fascinación de la máquina’. En *Memoria del 9º Congreso de Historia de la Fotografía*. Buenos Aires, Sociedad Iberoamericana de Historia de la Fotografía, 2007, p. 40.

4. ESPECTÁCULOS REALISTAS Y REALIDADES ESPECTACULARES LAS REVISTAS ILUSTRADAS Y SU INFLUENCIA EN EL TEMPRANO CINE ARGENTINO

El que mira una revista ilustrada recibe de los pies de sus imágenes unas directivas que en el cine se barán más precisas e imperiosas, ya que la comprensión de cada imagen aparece prescrita por la serie de todas las imágenes precedentes.

Walter Benjamin¹

La influencia que la prensa, sobre todo la ilustrada, ejerció sobre los primeros noticieros cinematográficos resulta hoy más que evidente. En efecto, los diferentes géneros periodísticos –crónica, política, deporte, espectáculo, etcétera.– aparecen como el modelo temático más próximo de la producción de actualidades. Como señala Mónica Dall’Asta, “la masa enorme y a primera vista caótica de las actualidades de los orígenes podría encajar fácilmente en las secciones de un periódico imaginario, un *visual newspaper* que en lugar de describir los hechos, los ‘citase’ directamente en cuanto secciones espacio-temporales seleccionadas y extraídas de su *continuum* originario”.²

1 Benjamin, Walter. ‘La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica’, *Zeitschrift für Sozialforschung*, 1936 (tr. española: “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”. En *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires, Taurus, 1989, p. 31-32).

2 Dall’Asta, Mónica, ‘Los primeros modelos temáticos del cine’. En *Historia General del Cine*, Volumen I, Madrid, Cátedra, 1998, p. 249.

Las imágenes de personajes públicos, de novedades científicas o tecnológicas, de festejos nacionales, de visitas ilustres o de catástrofes naturales capturadas por los primeros noticiarios tenían ya un exitoso mercado en el marco de las revistas ilustradas. El cine aprovechó ese interés, junto con la fascinación que generaba en el público el recién nacido invento, para atraer a estos miles de consumidores hacia el nuevo negocio de las imágenes en movimiento. Según Ferry Turvey:

La institución cinematográfica conformada antes de la Gran Guerra fue la última en sumarse a un campo de cultura popular y comercial de clase baja que había estado construyéndose desde la introducción de la literatura y la prensa barata en la década de 1830 y cuyas formas e instituciones operaban como una cultura alternativa emergente. [...] Sus componentes se multiplicaron durante el siglo XIX a medida que emergían una sucesión de empresas comerciales dispuestas a proveer entretenimiento a los nuevos consumidores. Juntos constituyeron un rico campo intertextual e intermedial que comprendía desde ficciones del estilo *penny blood*, *music halls* y teatros de melodrama hasta los diarios de circulación masiva, periódicos y tiras cómicas de la década de 1890. A su vez, el campo entero se caracterizó por un conjunto de complejos sistemas de préstamos, intercambios, continuidades, correspondencias y duplicaciones entre las diferentes partes que lo componían. El cine, como última adición pudo en consecuencia aprovechar los recursos, las prácticas establecidas y las tradiciones de una cultura popular más amplia.³

Aunque el fenómeno descrito por Turvey se dio en Argentina con sus propias particularidades, y de forma algo más tardía que en Europa o Estados Unidos, es evidente que la familiaridad que el público local adquirió con ciertos temas, personajes, imágenes, géneros o formas narrativas popularizadas a través de las revistas ilustradas, proveyó muchas de las competencias de lectura, del manejo de convenciones y de los códigos de representación necesarios para que el cine fuera rápidamente aceptado y comprendido, en una época en la que esta nueva forma artística estaba todavía buscando su propio lenguaje.

³ Turvey, Ferry. 'Cheap Fiction, Popular Periodicals and Early Film Dramas: Some Continuities and Exchanges'. En Toulmin, Vanessa/ Popple, Simon. *Visual Delights. Exhibition and Reception*. Eastleigh, John Libbey Publishing, 2005, p. 32.

4.1. Las revistas ilustradas y el espectáculo de lo real

El desarrollo de la prensa ilustrada en Argentina fue posible gracias a dos innovaciones técnicas que irrumpieron con fuerza hacia fines del siglo XIX. La primera fue la introducción en 1890 del fotograbado de medio tono (*half tone*), que permitía imprimir fotografías con su rango tonal, sin necesidad de que un artista o grabador actuara de intermediario. Esta técnica puso a la fotografía informativa al alcance de las masas, inaugurando en el país la era del fotoperiodismo moderno. La segunda innovación fue la aparición de la instantánea fotográfica a través de una serie de mejoras concretas en la composición química de las placas y de la irrupción en el mercado de cámaras livianas y portátiles a precios económicos. La imagen única y densamente informativa, que en la etapa anterior había servido para resumir la noticia, fue reemplazada entonces por decenas de instantáneas que inundaron las páginas de las revistas ilustradas.

Caras y Caretas fue la primera publicación vernácula en popularizar estas dos innovaciones técnicas.⁴ Fundada el 8 de octubre de 1898 por el escritor José S. Álvarez —más conocido por el seudónimo de Fray Mocho—, el periodista Eustaquio Pellicier y el dibujante Manuel Mayol, fue sin lugar a dudas la revista emblemática del periodismo gráfico argentino.⁵ Ninguna otra publicación había contado hasta entonces con un plantel estable de fotógrafos y con una sección fotográfica que, entre 1898 y 1922, el período en que se produjeron las mayores innovaciones desde el punto de vista técnico y estético, fue dirigida por el célebre fotógrafo peruano Salomón Vargas Machuca. *Caras y Caretas* reclutó a sus corresponsales entre los mejores fotógrafos del país y utilizó, desde un principio, a la fotografía como información, defendiéndola como una de sus principa-

4 En los primeros años del siglo XX surgirían otras revistas ilustradas como *PBT* (1904), *El Hogar* (1904) y *Fray Mocho* (1912) que otorgaron a la fotografía un lugar igualmente central. Sin embargo, por su carácter pionero y modélico, en este capítulo nos concentraremos sobre todo en la producción de *Caras y Caretas*, que de alguna manera sentó las bases para todas estas publicaciones posteriores.

5 Su profusión de fotografías, caricaturas, y dibujos, su extraña mezcla de humor y arte y su formato manuable —que la diferenciaba de los enormes diarios al estilo de *La Nación*— fueron algunos de las razones de su éxito. Pero sin duda fue su precio, que a poco de su lanzamiento fue rebajado a 20 centavos y se mantuvo así hasta la desaparición de la revista en 1939, el factor que la convirtió en la revista favorita de los argentinos, con una tirada promedio de 110.000 ejemplares hacia 1910.

les armas editoriales. Eustaquio Pellicier escribió en el número del 5 de mayo de 1900: “La única información que se impone es la gráfica a base de magnesio, kerosén o fósforo pues con cualquiera de esos sistemas se obtiene mayor claridad que con la información a base de tinta”.⁶ A fin de “asegurar [...] la más amplia información gráfica”, la revista solicitaba también, a través de avisos publicitarios periódicos, la colaboración de “todos los fotógrafos aficionados de la Argentina y del exterior”. Estas imágenes, por las que se pagaba entre 5 y 10 pesos, debían reproducir “sucesos y personas de actualidad que puedan interesar al público y en general todo lo que represente un tema curioso”.⁷ Estas solicitudes, por lo general, compartían sus páginas con atractivas publicidades de algunas de las nuevas cámaras populares en una época en la que comenzaban a irrumpir en el país los primeros fotógrafos aficionados, un nuevo mercado que la revista aspiraba a captar. En efecto, la importancia que *Caras y Caretas* le dio a la información gráfica la convirtió en una pionera en la utilización de las últimas novedades tecnológicas del medio. La publicación incorporó desde un principio cámaras portátiles con placas de 9 x 12 cm, en una época en que la todavía arraigada utilización de pesadas cámaras de madera y trípode condenaba a la fotografía a un estatismo difícilmente superable. En enero de 1899, sus corresponsales fueron los primeros en usar el flash de magnesio y unos meses más tarde, la lámpara de flash eléctrico Eclair. Nunca antes los fotógrafos habían contado con tantas herramientas técnicas para captar fielmente la realidad y, sin embargo, *Caras y Caretas* se caracterizó, sobre todo, por su extendido uso de la manipulación fotográfica. La revista no sólo recurrió asiduamente al retoque

6 *Caras y Caretas*, N° 83, 5 de mayo de 1900. Es interesante notar que antes de su labor pionera en *Caras y Caretas*, Eustaquio Pellicier había estado también tempranamente vinculado con el cine. En efecto, en 1896 y en asociación con el empresario Francisco Pastor, este periodista de origen español fue el responsable de la primera proyección cinematográfica que tuvo lugar en el país. Pellicier y Pastor adquirieron en París una cámara Lumière y veinticinco películas que, a partir del 18 de julio de ese año, exhibieron en el Teatro Odeón de Buenos Aires, junto a zarzuelas cómico-líricas como *Niña Pacha*, *El gorro frigio* y *Un crimen misterioso*, entre otras. En 1897, Pellicier, Manuel Devoto y Santiago de Tojar patentaron además dos dispositivos cinematográficos bautizados con el nombre de Planobioscopio y Estereobioscopio. Según el registro de patentes de la época, el primero estaba destinado a “proyecciones de la fotografía plana y animadas”, mientras que el segundo servía, como vimos en el Capítulo 1, para proyectar fotografías animadas y con relieve. Véase Caneto, Guillermo et al. *Historia de los primeros años del cine en la Argentina (1895-1910)*. Buenos Aires, Fundación Cinemateca Argentina, 1996.

7 ‘Colaboración fotográfica de *Caras y Caretas*’. En *Caras y Caretas*, N° 83, 5 de mayo de 1900. Este aviso se publicó por primera vez en este número y continuó repitiéndose los dos meses subsiguientes.

fotográfico con lápiz o témpera y al fotomontaje –que a veces competía con la caricatura manual– sino que además fue pionera en la utilización de la teatralización o reconstrucción fotográfica para ilustrar las noticias. Estas formas de manipulación de la imagen, que borraban constantemente los difusos límites entre entretenimiento e información, encontraron su perfecta expresión en los llamados *faits divers*. Bajo esta rúbrica, la prensa ilustrada agrupaba y publicaba periódicamente todo tipo de noticias: desde accidentes de tránsito, crímenes pasionales, suicidios, robos a mano armada, incendios, inundaciones, naufragios o secuestros, hasta anécdotas cómicas, aventuras burlescas y escabrosas historias de canibalismo o fenómenos humanos. Sin embargo, a pesar de su enorme heterogeneidad, todas estas noticias coincidían en su representación visual de la realidad como espectáculo. Tal como sugiere Vanessa Schwartz:

Los *fait divers* [...] reproducían con extraordinario detalle, historias, tanto escritas como visuales, que podían parecer increíbles pero eran de hecho verdaderas. El género [...] sugería que lo cotidiano podía transformarse en algo shockeante o sensacional y la gente común podía ser transportada del anonimato de la vida urbana al mundo del espectáculo. [...] Los *fait divers* indicaban que toda vida, no importa lo banal que fuera, podía convertirse en espectáculo a través de una narrativa sensacionalista.⁸

Mediante esa transformación de lo cotidiano en espectáculo, la prensa ilustrada renovaba periódicamente el interés de sus lectores, asegurándose a la vez una fuente constante e inacabable de noticias. El acompañamiento visual se convirtió en un elemento clave de los *faits divers*, aportando la necesaria cuota de veracidad a las frecuentemente descabelladas e increíbles historias relatadas y, en consecuencia, las revistas ilustradas se revelaron como el soporte ideal para este popular género periodístico. Aunque no fue hasta finales del siglo XIX que la fotografía comenzó a utilizarse asiduamente en estas publicaciones, este nuevo medio se transformó en una suerte de metáfora para lo que la prensa aspiraba o deseaba lograr en términos de realismo e impacto.

8 Schwartz, Vanessa. *Spectacular realities: early mass culture in fin-de-siècle Paris*. Los  ngeles, University of California Press, 1998, pp. 36-39.

4.2. *Fait divers* y “cine de atracciones”

Los *faits divers* y sobre todo las fotografías que acompañaban a estas noticias fueron algunos de los elementos que contribuyeron a la gran popularidad de *Caras y Caretas* en las primeras décadas del siglo XX. En un espíritu afín al de las principales publicaciones ilustradas europeas o norteamericanas, esta revista se ocupó no sólo de los más importantes sucesos de actualidad, sino que documentó todos los aspectos de la vida cotidiana, espiando, con ojos agudos y textos disparatados, la moda y los comportamientos de la sociedad de la época. Los reporteros de la revista supieron capturar como nadie las nuevas costumbres y personajes urbanos, la vida frívola y despreocupada de las clases altas, las últimas tendencias en la moda y el hogar, las fiestas populares y los primeros veraneos en Mar del Plata.

Contrariamente a lo que sucede por ejemplo en la crónica política, que provee una información parcial cuya explicación depende de un contexto anterior y exterior al suceso relatado, el *fait divers* es una información inmanente que contiene en sí misma todo su saber y no necesita conocer nada del mundo para ser consumida. En su brillante ensayo ‘Structure du fait divers’, Roland Barthes sostiene que este género periodístico presenta un relato total cerrado y autosuficiente, que no remite formalmente a nada implícito y que, por lo tanto, está emparentado con el del cuento o la novela corta.⁹ Como en este tipo de ficciones literarias, el género de los *faits divers* fue un terreno fértil para la utilización de fotografías teatralizadas, que recreaban sucesos o historias utilizando actores para representar los distintos papeles y situaciones requeridas. Estas imágenes reconstruidas, que fueron frecuentes ya desde la aparición de la *carte de visite* hacia fines de la década de 1850, se volvieron inmensamente populares hacia fines del siglo XIX con técnicas como la estereografía o la linterna mágica que les aportaron el novedoso procedimiento del relato en serie. La prensa ilustrada aprovechó el gran éxito de esas imágenes y se apropió de estas formas de relato, valiéndose de dos principales estrategias narrativas.

La primera de estas estrategias consistía en la agrupación de un conjunto de fotografías en torno a un tema común. Cada imagen, acompañada casi

⁹ Véase Barthes, Roland. ‘Structure du fait divers’. En *Essais critiques*, París, Seuil, 1964, pp. 188-197.

siempre por un texto informativo o un comentario, funcionaba como una suerte de viñeta que se relacionaba con la siguiente sólo por su coincidencia temática. Los ordenamientos eran, en consecuencia, mayoritariamente aleatorios y la serie podía fácilmente prescindir de una imagen sin que se viera afectado su sentido general. Predominaban en este tipo de serie los temas de contenido ingenioso o humorístico, en los que las imágenes tenían generalmente un peso propio, que muchas veces trascendía en importancia al del texto. En el número del 9 de julio de 1910, por ejemplo, *Caras y Caretas* publica un artículo titulado ‘Cuando se siente un ladrón en la casa’, donde un detective estadounidense aconseja cómo actuar en caso de un asalto al hogar. Cada sugerencia está acompañada de una fotografía en la que una actriz escenifica las disparatadas situaciones descriptas.

Muy a tono con los diferentes discursos nacionalistas que comenzaron a imponerse hacia la época del Centenario de la Revolución de Mayo, otro tema recurrente en este tipo de producciones fue el de las diferentes manifestaciones de la cultura criollista. Así, el 7 de febrero de 1903, *Caras y Caretas* publica una nota titulada ‘El tango criollo’, ilustrada con una serie de imágenes en las que se congelan las principales figuras de esta danza popular. A partir de entonces, este tipo de artículos se vuelve recurrente, repitiéndose en los años subsiguientes con otras danzas nacionales como el pericón o el gato¹⁰ (**FIG. 32**).

El segundo procedimiento narrativo utilizado en estas series es el cronológico. Una anécdota o historia muy breve es contada a través de un conjunto de imágenes ordenadas según su progresión temporal. Se trata, en su mayoría, de relatos muy cortos y simples, similares a los *gags* cinematográficos, que tienen siempre un desenlace ingenioso o sorprendente, que disloca de alguna manera el inicial ordenamiento cronológico de la historia. Por ejemplo, en el número del 9 de julio de 1905 la revista publica una nota titulada ‘En busca de casa’, que pretende ser un comentario sobre algunos de los problemas habitacionales de la Capital Federal y las consecuentes subas en los precios de los alquileres. Para fortalecer su punto de vista, el cronista narra la historia de un padre de familia que, junto a su mujer, recorre la ciudad de norte a sur buscando un techo a precio razonable. La cámara

¹⁰ Véase por ejemplo las notas ‘Baile de moda’, *Caras y Caretas*, N° 336, 11 de marzo de 1905 o ‘El Baile de moda’, *Caras y Caretas*, N° 358, 12 de agosto de 1905.



FIGURA 34. Fotografías teatralizadas que ilustran el artículo 'Introducción clandestina de los chinos en Estados Unidos', *Caras y Caretas*, N° 639, 31 de diciembre de 1910.

chinos en Estados Unidos, en el que se describen los ingeniosos métodos utilizados por éstos para ingresar ilegalmente al país. Las imágenes que ilustran la nota muestran la transformación paso a paso de un chino que, utilizando un disfraz y maquillaje, queda convertido en occidental (Fig. 34). La serie termina con dos fotografías: una del personaje transformado y otra que lo muestra antes de su metamorfosis. Esta última imagen rompe nuevamente con la progresión temporal del relato e introduce un momento anterior en la narración, cuyo único propósito es enfatizar las diferencias entre el antes y el después.

Es imposible no trazar ciertos paralelismos entre la temporalidad evidenciada en los ejemplos analizados y algunas de las primeras experiencias ci-

nematográficas, agrupables dentro del concepto de “cine de atracciones”. Como vimos, este término fue introducido a principios de la década de 1980 por Tom Gunning y André Gaudreault para referirse a una importante parte de la producción cinematográfica previa a 1906 —aunque en países como Argentina se extendió más allá de esa fecha— que era difícil de abordar desde el enfoque, sostenido por la historiografía tradicional, que privilegiaba una evolución narrativa del cine. Aunque estos autores no niegan la presencia de elementos narrativos en el cine de este período, su posición es que las atracciones constituyen el principio dominante de esas primeras experiencias cinematográficas. Mientras el cine narrativo atrae el interés del espectador instaurando un enigma cuya resolución debe dilatarse el mayor tiempo posible, el “cine de atracciones” invoca el exhibicionismo más que el *voyeurismo*. La atracción se dirige al espectador en forma directa, lo sabe presente y busca despertar y satisfacer rápidamente su curiosidad visual mediante un consciente y frontal acto de *display*. Su objetivo no es —como en el cine narrativo— generar suspenso, sino provocar sorpresa y, por lo tanto, el acto de exhibición en el que está fundado este tipo de cine se presenta a través de momentos de irrupción y de inmediata desaparición, más que a través de un desarrollo temporal. Según sugiere Gunning:

En lugar de un desarrollo que liga el pasado con el presente de tal manera que defina una anticipación específica del futuro (como lo hace la narrativa tradicional), la atracción parece limitada a un repentino arranque de presencia. Restringido a la presentación de una vista o de una acción central, el *cine de atracciones* tiende naturalmente a la brevedad en lugar de a la extensión.¹¹

Los films fantásticos y plagados de trucajes de Georges Méliès constituyen un ejemplo emblemático. Sin embargo, la cinematografía de atracciones incluyó varios otros géneros¹² que tuvieron sus exponentes en la temprana cinematografía argentina. El primero de ellos son los números musicales que, como vimos, era evidentemente un tema bastante popular en las producciones fotográficas de *Caras y Caretas*, sobre todo cuando

11 Gunning, Tom. ‘Now you see it, now you don’t. The temporality of the cinema of attractions’. En Grieveson, Lee y Peter Krämer (eds.). *The silent cinema reader*. Londres, Routledge, 2004, p. 45.

12 Para un análisis sobre la multiplicidad de géneros en el cine de atracciones véase Abel, Richard. ‘The cinema of attractions in France, 1896-1904’. En Grieveson, Lee y Peter Krämer (eds.). *The silent cinema reader*. Londres, Routledge, 2004, pp. 63-75.

estaba ligado a algún aspecto de la cultura criollista. El catálogo de la Casa Lepage, la primera compañía productora de películas en Argentina, incluye varios cortos que, al igual que los artículos mencionados, reproducen algunos de los más conocidos bailes locales, como *El pericón nacional* (Enrique Lepage & Cía., 1901), interpretado por actores de la compañía de Pablo Podestá, *Gato* (Enrique Lepage & Cía, 1906), *Firmeza* (Enrique Lepage & Cía., 1906) y *Tango popular* (Enrique Lepage & Cía., 1906), bailado por el célebre *Negro Agapito* de la compañía teatral de Pepino el 88.

El gag o *sketch* cómico fue otro de los géneros del “cine de atracciones” que tuvieron cultores locales, como el ya mencionado Eugenio Cardini. Este fotógrafo aficionado realizó varios cortos breves de este tipo, de los cuales afortunadamente hoy se conservan algunos fragmentos. Uno de ellos es *Escenas callejeras* (1902), rodado con actores no profesionales, en decorados que él mismo improvisó en la terraza de su propia casa. A la manera de las viñetas analizadas en *Caras y Caretas*, Cardini presenta una serie de personajes urbanos –un farolero, un lustrabotas, un vigilante, un transeúnte y un par de niños que juegan a las bolitas– que escenifican varias situaciones frente a un telón pintado representando una típica calle de barrio de Buenos Aires. En el final, el choque de un ciclista uniformado con el farolero da lugar a un cómico enredo. También pueden encuadrarse en este género la serie de treinta y dos ensayos de sincronización fonográfica producidos entre 1907 y 1911 por la Casa Lepage.¹³ Como vimos en el primer capítulo, estos films, interpretados por célebres artistas de la época como José (*Pepito*) Petray, Ángel Villoldo, Rosa Bozán, Alfredo Gobbi y varios de los hermanos del clan Podestá, recreaban escenas breves de populares sainetes, zarzuelas, tangos u operetas de la época.

Las escenas o vistas históricas fueron otro de los géneros de la “cinematografía de atracciones” transitados por los realizadores locales. En oposición a los films predominantemente narrativos y de estética realista que surgirían durante la década siguiente, los primeros films históricos argentinos, realizados en su mayoría hacia la época del primer Centenario de la

13 Entre los títulos producidos se encontraban los films *A Palermo*, *Abajo la careta*, *La beata*, *Bohemia criolla*, *El calotero*, *Los carreros*, *El carro carbonero*, *Cocheo de tranvía*, *Dejá é jugar, ché, ché*, *Ensalada criolla*, *Los escuchantes*, *Gabino, el mayoral*, *Gente buena*, *Guarda tramway*, *Justicia criolla*, *La leyenda del monje*, *La mala sombra*, *Mister Whiskey*, *El pechador*, *El perro chico*, *Pica, pica compadrito*, *Los políticos*, *La reina Mora*, *Soldado de la independencia*, *Los tocayos*, *La trilla* y *Ya no te acuerdas de mí*, entre otros.

Revolución de Mayo, combinaban en dosis variables la narración y la atracción. La Revolución de Mayo (1909) de Mario Gallo, considerado hoy el primer film de ficción argentino, es un ejemplo emblemático. El film consiste básicamente en una ilustración de los diferentes episodios de ese histórico suceso mitificado por los textos y la iconografía escolar: el pueblo congregado frente al Cabildo, los paraguas, los revolucionarios Domingo French

y Antonio Luis Beruti repartiendo escarapelas, la infaltable presencia de los vendedores ambulantes. Los diferentes cuadros se ordenan cronológicamente en el relato, siguiendo la progresión de los acontecimientos en forma ingenua y didáctica. La escenografía está compuesta por esquemáticos telones pintados, diseñados en una escala demasiado pequeña y que, a causa de un defecto en la iluminación, parecen moverse con el viento. Está claro, sin embargo, que ni el realismo ni la fidelidad histórica estaban entre las preocupaciones de estos primeros cineastas. Esto se vuelve evidente al analizar el último plano del film. El pueblo se ha reunido frente al Cabildo para escuchar el discurso de Cornelio Saavedra. En ese momento vemos aparecer 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 (Fig. 35). El film termina con el pueblo emocionado que lo saluda agitando sus sombreros y exclamando “Viva la República”. La figura de San Martín, ajena al momento histórico al que se refiere el film, funciona aquí como un recurso alegórico y espectacular. Estos desenlaces, típicos del “cine de atracciones”, que rompen con la continuidad temporal para dar paso a un recurso sorpresivo o sensacional, son sumamente similares a los analizados en las producciones foto-



FIGURA 35. Fotograma de *La Revolución de Mayo* (Mario Gallo, 1909). En el fondo, un telón pintado del Cabildo de Buenos Aires. Colección Enrique Bouchard.



Los patriotas atacan a los ingleses por la puerta lateral izquierda del convento

mirada por todos los historiadores.) La defensa se inicia entonces, y vuelto Liniers a la plaza Mayor, se pone al frente de ella. El enemigo avanza "por el camino de la muerte", según su propia expresión. Ya Berresford le ha enseñado a este pueblo que debe defenderse de los soldados, tejidos y anzotes como su ejército lo hizo en el año anterior, y desde las azoteas, tejados y balcones, las mujeres, los niños, los ancianos, les arrojan toda clase de proyectiles. Sin embargo, logran obtener ventaja en el ala izquierda, tomando por asalto el fuerte y la plaza



Avance de los patriotas por la escalera que conduce al coro

de toros del Retiro, cayendo prisionero el brigadier Quintana, que allí comandaba las fuerzas



FIGURA 36. Fotografías teatralizadas que ilustran el artículo 'La defensa', *Caras y Caretas*, Nº 410, 11 de agosto de 1906.

gráficas de *Caras y Caretas*. Los finales en apoteosis,¹⁴ popularizados por estos primeros films, detenían el flujo narrativo a través de un exceso de espectáculo y desviaban el interés del espectador que, en lugar de concentrar su atención en aquello que iba a suceder a continuación, se entregaba al simple disfrute visual.¹⁵

Es interesante notar, además, la recurrente coincidencia entre los temas abordados en estos primeros films históricos y algunas de las reconstrucciones teatralizadas por *Caras y Caretas*. A modo de ejemplo, en el número del 11 de agosto de 1906 y conmemorando el centenario de la Reconquista de Buenos Aires, *Caras y Caretas* publica varios artículos sobre las Invasiones Inglesas, entre ellos uno titulado 'La defensa', que narra los principales aspectos de la segunda intervención militar británica al país en 1807. La nota se encuentra ilustrada con una pintura y diez fotografías en las que, con un impresionante despliegue de actores, escenografías y vestuario, se reconstruyen algunos de los episodios narrados en la crónica (**Fig. 36**). Cuatro años después, en mayo de 1910, como parte de las celebraciones del primer centenario de la Revolución de Mayo, se estrena el film *Las invasiones inglesas*, dirigido por Mario Gallo. Aunque el film hoy se encuentra perdido, es evidente que su tema es el mismo abordado por la producción de *Caras y Caretas*. Asimismo, la similitud estética entre las reconstrucciones del semanario y algunos de estos primeros films históricos es tal que, en ocasiones, dio pie a curiosos pastiches. En el número del 25 de mayo de 1910, la revista publica otra producción de este tipo titulada 'La Semana de Mayo. Reconstrucción fotográfica',¹⁶ donde al igual que en el mencionado film de Gallo *La 'Revolución de Mayo'* se narran los principa-

14 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 y efectos escénicos o escenografías elaboradas así como también para la participación de grandes cantidades de extras, ubicados en forma de procesión o como arreglos arquitectónicos para acrecentar el efecto espectacular. Eran sumamente frecuentes en los films feéricos de Méliès y Pathé como *Le Royaume De Fées* (Georges Méliès, 1903) y *La Poule aux Oeufs d'Or* (Charles Pathé, 1905) pero también se utilizaron ocasionalmente en películas más realistas aunque igualmente espectaculares como *Le tour du monde d'un policier* (Charles Pathé, 1906), con fotografía y trucos de Segundo de Chomón.

15 Véase Gunning, Tom (2004), *op. cit.*

16 'La Semana de Mayo. Reconstrucción fotográfica'. En *Caras y Caretas*, N° 607, 25 de mayo de 1910.

les episodios de esas patrióticas jornadas. El artículo mezcla una serie de dibujos realizados por los ilustradores de *Caras y Caretas* con fotogramas extraídos de la película, algunos de los cuales pertenecen a escenas del film que hoy están perdidas. Los fotogramas, que aparecen reproducidos sin que se haga mención alguna a su fuente, están profusamente retocados con témpera, a la usanza de la época y, en algunos casos, incluso se les han dibujado fondos diferentes. La inclusión en el título del artículo de la frase “reconstrucción fotográfica” sugiere que la revista pretendía hacer pasar esas imágenes como propias, algo posible sólo por las semejanzas estilísticas que las teatralizaciones de *Caras y Caretas* guardaban con estos tempranos films.

4.3. Reconstrucciones fotográficas y falsas actualidades

Hacia principios del siglo XX, la instantaneidad se instaló como un nuevo mito, alentado en gran parte por las mismas revistas ilustradas, y por la construcción que ellas hacen de un nuevo personaje en el mundo de la prensa gráfica, que iniciaba por ese entonces una acelerada etapa de profesionalización: el foto-reportero. Este héroe de la modernidad, capaz de sortear cualquier dificultad para conseguir su imagen, se convirtió en el testigo privilegiado y ubicuo de todos los acontecimientos de actualidad. Con el título ‘Lo que cuesta informar al público. Los soldados de la instantánea’, un cronista de *Caras y Caretas* describía a estos “valientes e inquebrantables” profesionales de la cámara:

Cada día se muestra el público más ávido de información fotográfica. Para darle gusto ha resurgido todo un ejército de soldados, verdaderos h eros pacíficos, que no retroceden ante ningún peligro, ante ninguna aventura, por dificultades que presente, con tal de que al final de ella entrevea un *cliché sensacional* [...] El fotogr fo no se contenta con ser inaccesible al miedo y desconocedor o despreciador del peligro: posee además una presencia de ánimo a toda prueba.¹⁷

Sin embargo, las expectativas generadas por el mito de la instantaneidad eran difíciles de cumplir. Las cámaras no eran todavía lo suficientemente rápidas y los reporteros gráficos lógicamente no podían estar siempre en

¹⁷ ‘Lo que cuesta informar al público. Los soldados de la instantánea’ en *Caras y Caretas*, 26 de enero de 1907.

el lugar justo y en el momento indicado. Nacen así las reconstrucciones de hechos de actualidad, en las que los fotógrafos fabrican una puesta en escena del acontecimiento a ilustrar. Para realzar el realismo de las situaciones, se utilizaban algunas veces los mismos escenarios y protagonistas del suceso.¹⁸ En otras ocasiones, los fotógrafos recurrían a actores o al mismo personal de la revista para que re-actuasen el hecho en su escenario real o en estudio.¹⁹ Las imágenes de este tipo fueron muy comunes en las noticias de catástrofes o accidentes y sobre todo en la crónica policial, un género plenamente asociado a la rúbrica de los *fait divers*, que, como sostiene Lila Caimari “estaba hecho de una imbricación entre la crónica de lo comprobado y la de lo imaginado”.²⁰ Los reporteros gráficos de la crónica roja “estaban en todas partes: retratando sospechosos, testigos, el arma asesina, el cadáver, las manchas de sangre, los personajes oficiales y extraoficiales de la pesquisa. [...] Como a Weegee,²¹ a los fotógrafos de *Caras y Caretas* solamente les faltaba acceder a la imagen más impactante, la del crimen”.²² El instante del crimen fue, de hecho, un motivo recurrente en las reconstrucciones fotográficas de esta publicación. En el número del 8 de julio de 1908, por ejemplo, la revista publica un artículo sobre un suceso que conmocionó por meses a la opinión pública: el asesinato del millonario porteño Pedro Gartland. Apuñalado por la espalda en su domicilio durante un presunto robo, el caso tenía oscuras ramificaciones que involucraban a varios personajes de su entorno. *Caras y Caretas* le dedica tres páginas a la noticia e incluye imágenes de la víctima, los sospe-

18 En su número 1084 del 12 de julio de 1919 *Caras y Caretas* publica, por ejemplo, una reconstrucción fotográfica de un asalto a un almacén en la localidad de Chivilcoy en la que se utiliza a los tres delincuentes que perpetraron el crimen representándose a sí mismos, y al policía a cargo de la investigación oficiando del comerciante muerto durante el atraco.

19 *Caras y Caretas* contaba con un gabinete fotográfico en la avenida Maipú 392, con amplios estudios equipados con todos los elementos escenográficos utilizados por los mejores retratistas, y con los últimos adelantos técnicos de la época, entre ellos las novedosas lámparas de luz artificial.

20 Caimari, Lila. *La ciudad y el crimen. Delito y vida cotidiana en Buenos Aires, 1880-1940*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2009, p. 153.

21 La autora se refiere al fotógrafo estadounidense Arthur Felling, más conocido como Weegee. Se dice que su seudónimo provenía de la pronunciación fonética en inglés de la palabra *ouija*, el tablero espiritista que, se supone, predice sucesos. En efecto, el fotógrafo tenía la misteriosa habilidad de llegar a la escena del crimen incluso antes que la misma Policía. En su primer libro fotográfico *Naked City*, Weegee fantaseó: “Algún día voy a seguir a alguno de estos sujetos de sombrero gris perla con mi cámara preparada, y voy a obtener la imagen del asesinato”.

22 Caimari, Lila. ‘Suceso de cinematográficos aspectos. Secuestro y espectáculo en el Buenos Aires de los años treinta’. En Caimari, Lila (comp.). *La ley de los profanos. Delito, justicia y cultura en Buenos Aires (1870-1940)*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 222.



FIGURA 37. Fotografías teatralizadas que ilustran el artículo 'La muerte misteriosa de un millonario', *Caras y Caretas*, N° 511, 18 de julio de 1908.

chosos y las autoridades policiales a cargo de la investigación, junto con instantáneas de la escena del crimen y de su sepelio. Sin embargo, las dos fotografías de mayor tamaño son las que reconstruyen el instante mismo del asesinato. En una de ellas se reproduce el momento en que el ladrón apuñala al anciano por la espalda y en la otra se muestra la posición en la que el asesino abandonó al cadáver (**FIG. 37**). La escena ha sido arreglada cuidadosamente, y a fin de transmitir mayor dramatismo, el bastón y el sombrero de la víctima aparecen colocados estratégicamente junto al cuerpo inerte.

Era también común que los fotógrafos aprovecharan las, por entonces, muy comunes reconstrucciones judiciales, brindando a los lectores las mismas imágenes con las que trabajaba la Policía. Éste es el caso de la famosa serie de fotografías del asesinato del legislador Enzo Bordabehere en el Senado de la Nación. En esta ocasión, los reporteros gráficos documentaron la escenificación policial realizada en los días posteriores al crimen, y publicaron las imágenes en el número del 3 de agosto de 1935 con la leyenda “Reconstrucción de *Caras y Caretas* en el mismo lugar del hecho”.

Las crónicas policiales de la época —la mayoría de las veces profusamente ilustradas con estas reconstrucciones fotográficas impactantes y realistas— fueron acusadas de estar poniendo en riesgo la moral de los lectores vulnerables a la sugestión, amparándose en un supuesto beneficio preventivo. ¿Hasta qué punto era deseable tener tanta información sobre las inmoralidades de los tiempos? Según Lila Caimari esta “pregunta por los límites éticos del periodismo confluye con la que ha ocupado a los comentaristas de la ficción literaria a propósito del naturalismo y su exhibición ‘documental’ de lo bajo y lo degradado”.²³ Debemos recordar que el cine, medio aún más realista que la fotografía, fue objeto de críticas y preocupaciones similares —provenientes, sobre todo, de ciertos sectores educativos y especialmente de la Iglesia— que lo consideraban una “escuela del delito”,²⁴ corruptora de los cuerpos y las mentes jóvenes y criticaban los efectos “hipnóticos” y los contenidos inmorales de su vertiente más comercial.

23 Caimari, Lila, (2009), *op. cit.*, p. 96.

24 Véase ‘Aquí y allí’, *La Película*, N° 488, 38 de enero de 1926, p. 5.

Las reconstrucciones fotográficas de *Caras y Caretas* eran impecables desde el punto de vista técnico y estético y, con frecuencia, la revista jugó con la credulidad de sus lectores presentando estas imágenes como reales. Si era necesario se recurría sin reservas a una serie de manipulaciones adicionales, como el uso de objetos de utilería, el retoque fotográfico e incluso el fotomontaje.²⁵ La todavía imperfecta impresión del fotografiado contribuía a que este tipo de trucos pasaran desapercibidos, mientras que los textos de los epígrafes guiaban la lectura de las imágenes hacia el sentido predefinido por el editor. El delicado balance entre información y espectáculo, entre realidad y construcción, que observamos en la mayoría de los ejemplos analizados, fue la impronta que signó a esta revista desde sus comienzos. A pesar de las diferentes temáticas abordadas, las reconstrucciones fotográficas de hechos de actualidad coincidían en su voluntad de representar al tiempo, no ya en su cotidiana normalidad sino en sus instantes extraordinarios y singulares, sólo captables por la ubicua mirada de los reporteros gráficos.

En efecto, al revisar las páginas de la mayoría de las revistas ilustradas de principios del siglo XX es posible evidenciar que las tensiones entre realismo e ilusionismo, entre narración y atracción que se verifican en la mayor parte de la producción del “cine de atracciones” ya eran una parte integral de estas publicaciones.

Las reconstrucciones fotográficas también tuvieron su correlato cinematográfico en las llamadas falsas actualidades o noticiarios reconstruidos. Mónica Dall’Asta incluye en este género a aquellas películas “que reconstruyen, en vez de filmarlos en vivo, acontecimientos particularmente sensacionales y de naturaleza catastrófica” y cuya motivación es la de satisfacer la creciente demanda del público por vistas de sucesos que “desde un punto de vista logístico eran imposibles de captar *in situ*”.²⁶ Nuevamente George Méliès fue uno de los primeros cultores de este género, particularmente propicio para el ensayo de todo tipo de trucajes. En 1902, el

²⁵ En el número 725 del 24 de agosto de 1908, por ejemplo, *Caras y Caretas* publica una fotografía que reproduce el instante de la firma del convenio sanitario italo-argentino. Para ello se sirve de una reconstrucción de la escena a cargo de dos actores a la que luego se le agrega, a través de la técnica del fotomontaje, los rostros del ministro argentino Epifanio Portela y del ministro italiano Roque Santolíquido.

²⁶ Dall’Asta, Mónica, *op. cit.*, p. 251.

gran ilusionista reconstruyó la dramática erupción del volcán Monte Pelée en Martinica utilizando maquetas y efectos especiales en el film *Éruption volcanique à la Martinique*,²⁷ y ese mismo año logró incluso que la ficción se adelantase a la realidad al poner en escena la coronación del rey Eduardo VII, semanas antes de su auténtica celebración²⁸. La casa Pathé Frères también produjo numerosas falsas actualidades de este tipo, entre ellas *L'incendie du Théâtre Iroquois à Chicago* (1904), que reproducía el dramático incendio de un teatro en Chicago que dejó un saldo de casi 600 muertos, y *Guerre Russo-Japonais* (1904) que reconstruía diferentes episodios del conflicto bélico entre Rusia y Japón. Con respecto a este último film, Pablo Ducrós Hicken narra una interesante anécdota que aporta valiosos datos acerca de la recepción que tuvieron este tipo de películas entre el público de la época:

En cierta ocasión había llegado a la Casa Lepage un film de Pathé que mostraba aspectos de la conflagración ruso-japonesa. Lepage invitó a Mitre y al ministro de Marina, Onofre Betbeder, a verlo en privado en su saloncito de la calle Bolívar. Concurrieron también varios invitados más.

27 La erupción del Mont Pelée en mayo de 1902 fue una noticia que conmovió fuertemente a la sociedad de la época, sobre todo porque ese volcán históricamente se había caracterizado por tener una actividad poco frecuente. Este film fue distribuido en Argentina por Enrique Lepage, que por entonces tenía un exitoso negocio de producción y distribución de actualidades cinematográficas, con el título de *Erupción del Mont-Pelée* (20 m). Los catálogos de venta de esta compañía describían la película como una “Escena interesantísima de una realidad sorprendente. Reproducción exacta de la espantosa catástrofe que ha destruido a la ciudad de Saint Pierre. Erupción volcánica. Corriente de lava. Incendio de la ciudad. Maremoto en el puerto. Recomendada. En colores. Véase ‘Vistas para cinematógrafo’. En *Revista Fotográfica Ilustrada del Río de la Plata*, N° 130, junio de 1904.

28 Méliès realizó este film como encargo para la empresa inglesa Warwick, que dirigía el empresario Charles Urban, en los días previos a la coronación. El film fue rodado en Francia con el asesoramiento de un maestro de ceremonias traído especialmente desde Londres, que estuvo a cargo de la supervisión de todos los detalles de protocolo. La Abadía de Westminster, el vestuario y la ceremonia se reconstruyeron con la ayuda de grabados y fotografías auténticas. Para interpretar a Eduardo VII se hizo un *casting* y se eligió, por su parecido físico, a un mozo de lavadero. La reina Alexandra, por su parte, estaba compuesta por una corista del teatro Chatelet. La reconstrucción del film de Méliès fue distribuida en Argentina por Enrique Lepage y Cía. con el título de *Coronación de Eduardo VII* (150 m) y estaba acompañada de otros siete cortos, en este caso reales, que documentaban otros aspectos del suceso fuera de la abadía de Westminster, como los desfiles, el festejo de los súbditos, etcétera. Contrariamente a lo que sucedía en el caso del film *Erupción del Mont-Pelée*, el catálogo de la Casa Lepage no advertía en lo absoluto que se trataba de una reconstrucción, ni marcaba ningún tipo de diferenciación respecto del material documental real que lo acompañaba. Véase ‘Vistas para cinematógrafo’. En *Revista Fotográfica Ilustrada del Río de la Plata*, N° 130, junio de 1904.

Comenzaba la película con fusilamientos de espías coreanos y ataques a trenes rusos por tropas niponas. Luego se veía a la flota avanzar audazmente hasta las proximidades de Port Arthur, donde cambiaban cañonazos con las fortalezas de la montaña.

Hundíanse algunas naves incendiadas y se veía vomitar el fuego de los grandes cañones costeros. Después de un rato de ver todo eso, Mitre y Betbeder comenzaron a cuchichear y a cambiar impresiones hasta que el patricio exclamó:

—¡No puede ser! ¡Fíjense qué raro es el recorrido de las granadas!

De los presentes, Mitre era quien podía conocer mejor que nadie las trayectorias de los proyectiles, puesto que en los comienzos de su carrera militar había sido artillero. En efecto, después se supo que casi todas las escenas de dicha guerra ruso japonesa habían sido hechas en París. El mismo Charles Pathé, su editor, me confirmó en una larga carta explicativa, treinta años después, que toda Europa creyó de buena fe que estaban tomadas en Port Arthur, cuando no eran sino maquetas de un feriante que hacía exhibiciones en un pabellón del Bois de Boulogne.²⁹

También en nuestro país se produjeron varios films de este tipo que, aun sin poseer la espectacularidad o los efectos especiales de las películas de Pathé o Méliès, pueden ubicarse correctamente en el género de las falsas actualidades.³⁰ En 1901, probablemente alentado por el interés generado por el film de Méliès *Quais de la Havane et explosion du cuirassé Le Maine* (1898), que reconstruía episodios de la guerra hispano-norteamericana,³¹ Enrique Lepage decidió documentar las maniobras navales de la escuadra argentina, recientemente modernizada a raíz de los entonces latentes conflictos limítrofes con Chile. En un verdadero *tour de force*, la compañía productora envió a su camarógrafo estrella, Eugenio Py, y a cuatro operarios auxiliares a Puerto Belgrano, y con el título de *Revista de la escuadra argentina en mayo de 1901*, estrenó en junio de ese año siete cuadros de aproximadamente veinte

29 Ducrós Hicken, Pablo C. 'Orígenes del cine argentino. Nuevas etapas (III)'. En: *El Hogar*, suplemento N° 14, 7 de enero de 1955.

30 De todas las falsas actualidades mencionadas a continuación sólo se conserva una copia de *Sahataje en Mar del Plata* (Enrique Lepage y Cía, 1905). Los demás films debieron ser "reconstruidos" a través de materiales extra fílmicos como fotografías, descripciones en los catálogos de venta o críticas periodísticas de la época.

31 La guerra hispano-norteamericana fue el primer gran conflicto bélico registrado por el cine y también uno de los primeros sucesos de interés mundial que impulsó la producción de falsas actualidades, como las realizadas por Méliès. Para más información sobre estos films bélicos reconstruidos véase la tesis de doctorado de Stephen Bottomore, *Filming, Faking and Propaganda. The Origins of War Film (1897-1902)*, Universidad de Utrecht, 2007, parcialmente publicada en diversos artículos, entre ellos Bottomore, Stephen. 'La guerra hispano-norteamericana en las pantallas del mundo'. En *Secuencias*, N° 26, 2° semestre, 2007, pp. 33-52.

metros cada uno que documentaban las evoluciones de esta poderosa flota de guerra. Entre ellos se destacaban especialmente tres que reconstruían para la cámara sorprendentes escenas de batalla, jamás vistas hasta entonces en una producción nacional. El catálogo de la Casa Lepage describe al primero de estos cuadros de la siguiente manera:

Zafarrancho de combate a bordo del San Martín. Es esta vista una de las pocas que podrá obtenerse de asunto tan interesante como el que representa. Sólo el contemplarla basta para formarse una idea palpable de lo que significan y son las maniobras y disposiciones que suceden en un buque de guerra, en los instantes de combate. Todos sus tripulantes despliegan una actividad y valor asombrosos ante la idea de combatir. Llama sobremanera la atención el ver maniobrar y hacer disparos con los cañones de mayor poder, que son regidos por un solo hombre, mediante un ingenioso y potente mecanismo. Sobre cubierta se ven oficiales y marineros que se comunican con el resto de los buques en combate, haciendo señales por medio de banderas.³²

En el segundo de los cuadros mencionados se reconstruía el ataque a la playa y el desembarco de mil quinientos hombres de infantería de Marina. Según el mismo catálogo, esta vista producía los efectos “de un gran combate y de lo que es un desembarco de tropas [...] para ganar la costa enfrente del enemigo”,³³ y demostraba “el arrojo y agilidad de la marinería”, con cientos de soldados arrojándose al agua y ganando la costa a nado. Por último, el cuadro final y seguramente el más impresionante, reconstruía el ataque a la escuadra por el *destroyer* Corrientes:

De la popa del ‘San Martín’ se ven girar los poderosos cañones de la torre movida por la electricidad, por un solo hombre. Más lejos se divisan el Pueyrredón y el Garibaldi. De pronto de entre aquellos dos barcos surge un punto negro que rápidamente va agrandándose y avanzando, y llega como a echarse sobre el San Martín: es el *destroyer* atacante que se aproxima tanto que el nombre Corrientes se lee claramente. Se levanta un mar de espuma y salta a la vista un rápido espectáculo. Se va a poner a tiro de torpedo, pero los poderosos cañones del San Martín vomitan sus descargas [...] cubriéndose de humo la escena, y por entre un claro se entrevé el casco del *destroyer*, que renuncia al ataque y escapa a toda máquina”.³⁴

32 ‘Catálogo de vistas para cinematógrafos’. En *Revista Fotográfica Ilustrada del Río de la Plata*, N° 102, febrero de 1902.

33 *Ibid*

34 *Ibid*

Manuel Láinez, fundador de *El Diario* que junto a otros periodistas había sido invitado a la función de prueba del film, escribió a propósito de este cuadro que representaba “una instantánea e intensa sensación de combate” y que “habitados siempre a ver escenas de otros países, marinas europeas, cosas exóticas”, les costaba un poco convencerse de que “le había llegado el turno de esa exhibición tan sugestiva a nuestra marina, a episodios criollos, y era preciso reconocer [...] las caras atezadas del criollaje y la bandera patria ondeando en los mástiles.”³⁵

Los temas marinos parecen haber sido especialmente atractivos para la reconstrucción de actualidades pues en el número de julio de 1905, la *Revista Fotográfica ilustrada del Río de La Plata*,³⁶ editada por la casa Lepage, anuncia entre las vistas cinematográficas a la venta otra titulada *Salvataje en Mar del Plata*. Esta película reproduce el supuesto intento de suicidio de un hombre que salta súbitamente al agua desde los muelles de madera de esa ciudad balnearia. La pequeña anécdota sirve para mostrar en acción a un nuevo cuerpo de guardavidas negros importado de las Islas Canarias. Los intrépidos rescatistas se lanzan al agua y salvan al suicida, ante los ojos de decenas de curiosos que festejan con júbilo la proeza.

Otro de los temas predilectos de este género fueron los incendios, una temática luego muy explotada en las primeras películas de ficción. Dall’Asta sostiene que estos films eran herederos de los *reenactment*, una suerte de “catástrofe teatralizada”, que fue muy común en los parques de diversiones europeos y sobre todo estadounidenses a fines del siglo XIX y principios del XX³⁷. Hemos rastreado al menos un film de este tipo en Argentina³⁸. Sin embargo, la ausencia en este país de una tradición espectacular como la descrita por Dall’Asta lleva a suponer que las reconstrucciones fotográficas de las revistas ilustradas fueron un modelo mucho más inmediato. En efecto, *Caras y Caretas* incluía con frecuencia imágenes de incen-

35 Láinez, Manuel. *El Diario*, 30 de mayo de 1901. Citado por Caneto, *op. cit.*, pp. 54-55.

36 ‘Vistas cinematográficas’. En *Revista Fotográfica Ilustrada del Río de la Plata*, N° 143, julio de 1905.

37 Véase Dall’Asta, Mónica, *op. cit.*

38 Lamentablemente, el único documento que sobrevive de esta película es una fotografía de una de sus escenas, filmada sin duda en el predio de la Sociedad Rural Argentina. En primer plano se ve un antiguo camión bomba con algunos bomberos en plena tarea de salvataje. En el segundo plano, un pequeño grupo de personas espera en un edificio de dos pisos a ser rescatado por los bomberos que suben por una frágil escalera. Desconocemos el autor y el año de este film, pero la elaborada puesta en escena sugiere que se trataba de una compañía de cierta importancia, posiblemente la Casa Lepage.

dios claramente trucadas, ya sea por medio del retoque o la teatralización, con una estética similar a la del film en cuestión.³⁹

Pero quizás, los ejemplos de falsas actualidades en los que se evidencia más claramente esta relación con las reconstrucciones fotográficas de las revistas ilustradas son aquellos que fueron cubiertos con antelación o simultáneamente por *Caras y Caretas*. En junio de 1901, por ejemplo, el transporte Guardia Nacional rescató en altamar a dos malvinenses, el carpintero Federico Newmann y su hijo de ocho años, que navegaban a la deriva en un pequeño bote a vela desde hacía sesenta y dos días. Los naufragos fueron conducidos a Buenos Aires, y acompañados por el ministro de Marina, Onofre Betbeder, se presentaron ante el presidente Julio A. Roca, de quien recibieron un regalo en efectivo. La Casa Lepage vislumbró inmediatamente el impacto comercial de esta noticia y aprovechando la estadía de los Newmann en la ciudad, reconstruyó en la rada de Buenos Aires el dramático rescate ante la inquieta lente del camarógrafo Eugenio Py. La película de ochenta metros titulada *Salvamento de los naufragos Newmann por el transporte Guardia Nacional* fue estrenada en el teatro Casino el 20 de julio de ese año, con la presencia de sus protagonistas que recogieron el emotivo aplauso del público. Aunque la cinta hoy se encuentra perdida, la descripción que de ella hace el catálogo de la casa Lepage permite darnos una idea de su contenido:

Este interesante episodio de uno de los últimos viajes del transporte Guardia Nacional a los mares del Sur tiene un interés doble: lo emocionante de la escena y la nitidez. Se ve izar a bordo tanto a los naufragos como al bote, en el cual permanecieron 62 días a merced del Océano. Se les ve subir penosamente extenuados por el hambre y la fatiga, y se ve a la oficialidad y tripulación del transporte prodigar a ambos naufragos sus cariñosos cuidados, tanto al padre como al hijo, pequeño ser de 8 años, cuyo valor para el sufrimiento envidiarían muchos hombres.⁴⁰

Este film resulta particularmente interesante porque, como ya dijimos, la noticia del naufragio de los Newmann fue paralelamente cubierta por *Caras y Caretas* a través de la utilización de reconstrucciones fotográficas.

39 Véase a modo de ejemplo el número 620 del 20 de agosto de 1910, en el que se incluyen varias imágenes retocadas del incendio de la tienda 'A la Ciudad de Londres'.

40 'Vistas cinematográficas'. En *Revista Fotográfica Ilustrada del Río de la Plata*, N° 129, mayo de 1904.



FIGURA 38. 'El cutter náufrago y sus tripulantes tal como los encontró el transporte 'Guardia Nacional''. Fotografía reconstruida que ilustra el artículo 'Los náufragos de Malvinas y los del 'Munster-Castle'', *Caras y Caretas*, N° 146, 20 de julio de 1901.

En la edición del 20 de julio de 1901 y con el título 'Los náufragos de Malvinas y los del Munster-Castle' la revista publica una minuciosa crónica de estos dos rescates marinos llevados a cabo por la Armada Argentina, e ilustra la nota con varias imágenes, entre ellas dos que muestran al pequeño Frederick Newmann junto a su padre en el bote a vela en el que fueron encontrados a la deriva (**Fig. 38**), y dos que los retratan, ya a salvo, a bordo del transporte 'Guardia Nacional'. Teniendo en cuenta que el rescate fue absolutamente fortuito, y que lógicamente no había una cámara a bordo, es evidente que estas fotografías fueron teatralizadas

para la cámara de los reporteros gráficos de la revista.⁴¹ La existencia de un documento filmico y al menos dos fotografías que reconstruyen este suceso, y el hecho de que es poco probable que los naufragos teatralizaran su odisea en más de una ocasión, permite suponer que la reconstrucción del dramático rescate fue aprovechada y tal vez incluso orquestada en un esfuerzo conjunto por varios medios de prensa, entre los que se encontraban al menos la Casa Lepage y *Caras y Caretas*.

Asimismo, en mayo de 1902, la Casa Lepage anuncia otro film titulado *El soldado Sosa en capilla*, que reproduce un episodio de gran repercusión en la época. En enero de ese año el conscripto Evaristo Sosa había sido encarcelado en la prisión militar de Campo de Mayo, y condenado a muerte luego de intentar asesinar a un oficial. A punto de ser fusilado, el presidente Julio A. Roca le conmutó la pena, medida que contó con la inmediata aprobación de la opinión pública. La película, estrenada en el Salón París el 18 de enero de 1902, fue muy exitosa, ya que no sólo se repitió varias veces en la programación de la sala durante ese año, sino que dos años después la Casa Lepage todavía seguía promocionándola en sus catálogos de venta. Allí se la describe como una “hermosa cinta que reproduce todos los preparativos para una ejecución: la formación de las tropas; el reo Sosa entrevistado por un periodista; la despedida de los oficiales; y por fin el indulto”.⁴² El catálogo agrega que todo se ve “reproducido con un realismo patente”.⁴³ Este film parecía combinar escenas verídicas —posiblemente el plano que muestra al batallón en formación y la entrevista con el reportero fueran reales— con otras probablemente teatralizadas para la cámara, como la de la despedida y el sorpresivo final cuando el reo es perdonado. El artículo publicado por *Caras y Caretas* el 25 de enero de 1902 cubriendo la misma noticia está construido de un modo similar: por un lado se incluyen una serie de fotografías documentales —los retratos del reo, su víctima o la imagen del campamento militar donde está preso— junto con otras claramente recreadas para la cámara como la que muestra a Sosa en el momento de tomar la comunión, o la que registra la sesión del consejo de guerra que lo condenó. Nuevamente, la presencia simultánea

41 Otra prueba de ello es que las descripciones del velero provistas en la nota no coinciden con las imágenes que la ilustran. El cronista relata que la pequeña embarcación parecía un barco pirata pues “tenía enarbolado un paño negro”, pero en las fotografías sólo se ve un bote con tres velas blancas.

42 ‘Vistas cinematográficas’. En *Revista Fotográfica Ilustrada del Río de la Plata*, N° 129, mayo de 1904.

43 *Ibid.*

de corresponsales de *Caras y Caretas* y de la Casa Lepage en el escenario de los hechos sugiere la idea de que estas reconstrucciones eran organizadas conjuntamente por varios medios de prensa, posiblemente compartiendo ideas sobre la puesta en escena y los episodios a narrar. Como señala Lila Caimari, los protagonistas de este tipo de crónicas habían comenzado a ganar fama en una industria que estaba aprendiendo a fabricar famosos.⁴⁴ La celebridad delictiva iba entonces en paralelo a la de las figuras del *star system* local, compartiendo con éste estrategias constructivas —el uso del primer plano, por ejemplo— y publicitarias.

4.4. Ficciones ilustradas y cine de ficción

Caras y Caretas instaló un nuevo concepto de periodismo pensado no sólo para las elites letradas, sino para un amplio y heterogéneo universo de lectores. Entre ellos estaban las nuevas masas de inmigrantes, que a pesar de preferir los periódicos en lengua extranjera con noticias sobre sus países de origen, miraban con curiosidad estas revistas populares, cuya abundante información gráfica les permitían estar al tanto de lo que ocurría en su tierra adoptiva, sin necesidad de conocer a fondo el idioma. Con este lector modelo en mente, otros géneros muy transitados por *Caras y Caretas* fueron las ficciones ilustradas. Éstas consistían, en ocasiones, en resúmenes de alguna célebre novela o relato pero, más frecuentemente, en cuentos o folletines especialmente escritos para la revista por importantes autores de la época, como Horacio Quiroga, Leopoldo Lugones, Fray Mocho y Godofredo Daireaux, que luego eran ilustrados con fotografías o dibujos a cargo del equipo gráfico de la publicación.

Las temáticas eran sumamente heterogéneas. Eran comunes los relatos dramáticos, sentimentales o humorísticos y las ficciones criollistas, pero predominaba sobre todo el género del suspenso, ligado frecuentemente a temas que incursionaban en lo sobrenatural o lo seudocientífico. Muchas de estas narrativas populares tomaban sus ideas de los sucesos de actualidad con los que compartían sus páginas. Como argumenta Vanesa Schwartz:

44 Véase Caimari, Lila, *La ciudad y el crimen*, *op. cit.*, p. 166.

En la prensa masiva ‘los elementos exitosos de la novela serial son aquellos de los *fait divers* y otros eventos extraídos del mundo real’. Tanto los periódicos como la novela serial hacían borrosos los límites entre realidad y representación. El periódico afirmaba decir la verdad, presentar un drama no ficticio de la vida contemporánea. [...] Sin embargo, como ha sugerido [Michael] Palmer, las narrativas de la novela serial estaban con frecuencia basadas en lo que los autores y lectores consumían por sobre esta línea de demarcación. En la segunda mitad del siglo XIX, este desborde en las categorías de ‘realidad’ y ‘representación’ estaba presente en una variedad de formas culturales, pero esta relación que se establecía en los periódicos entre la novela serial y los *fait divers* de alguna manera determinó el parámetro para muchas otras formas.⁴⁵

Entre estas otras formas mencionadas por Schwartz están sin duda las fotografías reconstruidas, que también encontraron un espacio privilegiado en este tipo de ficciones literarias. Tomando dos categorías propuestas por David Company,⁴⁶ podemos decir que si las reconstrucciones fotográficas que ilustraban las páginas de los *fait divers* eran una suerte de “documento teatral”, las que sirvieron como soporte visual a estos relatos de ficción se acercaban más bien al “teatro documentado”. Se trataba de producciones narrativamente más complejas y extensas que las hasta ahora analizadas, con una estética que pretendía ser realista y que utilizaban por lo general dos posibles procedimientos de relato en serie. El primero consistía en la presentación de un relato secuencial, en el que un conjunto de imágenes ubicadas ya sea en forma cronológica o en una suerte de “montaje paralelo”,⁴⁷ narraban una historia con inicio, desarrollo y fin. Por ejemplo, en el número del 24 de noviembre de 1906 la revista publica el cuento ‘El misterio de la calle Arenales’, una historia de suspenso que tiene como protagonista al célebre personaje de Arthur Conan Doyle, Sherlock Holmes. Según la fantástica historia, el detective inglés viaja a Buenos Aires para solucionar un caso, con la ayuda de un perspicaz periodista de *Caras y Caretas*. Las imágenes reconstruidas, desplegadas en un ordenamiento cronológico, siguen a Holmes por los principales episodios

45 Schwartz, Vanessa, *op. cit.*, p. 33.

46 Véase Company, David. *Photography and Cinema*. Londres, Reaktion Books, 2008.

47 En el cine el montaje paralelo o cross-cutting consiste en una forma particular de montaje narrativo que pone en contacto dos acciones simultáneas que ocurren en espacios o tiempos diferentes pero que se encuentran unidas dramáticamente. De esta manera, la acción avanza mediante dos cursos que van a la par y el desarrollo de uno afecta al otro.

de una cosa. Cuenta, y no olvida sus promesas.
 — Pues bien: ¡procedía aquel hombre de esta manera en la vitrina del laboratorio, que decía al doctor para sus estudios y experimentos! Bueno, pues; acobdo á la hora de servir el té, acobdo al desayuno y, antes de entrar, veo una cosa espantosa: el doctor, en pie, frente al joven inglés, le miraba, le miraba con una mirada fija, diabólica, que me da tanto miedo y con la que hace de uno lo que quiere, hasta privarlo del sentido y de la voluntad. El inglés retrocedía fascinado, impotente para resistir, hasta que cayó, blando como un cadáver, sobre el sofá. Yo fui horrorizada. Instantes después, el doctor vino á colchoncarse que entendiendo un buen fuego y preparara una gran tina de cobre, la mujer que hay en el laboratorio. Envolví la curita y volí al laboratorio. Lo que vi me aterró en el momento: sobre la gran mesa de mármol había un cuerpo humano, separado de la pulpa de hecho. El doctor me dijo con la mayor tranquilidad: "¡no ha sucedido nada, no! Vaya, no hay misterio; se ha caído de la vitrina un bocado de cosa, se ha roto, y eso es todo. ¡A la tina con él, á decretarla! Ya no sirve para otra cosa." Era verdad y ya debí recomponerme antes, si me hubiera fijado en que me había sido roto de sangre. ¡Qué la tina y la... qué! sobre la hornalla, cuando él de nuevo le, fue del patíbulo: "Toma esta, Andrea." Y le vi bajar la curita con la cabeza del despedido en la mano. Temblando, la entregó dentro de la tina y corrió á encerrarse en su cuarto, del que no salió hasta esta mañana á la hora de preparar el almuerzo en la cocina.



Subconsciente de horror, trató de huir

Una Holmes á hablar cuando un timbre anunció que acababa de abrirse la verja del jardín. Callamos. Después pasamos en la escalera; eran los de Carter que llegaban solo, y que se dirigieron al laboratorio. Holmes me sacó de un brazo y, estando dos pisos, una cascada y otra negra, pisamos el terreno y á mi me dió la cascada, sobreviviendo á mi vida:
 — Vivid.

A tantas, seguimos al doctor y llegamos á la puerta del laboratorio. A tiempo de ver á Carter cruzado de brazos ante la vitrina. Era la mirada diabólica en el hombre de cera, y de ser precipitar quedo pero con salvajes ojos: "¡Duerme todavía!"

La manija de la puerta produjo un leve ruido bajo la mano de Holmes. Carter se volvió rápidamente, y en el mismo instante vimos el fondo de su



Hablaba con sus tentáculos

La tina ya no estaba allí. Después, como siempre, la mañana al atardecer de la casa, sin ver el inglés; á eso de las 11 me llamó el patrón y me dijo que hoy él y un amigo comerían fuera y regresarían tarde. Volví á mi habitación y minutos después, oyendo correr la verja del jardín, me acordé á un balcón á tiempo de ver al doctor ya en la calle.
 — ¡La acomodada Windala!

— No almorzo á verlo.
 Holmes reflexionó unos instantes y dijo luego:
 — Todo que está muy bien, Andrea, pero ¡no me mías!... Ea, no temble así, dígame cuanto sabe.

— Pues hay que esta tarde, al atardecer el laboratorio, vi...
 — ¡Qué es lo que vi usted! Callamos.
 — Vi un nuevo hombre de cera en la vitrina. Sin duda, le habían traido y colocado mientras yo me ocupaba en mis quehaceres. Todo lo de más estaba en orden y, sin embargo, hay alguien ya allí algo extraño... lo que nunca... me parecería que me estaba ya así... pero que hasta un momento, un momento, entre el ruido de una respiración lenta, muy lenta... Dando desde sus dientes, tal hora de terror...



Alberto, fascinado, retrocedía...

FIGURA 39. Serie de fotografías teatralizadas que ilustran el cuento 'El misterio de la calle Arenales', Caras y Caretas, N° 425, 24 de noviembre de 1906.

de su investigación. El suspenso, elemento clave de la narración clásica, juega un papel primordial en esta historia. Sin embargo, el relato, plagado de truculentos ingredientes, como decapitaciones, hipnotismo y figuras de cera, da pie a la utilización de diversas manipulaciones fotográficas, tales como fotomontajes y sobreimpresiones, que aportan un toque espectacular y ponen en evidencia las tensiones todavía existentes en este tipo de relatos fotográficos entre atracción y narración (**Fig. 39**).

El otro procedimiento utilizado en estas series narrativas consistía en tratar de fijar o detener la acción en lo que se consideraba el momento más representativo del acontecimiento. Esta convención, más conocida como “momento esencial”, fue elaborada primero por la pintura figurativa, en un intento de soslayar la contradicción entre imagen fija y representación del tiempo. Se trataba sobre todo de elegir un instante que reflejara los momentos claves del relato y, por lo tanto, este método fue utilizado sobre todo para narrar sucesos o historias conocidas de antemano por el lector. Uno de los ejemplos más interesantes de este segundo tipo de procedimiento es el artículo publicado en el número del 21 de mayo de 1904 con el título de ‘Amalia’. Esta nota, una suerte de homenaje a la popular novela de José Mármol, no sólo ilustra perfectamente la utilización del momento esencial por los fotógrafos de *Caras y Caretas*, sino que también aborda la temática de uno de los films argentinos más emblemáticos de la época silente, nos referimos a *Amalia* (1914) de Enrique García Velloso, casi diez años antes de su estreno.⁴⁸ El artículo a doble página consiste en una breve reseña de la novela de Mármol, firmada por Martín Gómez, y un conjunto de imágenes que condensan los momentos claves de ese relato. Las imágenes están acompañadas por breves epígrafes que, a la manera de los intertítulos cinematográficos, resumen o comentan la situación representada. Desde un punto de vista estético, la similitud entre las reconstrucciones fotográficas realizadas por la revista y las escenas del film de García Velloso son notables. Al igual que en el film, se ha optado por un realismo histórico utilizando auténticos muebles de época

48 Existe otra versión filmica de *Amalia* previa a la dirigida por Enrique García Velloso en 1914. Este film, titulado también *Amalia*, se estrenó el 2 de diciembre de 1910 en el Teatro Nacional Norte de Buenos Aires. Estaba producido por una ignota “Empresa Giovannetti y Cía.” y el diario *La Prensa* del día de su estreno lo describía como un “grandioso drama histórico en 5 actos y 7 cuadros”, longitud que pone en evidencia su considerable importancia. Sería interesante comparar este film con las imágenes teatralizadas realizadas por *Caras y Caretas* en 1904, pero lamentablemente se encuentra perdido.



FIGURA 40. Arriba: Fotografías teatralizadas que ilustran el artículo 'Amalia', *Caras y Caretas*, N° 294, 21 de mayo de 1904. Abajo: Fotogramas de *Amalia* (Enrique García Velloso, 1914) que reproducen las mismas situaciones de las fotografías anteriores.

y un cuidado vestuario (**Fig. 40**). La nota incluye, asimismo, una serie de retratos que presentan al lector los principales personajes de la novela. Es de destacar que García Velloso utilizó un recurso muy similar al presentar a los diferentes personajes de su film por medio de una serie de planos casi estáticos en los que los actores miran a cámara y hacen algún que otro gesto, casi como si estuvieran posando ante una cámara fotográfica ubicada en el fuera de campo. Si bien, como vimos, esta presentación de personajes a través de la mirada a cámara es un recurso más propio de la cinematografía de atracciones, es la integración narrativa la que cumple un papel dominante en el film.

El texto, por su parte, adquiere en este tipo de relatos visuales un papel preponderante, cumpliendo una doble función de anclaje y relevo. De esta manera, los epígrafes de las fotos, al igual que lo harían luego los

intertítulos de los films silentes, guiaban por un lado la lectura del espectador a través de la cadena flotante de significados de las imágenes, y por otro añadían a la narración información que no podía ser proporcionada en forma visual. La historia narrada dependía, entonces, de una interacción entre el texto escrito y las imágenes que lo ilustraban, que forzaba al lector a negociar constantemente entre estos dos modos de presentación. Mientras que las palabras alentaban una lectura lineal, las imágenes seducían al espectador persuadiéndolo a detenerse, creando así un juego de tensiones entre las expectativas narrativas y las sorpresas visuales que, como señalamos, fue un elemento integral del “cine de atracciones”.

El “cine de los primeros tiempos” se caracterizó por una marcada voracidad intertextual. Su emergencia como espectáculo popular en las primeras décadas del siglo XX estuvo primero precedida y luego acompañada por una proliferación de la cultura impresa, que culminó con una predecible masificación de la prensa ilustrada. Como vimos, estas publicaciones tuvieron una evidente influencia en las primeras experiencias cinematográficas argentinas. Por un lado, se retomaron temáticas, historias, géneros y personajes que ya habían sido explotados por estas revistas. Por el otro, se repitieron y perfeccionaron elecciones estéticas tan heterogéneas como el uso de escenografías y vestuarios realistas, y el empleo de telones pintados o trucajes. Sin embargo, la coincidencia más notable entre estos dos medios está en su representación visual de la realidad como espectáculo. Si el realismo fotográfico permitía confundir el mundo y su representación, entonces todo en ese mundo era susceptible de convertirse en espectáculo. Al apropiarse de esta rica herencia visual, aportando nuevos niveles de ilusionismo, el cine fue uno de los últimos pero más populares eslabones en sumarse a una cultura de masas, en la que los espectáculos se volvían cada vez más reales y la realidad se estaba convirtiendo en espectáculo.

En su influyente ensayo *La société du spectacle*, Guy Debord sostiene que “toda la vida de las sociedades donde rigen las condiciones modernas de producción se manifiesta como una inmensa acumulación de espectáculos [y] todo lo que antes se vivía directamente, se aleja ahora en una representación”⁴⁹. Según este autor:

49 Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires, La Marca, 1995, p. 10.

El espectáculo se presenta al mismo tiempo como la sociedad misma, como una parte de ésta y como *instrumento de unificación*. En tanto parte de la sociedad, es expresamente el sector que concentra todas las miradas y todas las conciencias. Precisamente por estar separado este sector atrae la mirada engañada y la falsa conciencia; y la unificación que lleva a cabo no es otra cosa que el lenguaje oficial de la separación generalizada. El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas, mediatizada a través de imágenes. [...] Es una visión del mundo que se ha objetivado.⁵⁰

En efecto, las imágenes difundidas por estos primeros films y publicaciones ilustradas acercaban y familiarizaban al público con el espectáculo de la vida urbana, fomentando un sentimiento de pertenencia. Como sugiere Vanesa Schwartz,⁵¹ en los albores del siglo XX, la espectacularización de la realidad contribuyó a crear una sensación de experiencia compartida en la que el lector/espectador podía imaginarse como parte de una comunidad y de una cultura urbana, pues una variedad de nuevas tecnologías proveía la evidencia visual de que ese universo compartido efectivamente existía. A través de esa representación de la realidad como espectáculo, las masas urbanas observaban con placer la construcción misma de esa nueva comunidad, y en lugar de subsistir como un conjunto de individuos indiferentes perdidos en la multitud, podían reunirse alegremente como un nuevo colectivo frente a ese espectáculo de lo real. En un país con más de un tercio de habitantes extranjeros, que comenzaba a perder rápidamente sus referentes tradicionales, esa suerte de comunidad que promovían todos estos nuevos medios a través de su representación espectacular de la realidad contribuyó a la homogenización del naciente y dispar conglomerado criollo-inmigratorio, al aportar al extranjero un sentimiento de pertenencia a esa cultura visual masiva a la que ahora podía acceder sin conocer a fondo el idioma.

50 *Ibid.*

51 Schwartz, Vanesa, *op. cit.*

5. CON LA MIRADA EN EUROPA

MODERNIDAD Y TRADICIÓN EN LA OBRA DE HORACIO COPPOLA

Desde mi ventana [...] miro lo real iluminado: encuentro —desde un punto de vista dado— una imagen, por así decirlo, de mi mundo propio. Cuando de los infinitos puntos de vista posibles desde mi ventana, elijo ese para mí el más esencial y revelador de lo real presente —mi imagen es una imageda. [...] Mi obra es, imagen óptica de lo real, transcrita por la cámara y contenida en la imagen final es testimonio de mi identidad de autor: testimonia, aparente fragmento de la realidad, creatura de mi visión, ahora liberada según su orden para vivir su vida propia.

Horacio Coppola¹

El período de las vanguardias de la década de 1920 marca el inicio de un momento único, en el que por primera vez puede hablarse de un cierto paralelismo entre la modernidad de las artes —sobre todo pintura y fotografía— y la modernidad filmica. Junto con los primeros años del cine, ésta es además la etapa en la que es más frecuente encontrar fotógrafos volcados o experimentando simultáneamente con el séptimo arte.

Las imágenes y películas de estos nuevos autores no pueden ser estudiadas en forma aislada, sino que deben insertarse en el contexto más amplio de sus obras indiscutiblemente intermediales. De la misma manera, éste

¹ Coppola, Horacio. *Imageda. Antología Fotográfica 1927-1994*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1994, p. 19.

es quizás el último período de la historia del cine en el que se impone un abordaje historiográfico decididamente vinculante entre estos dos medios. En este capítulo analizaremos la emergencia, en los años de la entreguerra, de una serie de movimientos artísticos que introdujeron en la fotografía y el cine una renovada y novedosa mirada sobre la realidad de su época. Si bien la mayoría de estas corrientes vanguardistas surgieron en Europa, su influencia tuvo un alcance mucho más amplio, principalmente en América Latina donde se enfrentó y terminó por desplazar al primer modernismo. Estudiaremos entonces cómo las nuevas ideas introducidas por estos movimientos renovadores fueron retomadas y reformuladas en el ámbito de nuestra geografía en la obra concreta de un autor que, de alguna manera, inauguró la modernidad visual en la fotografía y el cine argentino: Horacio Coppola.

5.1. Nueva fotografía para nuevas sociedades: la muestra *Film und foto* y el avance de las vanguardias

Quizás el primer gran intento de poner en relación al cine y la fotografía y de ensayar a partir de esos vínculos una definición de ambos medios se haya dado, por esta época, con la exhibición *Film und Foto* (FiFo), una ambiciosa muestra de vanguardia que se realizó en la ciudad alemana de Stuttgart entre el 18 de mayo y el 7 de julio de 1929. Estaba organizada por la *Deutscher Werkbund* (DWB), una asociación inspirada en el movimiento *Arts and Crafts*, que reunía arquitectos, artistas e industriales y buscaba una reconciliación entre arte y tecnología. Fundada en Múnich en 1907, el principal objetivo de esta organización era mejorar el trabajo profesional a través de una cooperación entre el arte, la industria y la artesanía, a fin de poner a Alemania en un lugar competitivo con potencias como Gran Bretaña y los Estados Unidos

Por esta época, la fotografía artística estaba emergiendo de una etapa de imitación de la pintura —con movimientos vigentes en los años inmediatamente anteriores, como el pictorialismo— para buscar su independencia, relacionándose con disciplinas artísticas más nuevas como el cine o el diseño gráfico. La exhibición *Film und Foto* reunió cerca de mil doscientas imágenes de más de ciento cincuenta fotógrafos y unas sesenta películas, que representaban las tendencias más recientes en el cine y la fotografía

europaea, americana y soviética². Las secciones fotográficas de *Film und Foto* abarcaron un amplio espectro de contenidos, con técnicas y géneros tan diversos como la fotografía documental, el fotomontaje, el *photo-collage*, la fotografía aérea, la fotografía con rayos X, los rayogramas, las composiciones de gráficos, textos e imágenes y hasta la microfotografía. La selección de autores fue tan variada como la técnica, e incluía obras de figuras claves del panorama fotográfico mundial como Eugène Atget, Andreas Feininger, Umbo, El Lissitzky, Germain Krull, Aenne Biermann, John Heartfield, Man Ray, Lazlo Moholy-Nagy, Edward y Brett Weston, Walter Peterhans, Albert Renger-Patzsch, Hannah Höch, Piet Zwart o Karel Beige, junto a los trabajos de anónimos fotógrafos de prensa o de alumnos de las principales escuelas europeas de fotografía, entre ellas la Bauhaus de Dessau y la Folkwang School de Essen.³

Paralelamente a la muestra fotográfica, se programó un festival cinematográfico organizado por el cineasta experimental Hans Richter, en el que se exhibió lo último del cine de vanguardia ruso, europeo y estadounidense. Se proyectaron más de sesenta películas, incluyendo hitos de la vanguardia fílmica como *El gabinete del Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1919), *El acorazado Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1925), *Sinfonía diagonal* (Viking Eggeling, 1925), *El ballet mecánico* (Fernand Léger, 1925), *Berlín, sinfonía de una ciudad* (Walter Ruttmann, 1926), *La pasión de Juana de Arco* (Carl Dreyer, 1928), *Estrella de mar* (Man Ray, 1928), *Inflación* (Hans Richter, 1928), *El hombre de la cámara* (Dziga Vertov, 1929), *El puente* (Joris Ivens, 1929) y hasta *El circo* (Charles Chaplin, 1925). Durante esta muestra Richter propuso la primera topología para el cine de vanguardia, haciendo una división entre el cine puro o documental y el cine arte narrativo.⁴

2 La muestra fotográfica estaba compuesta por varias secciones, cada una de las cuales tenía su curador individual. Los fotógrafos Edward Weston y Edward Steichen fueron los responsables de la sección de Estados Unidos, el editor Christian Zervos organizó la sala de Francia y el arquitecto, diseñador gráfico y fotógrafo Piet Zwart se encargó de la sección holandesa y belga. El Lissitzky, por su parte, seleccionó las obras que representaron a la Unión Soviética, mientras que el fotógrafo Lászlo Moholy-Nagy y Gustav Stotz fueron los comisarios de la sección alemana. Moholy-Nagy también concibió y diseñó la primera sala en la que se presentaban la historia y las técnicas de la fotografía, y en otra expuso los principios y materiales de su *Malerei, Photographie, Film (Pintura, Fotografía, Cine)*, publicado como libro de la Bauhaus en 1925.

3 Para más datos sobre esta muestra véase Foster, Hal, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois y Benjamin H.D. Buchloh. *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad y posmodernidad*. Madrid, Ediciones Akal, 2006.

4 Véase Horak, Jan-Christopher (ed.). *Lovers of Cinema. The First American film Avant-Garde 1919-1945*. Madison, The University of Wisconsin Press, 1995.

Uno de los objetivos de esta muestra fue subrayar la importancia que las nuevas corrientes fotográficas tenían en el desarrollo del cine de vanguardia de la época, y es por ello que algunos artistas como Man Ray incluso mostraron simultáneamente sus trabajos fotográficos y filmicos, marcando una tendencia que tendría por esos años prestigiosos exponentes como Helmar Lerski, Paul Strand y el mismo Lazlo Moholy-Nagy –que influenciado por esas proyecciones rodó ese año su primer film– y que, en los años subsiguientes, gozaría de una cierta continuidad de la mano de otros artistas de vanguardia como Robert Frank, Helen Levitt y Chris Marker.

Film und foto fue la primera muestra en subrayar el poder informativo y educativo de los nuevos medios de reproducción mecánica y circulación masiva, y también el primer intento importante de conectar cine y fotografía a través de una comparación intermedial de temas, aplicaciones y recursos estéticos. Pero quizás la mayor importancia de esta exposición fue la de servir de vidriera a las ideas artísticas de la *Nueva Visión*, un movimiento de vanguardia surgido a comienzos de la década de 1920 basado en una visión estructural de la realidad, que enfatizaba el carácter fotográfico de la imagen, rompiendo definitivamente con todos los movimientos de fotografía artística tradicionales.

5.2. El rechazo al pictorialismo: la *Nueva Visión* y el extrañamiento de lo real

Como adelantamos, durante el período de entreguerras se produjo en Europa un cambio significativo en el medio fotográfico, que consistió básicamente en un fuerte rechazo a las tendencias pictorialistas vigentes hacia esa época, que buscaban que la fotografía emulara a la pintura. Surgieron, entonces, tres corrientes principales que proponían trabajar únicamente con la especificidad o las características singulares del medio fotográfico: la *Nueva Visión*, la *Nueva Objetividad* y la *Fotografía Directa*. Estas tres corrientes coincidían en su oposición a los modelos pictóricos que sólo producían, según su perspectiva, imágenes poco atractivas y alejadas de la realidad y proponían considerar a la fotografía como una práctica artística autónoma, con sus propias leyes de composición e iluminación. Aunque coincidentes en sus postulados básicos, la *Nueva Visión* –sin duda la más

revolucionaria de las tres corrientes— defendía la experimentación y el uso de procedimientos técnicos en la expresión fotográfica, característica que le provocó múltiples críticas de otros sectores del campo artístico que la acusaron de un excesivo experimentalismo, y de una incapacidad para producir resultados de calidad técnica uniforme.

La *Nueva Visión* surgió inicialmente en Alemania, pero hacia finales de la década del 20 había adquirido dimensiones internacionales, con exponentes en varios países europeos, Estados Unidos e incluso Japón. Este movimiento proponía básicamente mirar a través de la cámara de un modo nuevo e inédito, buscando perspectivas insólitas, deformando lo real, achicando los encuadres para hacer del cuadro un elemento básico de la composición. Se buscaba en las fotografías una suerte de compromiso político-social, y para lograr ese compromiso era necesario revolucionar el pensamiento visual y trastocar la mirada tradicional que se tenía sobre las cosas. Se proponía usar la cámara fotográfica para descubrir más que para registrar, creando con ella sensaciones desconcertantes y logrando en las imágenes un extrañamiento de lo real o de lo cotidiano. Este objetivo principal se tradujo en la preferencia por composiciones novedosas, como los planos picados y contrapicados, que eran formalmente opuestos a los que había utilizado el pictorialismo y que buscaban generar un impacto sobre el espectador, revelando en los elementos cotidianos, aspectos extraordinarios. La mayoría de estos fotógrafos vanguardistas practicó, además, lo que se ha llamado “la estética del fragmento”, recurriendo a primerísimos planos o a fragmentaciones excesivas, que volvían rostros y objetos casi irreconocibles. También fueron comunes los puntos de fuga oblicuos, que permitían trabajar con un plano más dinámico, y los marcados contrastes de luces y sombras que producían en ocasiones grandes áreas oscuras en la imagen. Se experimentó activamente con el fotomontaje —una técnica muy propicia para el comentario político-social, que además les permitía a estos fotógrafos alejarse de las limitaciones de la abstracción, sin tener que volver por ello a imágenes plenamente figurativas— pero también con el collage, el diseño gráfico y con imágenes provenientes de la ciencia, como los rayos X, la fotografía microscópica, astronómica o aérea. Por esta época, Aleksander Rodchenko escribió un manifiesto que resume perfectamente algunos de los puntos y objetivos de este movimiento:

Al mostrar las cosas corrientes bajo una luz que no lo era, las técnicas artísticas debían contribuir a esta toma de conciencia de la relación del hombre con el universo. Los primeros planos y los ángulos de visión dinámicos e inesperados, tenían que romper los automatismos de la percepción y agrandar el campo de la conciencia. Si presento un árbol visto de abajo hacia arriba, como un objeto industrial —una chimenea, por ejemplo— supondrá una revolución para el ojo del pequeño burgués.⁵

El movimiento *Nueva Visión* estaba compuesto principalmente por jóvenes fotógrafos del constructivismo ruso y alemán, como el mencionado Alexander Rodchenko, El Lissitzky y Walter Peterhans. Pero la figura clave de esta corriente fue, sin duda, Laszlo Moholy-Nagy que, paralelamente a su labor como pintor, escultor y escenógrafo, se dedicó por esta época activamente a la fotografía y al cine y produjo, además, varios estudios teóricos pioneros sobre la relación entre estos dos medios, como su polémico libro *Pintura, Fotografía, Cine* (1925), que influenció a más de una generación de fotógrafos alemanes. En sintonía con las ideas de la *Nueva Visión*, Moholy-Nagy sostenía que la cámara estaba mucho menos marcada por preceptos ideológicos y podía mirar a la realidad de una manera más objetiva que la pintura y otras artes legitimadas, y por ello se interesó especialmente en la fotografía y el cine, medios a los que consideraba mucho menos contaminados por la ideología capitalista. En este sentido, la perspectiva renacentista difundida por la pintura tradicional era para Moholy-Nagy la principal manifestación de la mentalidad burguesa porque transformaba el espacio para presentar una visión unificadora y monolítica de los objetos en el cuadro. El fotógrafo propuso entonces combatir y desestabilizar este tipo de perspectiva para ayudar a liberar la conciencia del espectador y alentarle a construir una visión más objetiva en el acto perceptivo.

Moholy-Nagy fue uno de los principales introductores de la fotografía en la influyente escuela de la Bauhaus, donde se desempeñaba como director del taller de metal y del curso “materia y espacio”. Esta importante escuela alemana de diseño, arte y arquitectura, fundada en Weimar en 1919 por el arquitecto Walter Gropius, tenía como objetivo principal estrechar

⁵ Citado en Sartorti, Rosalinde, ‘La fotografía y el Estado en el período entre las dos guerras. La Unión Soviética’. En Lemagny, Jean Claude y Andre Rouillé, *Historia de la fotografía*, Madrid, Alcor/ Ediciones Martín Roca, 1988, p. 128.

la relación entre el arte y la vida. Para ello se propuso organizar un nuevo tipo de educación que, por un lado, enseñara las bellas artes como si fueran oficios artesanales —huyendo de la tecnologización radical de la obra de arte— y que por el otro abarcara en sus programas de estudio la mayor cantidad de actividades “artísticas” y “oficios” posibles, evitando la especialización del alumno.⁶ Esta profunda reforma en la enseñanza artística debía servir, en última instancia, como base para la consiguiente transformación de la sociedad burguesa de la época, objetivo último de los fundadores de la escuela. Con la llegada de Moholy-Nagy a la Bauhaus en 1923, la fotografía adquirió rápidamente relevancia en los planes de estudio, y contribuyó además a que el estilo expresionista y romántico que había caracterizado a la escuela en sus primeros años de vida fuera desplazado paulatinamente por las ideas de la *Nueva Visión*.

Aunque Moholy-Nagy es mejor conocido por su obra fotográfica, en los últimos años, y debido principalmente a que se han encontrado muchos de sus films, que por años se creyeron perdidos, se ha comenzado a estudiar también la importancia de estas películas en la historia del cine de vanguardia. Estos films son, además, absolutamente indispensables para analizar la coherencia del proyecto visual y teórico de este fotógrafo.

Su primera película, *Impresiones del viejo puerto de Marsella*, fue rodada en 1929, es decir el mismo año en el que fue curador de la exposición *Film und foto*, donde seguramente se vio muy influenciado por los films de vanguardia que allí se exhibieron. Ése fue además el año en que el sonido llegó al cine europeo, hecho que impactó fuertemente sobre la experimentación filmica de las vanguardias. Los altos costos de las producciones sonoras, el monopolio de las patentes de sonido y la gran tentación comercial que significaba para los cineastas volcarse al cine comercial terminó por modificar y paulatinamente aniquilar al cine experimental, que pasó a depender económicamente de emprendimientos privados o de la ayuda del Estado. Así la paradoja es que los cortos silentes que Moholy-Nagy comenzó a filmar por entonces eran a la vez estéticamente revolucionarios para su época pero completamente anacrónicos en términos tecnológicos. En *Impresiones del viejo puerto de Marsella*, Moholy-Nagy rehúye todo intento de un

6 Véase Brizuela, Natalia. ‘Horacio Coppola y el extrañamiento de lo real’. En *Horacio Coppola. Los viajes*. Buenos Aires, Galería Jorge Mara/La Ruche, 2009, p. 182.

montaje narrativo, recurriendo más bien a un tipo de edición basada en principios asociativos. El resultado es una película casi impresionista, que intenta capturar el ambiente de ese distrito portuario, que por entonces era no sólo la parte más pobre de Marsella, sino también una zona muy poco conocida debido a su reputada peligrosidad.

En términos de la composición fotográfica, Moholy-Nagy retoma muchas de las elecciones que vemos reflejadas en sus fotografías durante esa época. Las angulaciones extremas de la cámara, las tomas oblicuas que torcían el horizonte creando distorsiones y deformaciones, o los fuertes contrastes entre luces y sombras, son sólo algunos de los elementos que vemos repetirse con constancia en su obra filmica. Existen, de hecho, planos de esta película que resultan prácticamente idénticos a algunas de las imágenes captadas por su cámara en ese mismo viaje. Sin embargo, Moholy-Nagy realiza en este film un aporte novedoso a partir de un particular trabajo con el movimiento, que obliga al espectador a revisar permanentemente su percepción del espacio y de la relación de los objetos dentro del cuadro.

En Argentina, como en la mayor parte de Latinoamérica, las influencias de las vanguardias no llegaron ni a la fotografía ni al cine sino hasta la década de 1930, y lo hicieron por lo general en forma breve y dispersa. En el cine especialmente, ese proceso de experimentación formal se vio casi inmediatamente interrumpido por la llegada del sonido, que inició una acelerada etapa de industrialización regida cada vez más por imperativas de mercado y políticas populistas. Sin embargo, aunque por lo general la producción es escasa y aislada, estos films no pueden dejar de inscribirse dentro de un contexto mayor, de alcance regional, en el que autores como Mario Peixoto (*Límite*, 1930), Humberto Mauro (*Ganga Bruta*, 1933), Rodolfo Rex Lustig y Adalberto Kemeny (*São Paulo, A Sinfonia da Metropole*, 1929) en Brasil; y Emilio Amero (*777*, 1929), Sergei Eisenstein, (*¡Que viva México!*, c.1931), Paul Strand (*Redes*, 1934) y Manuel Álvarez Bravo (*Disparos en el Istmo*, 1935) en México, estaban dando forma a un verdadero proceso de modernización del lenguaje cinematográfico que, aunque breve, serviría para plantear modelos alternativos de hacer cine que más tarde funcionarían como antecedente para una segunda vanguardia en los años 60. Como sugiere Paul Schroeder Rodríguez, estos films son manifestaciones

locales de un rizoma vanguardista global, que compartía aspiraciones de ruptura “respecto de las convenciones narrativas y visuales del cine que predominaba en esa época, y en algunos casos, de ruptura también con los valores criollos predominantes, fueran éstos liberales o conservadores, positivistas o no”.⁷

La mayor parte de estos autores que trajeron aires vanguardistas a Latinoamérica eran europeos o se habían educado en el viejo continente. En nuestro país el ejemplo emblemático es el de Horacio Coppola que, como muchos jóvenes de buena posición económica, había tenido un importante viaje de iniciación en Europa, donde frecuentó los cursos del Departamento de Fotografía de la Bauhaus, dirigidos en aquella época por el matemático y fotógrafo Walter Peterhans y donde conoció a otros artistas de la *Nueva Visión* como Ellen Auerbach y su futura esposa, Grete Stern.

Si bien Lazlo Moholy-Nagy ya no se encontraba en la Bauhaus cuando Coppola arribó a Berlín, y aunque el fotógrafo argentino iba a expresar años después cierta antipatía hacia él y su trabajo fotográfico —probablemente por la tendencia del húngaro a la experimentación y a lo antifigurativo— la obra de Moholy-Nagy es quizás la que mayor afinidad muestra con la fotografía posterior de Coppola. Como argumenta Natalia Brizuela, es “imposible que *7am Día de año nuevo* (1930) y *Desde la torre de radio de Berlín* (1929), ambas de Moholy-Nagy [...] —para nombrar sólo algunos ejemplos— no resuenen en *Victoria esquina Bolívar* (1936), *Mateo y su victoria* (1931), *Calle Corrientes* (1936) y tantas otras obras de Coppola”⁸. Como Moholy-Nagy, Coppola va a transitar simultáneamente la fotografía y el cine, trasladando a su obra muchas de las ideas y objetivos de la *Nueva Visión*.

5.3. La influencia del cine en la mirada de Horacio Coppola

Desde sus inicios en la fotografía a fines de los años veinte, Horacio Coppola había mostrado una marcada tendencia hacia lo moderno. Sin

7 Schroeder Rodríguez, Paul A. ‘La primera vanguardia del cine latinoamericano’, ponencia presentada en el *Coloquio Internacional: Cine mudo en Iberoamérica*, Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, 21 y 22 de abril de 2010. Disponible en: <http://cinemudoiberoamericano.blogspot.com/2010/06/la-primeravanguardia-del-cine.html> (Acceso 17 de julio de 2011).

8 Brizuela, *op. cit.*, p. 183.

embargo, este fenómeno no se dio como parte de un proceso gradual sino que, como lo afirman varios autores, este fotógrafo nació moderno. Según Jorge Schwartz:

Gran parte de los artistas consagrados del período de las vanguardias hace un recorrido que se inicia en lo figurativo para culminar en la abstracción o en la geometría. En Coppola ocurre un fenómeno poco menos que extraordinario: esta línea “evolutiva” no tiene lugar. La tesis de un Coppola moderno anterior a la Bauhaus, además de ser reivindicada por el propio artista, es ratificada por los críticos. [...] “Ya antes de los años veinte, Horacio Coppola había asimilado a distancia, fragmentariamente, el idioma de la modernidad europea, de la *Neue Sachlichkeit* o *Nueva Objetividad*, de una *Nueva Visión* en su caso ya compatible con la vida diaria de la *misteriosa* Buenos Aires”.⁹

Antes de viajar a Europa, Coppola no había tenido ningún tipo de educación formal en el campo fotográfico. Sin duda, la influencia de su hermano mayor Armando —un fotógrafo ya consumado y con un estilo también inusualmente moderno para la época— había sido decisiva en su formación casi intuitiva. Pero fueron, sin duda, su cinefilia y su vasto conocimiento del cine de vanguardia del período los elementos que verdaderamente moldearon su particular mirada. Como vimos, las nuevas corrientes fotográficas de las décadas 1920 y 1930 forjaron estrechas conexiones con el séptimo arte, que se volvieron especialmente evidentes en el caso de fotógrafos-cineastas como Moholy Nagy, Manuel Álvarez Bravo y el mismo Coppola. En 1934, el escritor y crítico de arte español Guillermo de Torre, casado por entonces con Norah Borges e íntimamente vinculado a la revista *Sur*, escribió un importante e iluminador artículo en el que daba cuenta de esta influencia del cine en la nuevas corrientes fotográficas de la época. El autor sostenía:

No es la fotografía —como suele pensarse— la que evolutivamente ha originado el *cinema*. Es el *cinema* quien ha dado nacimiento a la fotografía, al menos a la nueva fotografía con sus inéditos ángulos de visión, con sus perspectivas inesperadas. ¿Por qué? Porque el *cinema* —y no tampoco en sus comienzos sino al acercarse ya a su madurez y poner en movimiento la cámara, antes quieta— es quien hizo ver, por *vez* primera, el valor gráfico y plástico de las imágenes sueltas, la belleza, el dramatismo, el humor o la

⁹ Schwartz, Jorge. ‘Fundación de Buenos Aires. La mirada de Horacio Coppola’. En *Horacio Coppola. Fotografía*, Madrid, Fundación Telefónica, 2008, p. 22.

superrealidad de ciertos girones reales que antes no percibíamos. [...] Con el empleo de los *travelling* [...], que alcanza quizás su primera expresión magnífica en *Varietés* de Dupont, empiezan los descubrimientos. Simultáneamente, el empleo de los *close up*, o primeros planos, cuya utilización sistemática corresponde en un principio a los cineastas rusos –Eisenstein, Pudovkin, Dziga Vertov– contribuye a ir resaltando los valores y las calidades fotográficas puras.¹⁰

Aunque Coppola es más conocido hoy por su labor fotográfica, lo cierto es que su primer contacto con las vanguardias fue a través de este cine y, como él mismo lo reconoce, ver cine fue la base de su propia formación autodidacta.¹¹ En 1927, León Klimovsky, que por entonces se desempeñaba como crítico cinematográfico y de jazz, organizó en la Biblioteca Anatole France de Buenos Aires las primeras exhibiciones de “cine artístico”. Alentado por el éxito de estas proyecciones, al año siguiente comprometió a un grupo de artistas e intelectuales para crear el primer cine club de la ciudad, que fue bautizado Cine Club de Buenos Aires.¹² Coppola, que apenas tenía veintidós años, formó parte de la comisión directiva que estaba integrada por varias jóvenes figuras del ambiente artístico cultural porteño, como el crítico de arte Jorge Romero Brest, el historiador José Luis Romero y el propio Klimovsky; y contaba entre sus miembros con personalidades aún más destacadas, como los escritores Jorge Luis Borges, César Tiempo, Nicolás Olivari, Sixto Pondal Ríos, Victoria Ocampo y Ulises Petit de Murat y los artistas plásticos Horacio Butler, Juan Carlos Castagnino y Lino Spilimbergo, entre otros. Las proyecciones tenían lugar en la Asociación Amigos del Arte, institución que reunía a un grupo de artistas e intelectuales interesados en la difusión del arte de vanguardia y que, entre otras actividades importantes, auspiciaría la visita a Argentina de Federico García Lorca en 1933 y las célebres conferencias de Le Corbusier en 1929, que marcarían a fuego la joven mirada de Coppola.¹³ El 7 de agosto de 1929, el diario *La Nación* publicó un artículo anticipando la conformación del grupo y su programa de acción, que se pondría en

10 De Torre, Guillermo. ‘Nueva visión del mundo. La fotografía animista’. En *Gaceta de arte. Revista internacional de cultura*, año 3, N° 24, marzo de 1934, pp. 1-2.

11 Coppola, *op. cit.*, p. 9

12 Para más información sobre la creación de este cineclub véase Couselo, Miguel. ‘Orígenes del cineclubismo’. En *Cine argentino en capítulos sueltos*, Buenos Aires, Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, 2008.

13 Para más información sobre esta asociación véase Artundo, Patricia M. y Marcelo E. Pacheco. *Amigos del arte 1924-1942*. Buenos Aires, MALBA, 2008.

funcionamiento con la temporada de exhibiciones realizadas entre el 21 de agosto y el 27 de noviembre de ese año:

- a) Un ciclo de ilustración o revista de las películas que desde 1905 hasta hoy basten para dar una idea de la evolución de la técnica, de la concepción de los directores y de la unidad artística en la obra cinematográfica.
- b) Explicaciones y conferencias a cargo de poetas, críticos, ensayistas y aficionados, quienes intentarán orientar al espectador en el discernimiento de los valores cinematográficos.
- c) Importación de películas de los vanguardistas franceses y alemanes, así como de todas aquellas obras que por sus audacias, anticipaciones al gusto corriente u otra causa no interesen a la explotación comercial.
- d) Fundación de una revista periódica en la que se publicarán los ensayos de los cineastas extranjeros y nuestros.
- e) Organización de la primera biblioteca cinematográfica.
- f) Organización de la primera cineteca en el país.¹⁴

Esta iniciativa pionera, que implicaba la puesta en valor y el estudio de películas frecuentemente al margen del circuito comercial cinematográfico, pero también de films industriales y masivos que se destacaban por sus inusuales características formales, fue en sí misma un proyecto de vanguardia, que le adjudicó al cine un lugar autónomo en el campo cultural e intelectual de la época. En este ámbito, Coppola tuvo acceso a una ecléctica variedad de películas, que iba desde los cómicos del período mudo, como Chaplin, Buster Keaton y el cine americano clásico, hasta lo último de las vanguardias francesas, alemanas y soviéticas. Como sugiere Fernando Martín Peña:

Los lineamientos de la programación parecen haber surgido de la combinación de lecturas especializadas francesas y sajonas, con el agregado de la experiencia cinéfila local. Por esos años, la discusión ya no era sobre la entidad artística del cine sino más bien sobre su autonomía expresiva. Klimovsky y Horacio Coppola, en textos contemporáneos y posteriores, citan a Louis Delluc y sus postulados sobre la Fotogenia, que constituyeron el primer esfuerzo serio por aproximarse a una definición de lo que sería específicamente cinematográfico, es decir, de aquello que el cine no le debe a las otras artes. De allí se derivaron términos como “visualismo” que pronto quedaron obsoletos, pero que en ese momento sirvieron para precisar el deseo de acercarse a un “cine absoluto”.¹⁵

14 Citado en Peña, Fernando Martín. ‘Amigos del cine’. En Artundo, *op. cit.* Disponible en <http://filmotecaba.wordpress.com/articulos/amigos-del-cine/> (Acceso enero de 2011).

15 Peña, *op. cit.*

Entre los films más emblemáticos proyectados por el Cine Club de Buenos Aires durante sus dos años de vida estaban: *El acorazado Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1925), *La estrella de mar* (Man Ray, 1928), *Entreacto* (René Clair, 1924), *Armas al hombro* (Charles Chaplin, 1918), *El gabinete del Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1919), *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (Walther Ruttmann, 1927), *La pasión de Juana de Arco* (Carl Dreyer, 1928), *Moana* (Robert Flaherty, 1926), *Lluvia* (Joris Ivens y Mannus Franken, 1929), *Las tres luces* (Fritz Lang, 1921), *La caída de la casa Usher* (Jean Epstein, 1928), *El estudiante de Praga* (Henrik Galeen, 1926), *La sexta parte del mudo* (Dziga Vertov, 1926) o *A propósito de Niza* (Jean Vigo, 1930). Si tenemos en cuenta que la mayoría de estas películas estaban siendo presentadas como novedad en una muestra revolucionaria, como fue Film und foto en 1929, podemos afirmar que el mismo cine de vanguardia que se veía en Europa llegaba casi en simultáneo a Argentina. En efecto, en otro artículo publicado en *La Gaceta Literaria* en abril de 1930, el mencionado Guillermo De Torre, por entonces también estrechamente ligado al Cine Club de Buenos Aires¹⁶, realiza un pormenorizado comentario de los films exhibidos el año anterior y afirma que la novedad más considerable que puede presentar esta asociación “con relación a todos los clubs similares europeos es la abundancia de films rusos soviéticos, de aquellos que la censura europea proscribía y que aquí se dan públicamente y sin mayor asombro”.¹⁷ Luego de elogiar específicamente la exhibición de *Un perro andaluz* (Luis Buñuel, 1929), estrenada en ese cineclub porteño dos meses después que en París y antes que en Madrid, “no sin promover cierto escándalo”, De Torre concluye su reseña afirmando que “Buenos Aires vence todos los records en lo que atañe a la rapidez de importaciones teatrales y cinematográficas [pero lamentablemente] no puede mantener el mismo puesto en lo referente a vitalidad productiva propia”.¹⁸ Los fundadores del Cine Club de Buenos Aires estaban, sin embargo, muy conscientes de esta falencia y por ello en 1931 decidieron realizar su última exhibición para dedicarse a un propósito que consideraban mucho más trascendente: la producción de películas

16 Guillermo de Torre participó en varias de las conferencias informativas que acompañaron las proyecciones del Cine Club de Buenos Aires, entre ellas una sobre cine alemán y otra centrada en la película *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927) de Walter Ruttmann. Algunas de estas actividades se organizaron fuera de Buenos Aires, en La Plata y Paraná, con el objetivo de dar a conocer este cine en otros polos culturales del país. De Torre escribió además múltiples artículos que difundían y apoyaban la labor de esta institución. Véase por ejemplo el mencionado en la siguiente nota al pie.

17 De Torre, Guillermo. ‘El Cineclub de Buenos Aires’. En *La Gaceta Literaria*, año IV, N° 79, 1 de abril de 1930, p. 5.

18 De Torre, *ibidem*.

propias.¹⁹ Se designaron tres grupos filmadores dirigidos respectivamente por Jorge Luis Borges, León Klimovsky y Néstor Ibarra y aunque, como sostiene David Oubiña²⁰, no existen hoy testimonios puntuales sobre la efectiva concreción de esos ensayos cinematográficos, Coppola, al menos, va a concretar poco después y por su cuenta ese proyecto, cuando filme sus primeras tres películas durante su travesía europea. Si bien algunos de estos films exceden por unos pocos años el lapso de estudio propuesto en esta investigación²¹, se trata de películas artesanales que, al igual que las de Moholy Nagy, están adelantadas en términos estéticos, pero todavía responden a los cánones técnicos y narrativos del período silente.

Entre 1931 y 1932, Coppola publica en los números 4 y 5 de la revista *Sur* un ensayo fotográfico en dos partes titulado ‘Siete temas. Buenos Aires’.²² Las trece imágenes de la ciudad incluidas en la publicación muestran una ciudad fragmentada, con violentas tomas en picado y contrapicado y segmentaciones extremas, que tornan las figuras geométricas y, en algunos casos, casi abstractas. En definitiva, se encuentran presentes en estas fotografías todas las características formales de la *Nueva Visión* europea, con la que Coppola aún no había tomado contacto.²³ Si bien las conferencias que Le Corbusier había dado en Buenos Aires en 1929 habían tenido una importante influencia en la visión de este joven fotógrafo, es evidente que fueron los films de vanguardia que se venían mostrando en el Cine Club de Buenos Aires y la variada bibliografía cinematográfica que, como ve-

19 Quizás previendo esta decisión, el 15 de mayo de 1931 el Cine Club de Buenos Aires dedica una función al cine en 16 milímetros, en la que se exhiben films extranjeros y reducciones de 35 mm junto a documentales de aficionados argentinos realizados en este formato. Entre las películas nacionales proyectadas en ese programa, Jorge Miguel Couselo destaca *Palomas* de J. M. Méndez, *Imágenes urbanas* de Carlos Connio y *Experiencia de montaje* de Marino Cassano y Klimovsky. Véase Couselo, op. cit., p. 97.

20 Oubiña, David. ‘La piel del mundo. Horacio Coppola y el cine’. En *Horacio Coppola. Los viajes*. Buenos Aires, Galería Jorge Mara/La Ruche, 2009, p. 193.

21 El sonido llegó a Europa en 1929 y a Argentina en 1933 y, con excepción de *Traum* (1933), la producción filmica de Coppola analizada en este capítulo fue realizada entre 1934 y 1936.

22 Véase Coppola, Horacio. ‘Siete temas. Buenos Aires’. En *Sur*, N° 4, primavera de 1931 y N° 5, verano de 1932.

23 En su primer viaje a Europa realizado en el verano de 1930-31, Coppola concentra su interés en las vanguardias artísticas, relacionándose o visitando exposiciones de artistas como Paul Klee, Marc Chagall y Ernst Ludwig Kirchner. Sin embargo, como señala Natalia Brizuela, no toma contacto en este primer viaje con fotógrafos de la *Nueva Visión*. Tampoco compra bibliografía fotográfica que pudiera haber influenciado su mirada en esta dirección. Véase Brizuela, op. cit., p. 187.

remos, adquirió en Europa, los que modelaron su novedosa mirada sobre Buenos Aires. El hecho de que los referentes iniciales de Coppola fueran fílmicos y no fotográficos no es en modo alguno casual, sino que se relaciona con las características particulares del campo artístico argentino. Contrariamente a lo que sucedía en el ámbito fílmico, donde la circulación del cine de vanguardia extranjero era variada y constante, la fotografía vernácula sufría por esa época de un marcado aislamiento respecto de los movimientos modernistas europeos y estadounidenses. Como señala Luis Priamo:

Dicho aislamiento, empero, no era privativo de nuestro país. La producción de los fotógrafos de vanguardia circulaba dificultosamente incluso en sus propios países, y una de las razones era la firme implantación del pictorialismo como modelo ampliamente dominante en la actividad fotográfica desplegada en el ámbito de los fotoclubs tradicionales. De hecho, las revistas de fotografía que llegaban de los países centrales eran precisamente las editadas por los fotoclubs. Por otra parte, el único club fotográfico activo en la Argentina por entonces era la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados, que ya estaba en su ocaso. Este vacío de referentes fotográficos en el mundo exterior al de su propia casa en cierto modo ahorró a Horacio toda confrontación estética y, eventualmente, influencias desencaminadas, dejando a su sensibilidad, formada en la familiaridad entusiasta con el arte moderno y el cine de vanguardia, libre y dispuesta para beber las experiencias fotográficas modernas europeas.²⁴

5.4. Horacio Coppola y su iniciación europea

Coppola realizó dos viajes a Europa, uno breve entre diciembre de 1930 y mayo de 1931, y otro de casi tres años entre octubre de 1932 y agosto de 1935. En el segundo de estos periplos, sin duda el más importante, el fotógrafo se instaló en Berlín con el propósito de estudiar estética e historia del arte. Allí compró abundante bibliografía, con la que pronto se sumergió en las principales teorías fílmicas de la época. Rudolph Arnheim, Béla Balázs, Paul Rotha, Vsevolod Pudovkin, Jean Epstein, Henri Diamant-Berger, Léon Moussinac y Raymond Spottiswoode, así como también las revistas *Close Up*, *L'Art Cinématographique*, *Cinema Quarterly* y

24 Priamo, Luis. 'El joven Coppola'. En *Horacio Coppola. Los viajes*. Buenos Aires, Galería Jorge Mara/La Ruche, 2009, p. 10.

*Film Art*²⁵ fueron algunas de las lecturas que configuraron, por esta época, su particular mirada. Su objetivo por ese entonces no era dedicarse ni a la realización fotográfica ni a la filmica, sino que buscaba, más bien, formarse en la crítica de arte y desarrollar un lenguaje teórico dentro de este campo. Sin embargo, cuando llegó a Berlín, el Departamento de Fotografía de la cátedra de Historia del Arte de Richard Hamann en la Universidad de Marburg, donde —a sugerencia de su maestro, el filósofo Luis Juan Guerrero— tenía planeado realizar sus estudios, había cerrado. Fue entonces que Fritz Heller, amigo de Guerrero y primer contacto de Coppola en la ciudad, le habló de la Bauhaus²⁶ y de los cursos de fotografía que dictaba allí Walter Peterhans, por entonces director del Departamento Fotográfico de esa escuela. En este taller, Coppola tuvo su primer contacto con fotógrafos de la *Nueva Visión*, en particular con Grete Stern, que pocos años después se convertiría en su esposa.

Peterhans se dedicaba sobre todo a las naturalezas muertas, a las que trabajaba minuciosamente desde las texturas abstractas, aproximándose muchas veces al surrealismo. Las primeras imágenes que Coppola realizó en Europa fueron precisamente ensayos para el curso de Peterhans en la Bauhaus. Son tomas en las que no existe el azar, sino un cuidadoso análisis de los objetos con el fin de transfigurarlos o volverlos extraños. Su estudio N° 2 para la Bauhaus es un ejemplo emblemático. En esta fotografía, Coppola registra una muñeca desde un ángulo completamente distorsionado y fragmentado. Lo que propone básicamente esta imagen, en la que el cuerpo inerte se torna casi invisible bajo los infinitos volados del vestido, es generar un extrañamiento sobre un objeto absolutamente doméstico. No existe aquí ningún tipo de vocación documental, sino un esfuerzo por arrojar una nueva mirada sobre lo real, volviendo lo familiar extraño y lo cotidiano absolutamente sorprendente.

Como adelantamos, durante su estadía en Europa y paralelamente a su trabajo fotográfico, Coppola desarrolló un interés, similar al de Moholy

25 Véase Oubiña, *op. cit.*, p. 193.

26 A principios de la década de 1930, la llegada de los nazis a Dessau y la creciente inestabilidad política combinadas con la precaria condición financiera de la Bauhaus, que considerada una institución socialista, internacionalista y judía había dejado de recibir ayuda gubernamental, impulsan a su entonces director, Ludwig Mies van der Rohe, a trasladar a la prestigiosa escuela a Berlín, donde funciona de manera reducida hasta 1933, cuando es definitivamente cerrada por el partido nazi.

Nagy y otros fotógrafos vanguardistas de su tiempo, por el cine. No se trataba ya de una fascinación cinéfila, sino de una verdadera voluntad creativa. Es así que, al mismo tiempo que estudiaba en la Bauhaus, se inscribió en un curso dictado en la Universidad Karl Marx por el director búlgaro Slatan Dudow —que había colaborado como asistente de dirección en *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927) — y asistió al rodaje del film de Carl Froelich *Reifende Jugend* (*La segunda juventud*, 1933) en los estudios Tempelhof, donde este pionero del cine alemán estaba filmando algunas de las primeras películas sonoras de ese país. Entusiasmado por estas experiencias, en 1933 Coppola finalmente compró una filmadora Siemens de 16 mm, con la que rodaría tres películas durante su paso por Berlín, París y Londres.

En un camino similar al emprendido por los fotógrafos de la *Nueva Visión* en reacción a las tendencias pictorialistas dominantes a principios del siglo XX, la vanguardia fílmica de la época estaba pugnando por imponer una alternativa estética al “cine de integración narrativa” ampliamente explotado por la industria del entretenimiento, que condenaba al séptimo arte al rol de mero auxiliar del teatro o la literatura. Se buscaba, en cambio, utilizar el lenguaje fílmico como una forma artística pura, que produjera fuertes sensaciones en el espectador y alejara al cine de su faceta preminentemente narrativa. Teniendo en cuenta este objetivo, estas nuevas corrientes siguieron dos tendencias que, a pesar de sus marcadas diferencias, coincidían en su fuerte oposición al cine dominante: la vertiente experimental y la vertiente documental. Como muchos otros artistas de su época, Coppola transitó ambas tendencias. Empezó haciendo cine experimental y luego se volcó definitivamente al cine documental, en donde pudo desarrollar mucho más plenamente las ideas de la *Nueva Visión* y la *Nueva Objetividad*, que estaba poniendo en práctica simultáneamente en su obra fotográfica. Su primer film, rodado en Berlín en 1933 y titulado *Traum* es entonces, básicamente, un ensayo estético que transita por algunas de las propuestas del cine de vanguardia del período de entreguerras. Realizado en forma absolutamente artesanal, con la ayuda de la fotógrafa Ellen Rosenberg, socia de Grete, y de su marido, Walter Auerbach, que se prestaron como actores, el film estaba inspirado en las exploraciones poéticas y psicológicas del cine surrealista de Luis Buñuel, Germaine Dulac y René Clair. El cine, según Buñuel, era “el mejor instrumento para

expresar el mundo de los sueños, de las emociones, del instinto [...] entre todos los medios de expresión humana, el que más se parece al de la mente del hombre, o mejor aún, el que mejor imita el funcionamiento de la mente en estado de sueño”.²⁷ *Traum*, cuya traducción en castellano es precisamente “sueño”, comienza con un hombre que duerme recostado sobre una mesa y toda la descabellada historia que comienza a partir de allí puede interpretarse como un producto de la imaginación onírica de ese personaje. Para los surrealistas, la obra nacía del automatismo puro, es decir, cualquier forma de expresión en la que la mente no ejerciera ningún tipo de control. Estos artistas intentaban plasmar, por medio de formas abstractas o figurativas simbólicas, las imágenes de la realidad más profunda del subconsciente humano. Para alcanzar este objetivo, los cineastas surrealistas se sirvieron de una serie de recursos expresivos, entre los que podemos enumerar la animación de objetos inanimados, el aislamiento de fragmentos anatómicos, la yuxtaposición de elementos incongruentes, las metamorfosis y las perspectivas vacías. *Traum* explota muchos de estos recursos, a la vez que retoma algunos de los tópicos predilectos de esta corriente como el *amour fou*, el tema del doble, las pulsiones irracionales o la fusión entre fantasía y realidad. Sin embargo, como argumenta David Oubiña, el film no tiene el carácter destructivo y anárquico de *Un perro andaluz* (Luis Buñuel, 1927), ni el ambiente sombrío e inquietante de las películas de Dulac o Antonin Artaud. *Traum* recupera, en cambio, el costado más luminoso y lúdico del surrealismo, el de films como *Entreacto* (Rene Clair, 1924), “con sus carreras alocadas, sus personajes burlones y sus juegos absurdos de apariciones y desapariciones o como *Fantasmas antes del desayuno* (Hans Richter, 1928), con sus sombreros voladores, sus revólveres proliferantes y su pequeña tribu de objetos cotidianos que se rebelan antes de ocupar su lugar obedientemente cuando el día se pone en marcha”.²⁸

A nivel estético, Coppola mantiene la experimentación formal al mínimo. Utiliza solamente unos pocos trucajes simples, deteniendo la cámara para hacer desaparecer o aparecer personas y objetos, y no se deja seducir por las distorsiones ópticas o las abstracciones geométricas que fascinaban a

27 Buñuel citado en Aranda, Juan Francisco. *Luis Buñuel. Biografía crítica*, Barcelona, Lumen, 1975, p. 389.

28 Oubiña, *op. cit.*, p. 196.

otros fotógrafos que en esa época se volcaron al cine, como Man Ray y el mismo Moholy Nagy.

Traum es el primer y único film experimental de Coppola, que a su llegada a París dejó de lado los experimentos subjetivos, propios del surrealismo, para volcarse definitivamente al género documental. En 1934, un paseo por el Sena “y la visión dinámica de un gato negro sumergido en las aguas onduladas por el paso de una barcaza”²⁹, lo inspiraron a filmar unas secuencias en 16 mm, desde el Pont Neuf y el Pont des Arts. Coppola describió este film como “un ejercicio elemental de cámara y montaje [...] realizado en un día de otoño de 1934, [...] un intento por captar la expresión de un determinado lugar, analizando visualmente el aspecto físico de cosas y personas, y presentando las imágenes en la simple sucesión de montaje”.³⁰ En efecto, este corto, al que tituló *Un muelle del Sena*, evita deliberadamente la postal turística e intenta presentarse como una mirada personal sobre ese espacio y sobre los diferentes personajes que lo habitan, de la misma manera que la mayoría de las fotografías que tomó simultáneamente durante ese viaje y en las que incluso repitió algunos motivos y sujetos. Al igual que Moholy Nagy en *Impresiones del viejo puerto de Marsella*, Coppola puso en evidencia en este film un marcado interés por registrar el desamparo social presente en las grandes metrópolis, con imágenes de mendigos y homeless que se vuelven una parte integral del paisaje parisino. Como vimos, esta voluntad por usar a la cámara como herramienta de crítica social fue una característica relevante de estas nuevas corrientes fotográficas que buscaban trastocar la tradicional mirada burguesa sobre la realidad. Coppola continuaría transitando este interés en las imágenes realizadas en Londres al año siguiente, e incluso en Argentina, donde en 1936 registra la vida en una villa miseria frente al Riachuelo.

Un muelle del Sena comienza con una fotografía del cartel del Pont des Arts y termina con la misma foto invertida y en negativo. Entre estas dos imágenes opuestas, que funcionan como las dos caras de una moneda,

29 Coppola, *op. cit.*, p. 14.

30 Citado en el texto introductorio al ciclo *Horacio Coppola-3 films*, que tuvo lugar en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) entre el 3 de agosto y el 3 de septiembre de 2006. Disponible en www.malba.org.ar/web/cine_película.php?id=1900&idciclo=314&subseccion=programacion_pasada (Acceso enero de 2011).

un conjunto de planos cortos y descriptivos se suceden casi sin solución de continuidad y sin ningún tipo de jerarquía, como si fueran una serie de fotografías animadas en serie. Linyeras, algunos *graffiti*, basura flotando en el río, excrementos, árboles, más linyeras, las piedras del muelle, transeúntes, barcos, humo de chimeneas, pescadores; Coppola construye con estos motivos esa “presencia sin tiempo”³¹ que tanto lo impacta a su llegada a París. De acuerdo con los preceptos de la *Nueva Visión*, la cámara es utilizada como herramienta de exploración, intentando revelar lo que no se ve a simple vista. Se recurre a los planos en picado, a los encuadres oblicuos, a los contrastes de luz y sombra y sobre todo a la fragmentación extrema, que permite jugar con las texturas y desnaturalizar los objetos volviéndolos genéricos o irreconocibles.

En la primavera de 1935, Coppola viajó a la Ardèche, departamento francés situado a mitad de camino entre Lyon y Marsella. Durante un mes, realizó en esta región rural una extensa documentación fotográfica como estudio para un film documental que finalmente no se concretó. Su cámara se mostraría evidentemente más atraída por los motivos urbanos, como lo prueba su siguiente corto realizado en Londres ese mismo año, que de alguna manera cierra su particular trilogía europea. En este breve documental titulado *Un domingo en Hampstead Heath*, Coppola registra los diferentes eventos que se suceden un domingo en este célebre parque londinense. Al igual que *Un muelle en el Sena*, el film repite motivos que podemos observar en las fotografías que realiza simultáneamente en ese mismo período. Es casi como si Coppola trabajara con una cámara fotográfica en una mano y la filmadora en la otra. Sin embargo, contrariamente a lo que sucedía en su documental parisino, aquí los diferentes fragmentos que componen el film, no tienen ya una función acumulativa y aparentemente aleatoria, sino que forman parte de un cuidadoso relato que intenta sintetizar el transcurso de un día en ese espacio de recreación, desde la mañana temprano, cuando los primeros visitantes comienzan a arribar, hasta el anochecer, cuando los paseantes se pierden entre las frenéticas e hipnóticas luces de un parque de diversiones. En este film Coppola perfecciona y refina su lenguaje más puramente cinematográfico. El montaje se vuelve un elemento clave, pero también la cámara adquiere mayor movimiento y protagonismo. Como señala David Oubi-

31 Coppola, *op. cit.*, p. 14.

ña, “de *Sueño* a *Un domingo en Hampstead Heath*, Coppola hace su propia experiencia en el pasaje de la vanguardia al alto modernismo”.³² Éste es el más extenso de sus films y también el último que realiza en Europa. A fines de 1935, el avance del nazismo y el agravamiento general de la situación político-social decidieron a Coppola, recién casado con la fotógrafa Grete Stern, a volver a la patria. Este fue el fin de su periplo europeo y el comienzo de una fructífera carrera en Argentina.

5.5. Horacio Coppola y la pampa modernista

La estadía de Coppola y Stern en Buenos Aires iba a ser de tan sólo tres meses pero terminó siendo definitiva. A poco de su llegada, Victoria Ocampo les ofreció la sala de la revista *Sur* para que ambos presentaran su obra fotográfica. Aunque no se conoce con exactitud cuáles fueron las fotografías exhibidas por la pareja en esta exposición, sabemos, gracias a las críticas y reseñas ilustradas publicadas en la época³³, que no se trataba de una muestra con un eje temático definido, y que la mayor parte del material allí mostrado había sido realizado por los autores en Europa. Como señala Verónica Tell, “Coppola y Stern se introducen en la escena fotográfica local con temas y formas de ejecución que evidenciaban, en distintos modos y grados, características innovadoras donde aun los temas consagrados de la fotografía como paisajes y retratos se distanciaban de los tratamientos convencionales o pictóricos hasta entonces frecuentados”.³⁴ La idea de la fotografía no como captura azarosa sino como una construcción cuidadosa, fruto del estudio y la observación minuciosa del objeto, recorría la mayoría de las obras expuestas. En este sentido, el texto que Coppola redactó para la presentación de la muestra, basándose en un escrito de Walter Peterhans³⁵, tenía la radicalidad de un

32 Oubiña, *op. cit.*, p. 206.

33 Entre las más relevantes se encuentran dos grandes notas publicadas en los suplementos de rotograbado de los diarios *La Prensa* y *La Nación* el 6 de octubre de 1935, ilustradas con varias imágenes de la muestra, y las reseñas publicadas por Jorge Rinaldini en *El Mundo* y Jorge Romero Brest en *Sur*, N° 13, primavera de 1935.

34 Tell, Verónica. ‘Entre el arte y la reproducción: el lugar de la fotografía’ En: Giunta Andrea y Laura Malosetti Costa (comps.) *Arte de posguerra*. Jorge Romero Brest y la revista *Ver* y *Estimar*. Buenos Aires, Paidós, 2005, p. 244.

35 Según reconoce el mismo Coppola en “Horacio Coppola: testimonios”. En: Gorelik, Adrián. ‘Imágenes para una fundación mitológica. Apuntes sobre las fotografías de Horacio Coppola’. En: *Punto de vista*, N° 53, Buenos Aires, noviembre de 1995, p. 25.

manifiesto y resumía de alguna manera las características de su trabajo fotográfico hasta ese momento:

La imagen fotográfica es la resultante de dos actos: la preparación de la toma [...] y el proceso fotográfico. La primera está condicionada y dirigida por la actividad subjetiva y libre del fotógrafo sobre el conocimiento exacto del proceso fotográfico. En esa primera parte el fotógrafo hace una selección de valores fotogénicos del objeto. Esta selección no es mecánica. El fotógrafo expresa en ella su intuición del objeto y su comprensión, su conocimiento del objeto. [...]. Este acto de preparación subjetiva y libre termina en el momento de efectuar la exposición, la técnica fotográfica es un proceso óptico-químico. [...] Anular este proceso o modificarlo con un tratamiento manual posterior, significa privar a la técnica fotográfica de sus propiedades específicas.³⁶

Esta muestra, que como advirtió el crítico de arte Jorge Romero Brest, es “la primera manifestación seria de arte fotográfico que nos es dado ver”³⁷, inauguró la era de la fotografía moderna en el país. Luego de visitar la exposición, Mariano de Vedia y Mitre, entonces intendente porteño, y Atilio Dell’Oro Maini, secretario de cultura, le encargaron a Coppola la confección de un libro ilustrado sobre Buenos Aires, para conmemorar el cuarto centenario de la ciudad. Aunque se trataba básicamente de una obra por encargo y de promoción oficial, Coppola logró imprimir en este proyecto, finalmente materializado en el libro *Buenos Aires 1936. Visión fotográfica*³⁸, su impronta creativa y artística, y se consagró como el fotógrafo emblemático de la Buenos Aires moderna. Las imágenes creadas por Coppola en esta obra no tenían que ver en nada con las fotografías con las que usualmente se representaba la ciudad en ese momento. Más que registrar la Buenos Aires real, el autor construyó aquí un imaginario urbano de vanguardia para una ciudad en la que la modernidad era todavía más una promesa seductora que una realidad. El fotógrafo reúne “una serie de imágenes, existentes pero dispersas y que todavía no formaban sentido, y

36 Coppola, Horacio. ‘Exposición de fotografías de Horacio Coppola y Grete Stern’, folleto-invitación de la revista *Sur*, octubre de 1935. Reproducido en Schwartz, Jorge (ed.). Horacio Coppola. Fotografía, Madrid, Fundación Telefónica, 2008.

37 Véase Romero Brest, Jorge. ‘Fotografías de Horacio Coppola y Grete Stern’. En *Sur*, N° 13, primavera de 1935.

38 Coppola, Horacio. *Buenos Aires 1936. Visión fotográfica*. Buenos Aires, Municipalidad de Buenos Aires, 1936.

las construye de un modo muy personal, haciendo el doble movimiento de armar un imaginario inventando sus matrices estéticas”³⁹. Así, su cámara registra fascinada la geometría y la abstracción del flamante obelisco, pero simultáneamente captura con obsesión el paisaje de los suburbios urbanos, que desafía la visión hegemónica de una Buenos Aires definida hasta entonces esencialmente desde la modernidad de su centro. En el diseño simple y geométrico de las nuevas casas que pueblan estos márgenes, donde la ciudad todavía se mezcla con la pampa, Coppola reconoce un cubismo espontáneo, casi modernista y al mismo tiempo rescata en los espacios más renovados y pujantes de la ciudad los vestigios de una temporalidad arcaica.

Si como vimos en el Capítulo 2, hacia principios del siglo pasado, modernidad y tradición convivían y se superponían como discursos antagónicos y contradictorios en los primeros films vernáculos, o en proyectos fotográficos como el de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados, la obra de Coppola, en cambio, busca motivos atemporales que logran conformar una síntesis, típica de un sector de la vanguardia porteña que conjugaba lo renovador y lo popular, el presente y el pasado, la ciudad y la pampa⁴⁰. Adrián Gorelik señala que la peor injusticia que se puede cometer con las imágenes de este fotógrafo “es observarlas como un motor de la nostalgia por la Buenos Aires que desaparecía en el momento en que se tomaban”⁴¹. Por el contrario, como sugiere un artículo del mismo Coppola publicado en la revista *Clave de Sol*⁴², donde éste propone superar el carácter belicoso y rupturista del “campo vanguardista”, la obra de este autor logra presentar una mirada sobre Buenos Aires en la que se combinan armónicamente modernidad y tradición. Ante la pregunta de las vanguardias locales sobre dónde situar el carácter de una ciudad constantemente

39 Gorelik, Adrián. ‘Vanguardia y clasicismo. Los Buenos Aires de Horacio Coppola y Facundo de Zuviria’. En *Buenos Aires [Coppola + Zuviria]*. Buenos Aires, Ediciones Larivière, 2006, p. 11.

40 Véase a este respecto Gorelik, Adrián. ‘Imágenes para una fundación mitológica. Apuntes sobre las fotografías de Horacio Coppola’. En *Punto de vista*, N° 53, Buenos Aires, noviembre de 1995.

41 Gorelik, Adrián. (1995), *op. cit.*, p. 20.

42 La efímera pero influyente revista *Clave de Sol* fue fundada en 1930 por Horacio Coppola, Jorge Romero Brest, José Luis Romero e Isidro Maiztegui. Aunque esta publicación contó con sólo dos números, en ella se incluyeron importantes discusiones en torno a las nociones de modernidad y vanguardia en la pintura, la música, la literatura y el cine del período. El artículo de Coppola en cuestión titulado ‘Superación de la polémica’ apareció en el N° 1, publicado en 1930.

cambiante y angustiosamente monótona, plana y sin bellezas históricas o naturales, Coppola responde con un clasicismo “que busca anclarse a aquello que queda después de que el tiempo pasa: un orden esencial”.⁴³ Se trata, como sugiere Gorelik, de una aspiración contraprogresista, que el fotógrafo comparte con Borges y otros artistas contemporáneos, y que busca representar a la ciudad como espejo de una pampa mítica ya desaparecida pero todavía presente en diversos espacios urbanos. Así uno de los principales motivos que recorre la obra de Coppola es el escenario de los suburbios, el paisaje de los arrabales de la Buenos Aires tradicional en ese momento de acelerada modernización.⁴⁴ En este espacio, el fotógrafo rescata las casitas sencillas y populares de la expansión urbana, separadas por medianeras y con azoteas planas que contribuyen a desplegar una ciudad llana y horizontal. Es también en esos márgenes, en los que la ciudad se encuentra con la pampa, donde Coppola encuentra el prisma, la estructura desde la cual mirar luego toda Buenos Aires: la cuadrícula.

En general en la tradición occidental, la cuadrícula ha sido identificada con la racionalidad capitalista, más cruda, con la modernización radical del territorio sin mediaciones culturales, tomando como parámetro la ciudad norteamericana [...] Pero la tradición principal en Buenos Aires fue la de una interpretación culturizada de la cuadrícula, que la rechaza no por representar lo más moderno sino lo más tradicional: en esta versión la cuadrícula cumple el destino oprobioso impuesto por la doble barbarie de la tradición española y la naturaleza pampeana [...] Frente a esta tradición se coloca una fracción del sector clasicista de la vanguardia, manteniendo la relación culturalista cuadrícula/pampa pero invirtiendo las conclusiones. Por eso Borges propondrá la fundación mitológica de Buenos Aires en una manzana cuadrada, “una manzana entera pero en mitad del campo”, reuniendo provocativamente los dos símbolos del repudio.⁴⁵

43 Gorelik, Adrián. (1995), *op. cit.*, p. 22.

44 El suburbio como tema literario político y artístico nace en la década del veinte. En este momento, la tradicional dicotomía campo-ciudad es desplazada por un nuevo debate cultural que opone el centro al suburbio, representado por el tango y la reforma urbana. Esta dicotomía irrumpe con fuerza en el cine del período, sobre todo en los folletines de arrabal de José Agustín Ferreyra, en donde esta nueva frontera va a instaurarse sistemáticamente como marca de clase. También de esta época datan las primeras imágenes de Coppola sobre Buenos Aires, que luego servirán de ilustración al *Enaristo Carriego* (1930) de Borges, texto con el que este escritor cierra su período de “criollismo urbano de vanguardia” dedicado a cultivar la “epopeya” de Buenos Aires. En las dos fotografías que ilustran este libro, tomadas en 1929, Coppola introduce por primera vez en su obra fotográfica el motivo del suburbio, que Borges venía transitando en sus textos durante la década del veinte y que marcaría profundamente la mirada del fotógrafo.

45 Gorelik, Adrián. (1995), *op. cit.*, p. 23.

Coppola descubre la esencia de Buenos Aires en esas casas suburbanas que toma como motivo modernista y en las calles rectas e iguales de la cuadrícula, que conforman la visión de una urbe plana y extendida como la pampa. En estas imágenes celebratorias de una horizontalidad, típica de la expansión amanzanada en un territorio inmenso y vacío, el fotógrafo va a resaltar especialmente los cielos, que recuperan la marca de un criollismo rural todavía temporalmente muy cercano. En 'Avenida Juan B. Justo', por ejemplo, Coppola ocupa más de dos tercios del cuadro con este inmenso motivo apenas sostenido por la fina línea del horizonte, acercando su mirada a ciertas pinturas de Pedro Figari, el viejo pintor mimado por la vanguardia vernácula. En las fotos urbanas, en cambio, los cielos se vuelven geométricos a través de los recortes que produce la arquitectura de las edificaciones modernas. Como señala Beatriz Sarlo, en estas imágenes, "Coppola geometriza los cielos de un modo tan extraordinariamente deliberado que es como si no los aceptara como referente y quisiera transformarlos, formalizando su indeterminación abstracta".⁴⁶

Pero la síntesis entre modernidad y tradición que caracteriza la obra de Coppola no se evidencia solamente en sus fotos suburbanas sino también en esas imágenes que registran el centro mismo de la ciudad, donde el geometrismo de las nuevas edificaciones convive armónicamente con elementos de la aldea decimonónica. Así por ejemplo en 'Bartolomé Mitre, esquina Maipú', el alto edificio de la tienda Muro & Cía., símbolo de la mercancía moderna, coexiste con un extemporáneo carro con tracción a sangre, que parece casi inmóvil frente al frenético tránsito de autos, tranvías y peatones fuera de foco. De la misma manera, en 'Iglesia de Nuestra Señora de Monserrat y Medrano, esquina Bartolomé Mitre', la geometría casi abstracta de las nuevas construcciones urbanas se superpone sin conflictos con signos de la ciudad de antaño.

Al mismo tiempo que Coppola trabajaba en la edición del libro *Buenos Aires 1936*, en la ciudad se estaba construyendo el obelisco y el fotógrafo decidió realizar por su cuenta, y paralelamente a su encargo fotográfico, una película documentando la construcción de este edificio, que por entonces era el más alto de la capital porteña. Su cuarto film y el primero realizado en el país se tituló *Así nació el obelisco* (1936). Esta película, de alguna ma-

46 Sarlo, Beatriz. Mensaje electrónico de 2 de julio de 2007. Citado por Schwartz, *op. cit.*, p. 29.

nera, clausura su breve producción cinematográfica iniciada en Europa⁴⁷ y condensa todo lo que Coppola había aprendido como fotógrafo y cineasta. El tema era inmejorable para que el autor ensayara todos los recursos de la *Nueva Visión* que, como vimos, tenía una especial predilección por la documentación de la arquitectura moderna. El fotógrafo aprovecha al máximo el uso de planos en picado y contrapicado para transmitir la monumentalidad del edificio, recurre a los puntos de fuga oblicuos para filmar la ciudad desde las alturas y se detiene minuciosamente en los trabajadores y, sobre todo, en los materiales utilizados, obsesionándose con las texturas y detalles al punto de tornarlos abstractos e irreconocibles. Hacia el final, coloca la cámara en el montacarga y filma un extenso *travelling* que va desde la oscuridad del suelo hasta el cielo. Una vez arriba muestra cómo la velocidad y el vértigo de la ciudad contrastan con la inmovilidad del edificio. Sin embargo, una de las características más sobresalientes del film está en la forma en que Coppola vincula ese nuevo y emblemático monumento en construcción con la ciudad que lo recibía. En 1955, el fotógrafo dijo sobre este corto: “Después de ver maderas, alambres, arena, hierros, nos encontramos con un paisaje donde vivir emociones, reconocer perspectivas de nuestra ciudad, pedazos de cielo, acaso el río, al fondo. Construimos el obelisco. Luego, reconstruimos la ciudad que lo rodea”.⁴⁸ En efecto, *Así nació el obelisco* condensa perfectamente esa síntesis entre clasicismo, criollismo y modernidad que, como vimos, domina las imágenes urbanas de Coppola. En este sentido, el film se encuentra más cerca de algunas de las primeras sinfonías urbanas como *Manhatta* (Charles Sheller y Paul Strand, 1920), que de otros film temporalmente más cercanos como *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (Walter Ruttmann, 1927), *El hombre de la cámara* (Dziga Vertov, 1929), *A propósito de Nizá* (Jean Vigo, 1930) y *A Bronx morning* (Jay Leyda, 1931), entre otras. *Manhatta*, emblemático documental realizado por el pintor y fotógrafo Charles Sheeler y el fotógrafo y cineasta Paul Strand, es considerado hoy en día por muchos historiadores como el primer film genuinamente vanguardista producido en Estados Unidos, y la primera sinfonía de ciudad de la historia del cine. Al igual que muchas de las primeras obras de vanguardia estadounidenses,

47 En realidad Coppola filmará dos cortos más en el país para la Dirección de Maternidad e Infancia: *Vestir al bebé* (1937) y *Do de pecho* (1943). Sin embargo, estos son films por encargo, realizados ya sin la libertad creativa que caracterizó a sus primeros trabajos, y por tanto no revisten mayor atención para nuestra investigación.

48 Citado en el texto introductorio al ciclo Horacio Coppola-3 films, *op. cit.*

Manhatta es al mismo tiempo modernista y romántica en su búsqueda de una síntesis mítica entre campo y ciudad, naturaleza y tecnología, ser humano y sociedad de masas, un subtexto que, como señala Jan-Christopher Horak, se encuentra absolutamente ausente en el modernismo europeo.⁴⁹ Por un lado y al igual que en *Así nació el obelisco*, los autores deconstruyen la perspectiva renacentista a favor de múltiples puntos de vista reflexivos impuestos por el fotógrafo en lugar del referente. Así, el film elabora una imaginería urbana a través de puntos de fuga oblicuos y angulaciones extremas que engrandecen los ya enormes rascacielos neoyorquinos y convierten a las masas urbanas en un imperceptible hormigueo humano. Al mismo tiempo, la película enfatiza los elementos abstractos del diseño visual, de la misma manera que Coppola lo hace con los diferentes materiales de construcción del obelisco. Sin embargo, por el otro lado, el film intenta presentar la visión romántica de una tecnología en sintonía con el medio ambiente, en donde la poesía de Walt Whitman (incluida en varios de los intertítulos) y las imponentes imágenes del atardecer sobre el Río Hudson, con las que concluye el film, coexisten armónicamente con la perspectiva modernista de los rascacielos. En este sentido, este film se conecta íntimamente con el célebre ensayo de Strand, 'Photography and the New God'⁵⁰, donde el autor propone la búsqueda de una síntesis entre naturaleza y tecnología utilizando a la cámara como fuerza catalizadora. Esta síntesis se encuentra presente también en las imágenes de *Así nació el obelisco*, donde las tomas en contrapicado realizadas desde las alturas muestran una ciudad horizontal y extendida como la pampa, que se pierde a lo lejos en el mítico Río de la Plata y en el inmenso cielo más allá del horizonte. Como argumenta Natalia Brizuela, el respeto por el objeto y por las características específicas del medio, propio de la obra de Strand y Coppola, "produjo una obra visual sobre sus respectivas ciudades – Nueva York y Buenos Aires–, al mismo tiempo documental y fantástica, realista y vanguardista".⁵¹

En los capítulos anteriores vimos cómo en la fotografía del siglo XIX y principios del XX se veían preanunciados una serie de elementos forma-

49 Véase Horak, Jan Christopher. *Making Images Move. Photographers and Avant-Garde Cinema*. Washington. Smithsonian Institution Press, 1997, p. 80.

50 Strand. Paul. 'Photography and the New God'. En *Broom* 3, N° 4, 1922. Republicado en Hulik, Diana Emery y Joseph Marshall. *Photography 1900 to the present*.

51 Brizuela, *op. cit.*, p. 188.

les, temáticos e ideológicos que luego serían retomados y reformulados por el cine. Hacia fines de la década de 1920 y principios de la del 30 ya no es posible, sin embargo, hablar de influencias unilaterales. Si como sostiene Jan Christopher Horak, “el establecimiento de un movimiento cinematográfico de vanguardia tanto en Europa como en los Estados Unidos [y aisladamente y con sus propias características, también en América Latina] es impensable sin la participación de los fotógrafos”⁵², la obra de estos fotógrafos es, como vimos en el caso de Coppola, Moholy Nagy, Strand y otros artistas de su época, a su vez inseparable de la mirada novedosa y transformadora de las modernas corrientes cinematográficas de la entreguerra. Aunque marcados por sus propias y particulares características los períodos con los que iniciamos y damos fin a este libro funcionan así como las dos caras de una moneda en las que, de manera unilateral o recíproca, estos medios repetidamente se amalgaman, contaminan y confluyen.

52 Horak, *op. cit.*, p.

BIBLIOGRAFÍA

- Abel, Richard. 'The cinema of attractions in France, 1896-1904'. En Grieveson, Lee y Peter Krämer (eds.). *The silent cinema reader*. Londres, Routledge, 2004, pp. 63-75.
- Alexander, Abel, Roy Hora, y Luis Priamo. *La Argentina a fines del siglo XIX. Fotografías de Samuel y Arturo Boote (1880-1900)*. Buenos Aires, Ediciones de la Antorcha, 2012.
- Alvarado Pérez, Margarita. 'El otro y el automatismo bajo la fascinación de la máquina'. En *Memoria del 9º Congreso de Historia de la Fotografía*. Buenos Aires, Sociedad Iberoamericana de Historia de la Fotografía, 2007, pp. 37-41.
- Alvarado Pérez, Margarita y Peter Mason. 'Fuegia Fashion. Fotografía, indumentaria y etnicidad'. En *Revista Chilena de Antropología visual*, N° 6, diciembre de 2005. Disponible en: www.antropologiavisual.cl/. (Acceso noviembre de 2008).
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona, Paidós, 1989.
- _____. 'Structure du fait divers'. En *Essais critiques*. París, Seuil, 1964, pp. 188-197.
- Barrios Barón. 'Vigésimo aniversario del Cine Club Argentino'. En *Set 16mm. Revista Cinematográfica Argentina*, Año II, N° 13, junio de 1952.
- _____. 'Iniciación del cine amateur. Notas para su historia en la Argentina'. En *Fotocámara-Cinecámara*, N° 100, enero de 1956, pp. 124-125 y 135.
- _____. *Pioneros del cine en la Argentina*. Cardini, Py y Ducros Hicken. Buenos Aires, edición del autor, 1995.
- Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires, Taurus, 1989.
- Berger, John. *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili, 2000.
- Bianco, Elvira. 'Don Bosco al cinema'. En *Bollettino Salesiano*, diciembre de 1995.
- Bottomore, Stephen. 'The Panicking Audience? Early cinema and the 'train effect''. En *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol. 19, N° 2, 1999, pp. 177-216.
- Brizuela, Natalia. 'Horacio Coppola y el extrañamiento de lo real'. En *Horacio Coppola. Los viajes*. Buenos Aires, Galería Jorge Mara/La Ruche, 2009, pp. 179-189.
- Brunetta, Gian Piero. 'El Dorado de los pobres: los viajes del icononauta'. *Memorias de la mirada. Las imágenes como fenómeno cultural en la España contemporánea*. Santander, Fundación Marcelino Bodín, 2001.
- Burch, Noël. *El tragaluz del infinito*. Barcelona, Cátedra, 1995.

- Caimari, Lila (comp.). *La ley de los profanos. Delito, justicia y cultura en Buenos Aires (1870-1940)*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Caimari, Lila. *La ciudad y el crimen. Delito y vida cotidiana en Buenos Aires, 1880-1940*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2009.
- Calistro, Mariano et al. *Reportaje al cine argentino: Los pioneros del sonoro*. Buenos Aires, Anesa/Crea, 1978.
- Company, David. *Photography and Cinema*. Londres, Reaktion Books, 2008.
- Caneto, Guillermo et al. *Historia de los primeros años del cine en la Argentina (1895-1910)*. Buenos Aires, Fundación Cinemateca Argentina, 1996.
- Carreño, Gastón. 'Fotografías de cuerpos indígenas y la mirada erótica. Reflexiones preliminares sobre algunos casos del confín Austral'. En *Revista Chilena de Antropología Visual*, N° 2, 2001. Disponible en: www.antropologiavisual.cl/ (Acceso enero de 2011).
- _____. 'El pecado de ser otro. Análisis de algunas representaciones monstruosas del indígena americano'. En *Revista Chilena de Antropología Visual*, N° 12, diciembre de 2008. Disponible en: www.antropologiavisual.cl/. (Acceso noviembre de 2009).
- Cherchi Usai, Paolo. *Silent Cinema. An Introduction*. Londres, British Film Institute, 2000.
- Chik, Carolina. *L' image paradoxale. Fixité et mouvement*. Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2011.
- Couselo, Jorge. 'Al gran cine argentino ¡Salud!'. En diario *Clarín*, 25 de mayo de 1978, p. 1.
- _____. 'Orígenes del cineclubismo'. En *Cine argentino en capítulos sueltos*, Buenos Aires, Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, 2008.
- Crary, Jonathan. *Techniques of the observer. Vision and modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MIT Press, 1992.
- Cuarterolo, Andrea. 'El retrato fotográfico en la Buenos Aires decimonónica: la burguesía se representa a sí misma'. En *Revista Varia Historia*, N° 35, Vol 22, junio de 2005, pp. 39-53.
- _____. 'El cazador de sombras. La representación del indígena fueguino en la obra documental del sacerdote Alberto María de Agostini'. En Campo, Javier y Christian Dodaro (comp.), *Cine documental, memoria y derechos humanos*, Buenos Aires, Nuestra América, 2007, pp. 211-230.
- _____. 'Los antecedentes del cine político y social en la Argentina (1896-1933)'. En Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros*, Vol. I. Buenos Aires, Nueva Librería, 2009, pp. 145-172.
- _____. 'Fotografía y teratología en América Latina. Una aproximación a la imagen del monstruo en la retratística de estudio del siglo XIX'. En *A Contracorriente. A Journal on Social History and Literature in Latin America*, Vol. 7, N° 1, 2009. Disponible en: www.ncsu.edu/acontracorriente/fall_09/articles/Cuarterolo.pdf (Acceso enero de 2010).

- _____. 'El arte de instruir deleitando. Discursos positivistas y nacionalistas en el cine argentino del primer Centenario'. En *Iberoamericana. América Latina - España - Portugal*, N° 39, setiembre de 2010, pp. 197-210.
- Cuarterolo, Miguel Ángel. 'Las primeras fotografías del país'. En *Los años del daguerrotipo. Primeras fotografías argentinas*. Buenos Aires, Fundación Antorchas, 1995, pp. 15-22.
- _____. 'El precio de la inmortalidad'. En *Memoria del 2º Congreso de Historia de la Fotografía*, Buenos Aires, CEP, 1994, pp. 33-36.
- Dall'Asta, Mónica. 'Los primeros modelos temáticos del cine'. En Talens, Jenaro/ Zunzunegui, Santos (eds.). *Historia general del Cine. Vol. I*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 241-285.
- Darrah, William. *The world of stereographs*. Gettysburg, W.C. Darrah Publisher, 1977.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires, La Marca, 1995.
- De León Margaritt, Teo (seudónimo de Tomás Milani). *Historia y filosofía del cine*. Buenos Aires, Editorial Impulso, 1947.
- Di Nubila, Domingo. *Cuando el cine fue aventura. El pionero Federico Valle*. Buenos Aires, Ediciones El Jilguero, 1996.
- Dubois, Philippe. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona, Paidós, 1994.
- Ducrós Hicken, Pablo C. 'Primeros tiempos del cine argentino'. En *La Nación*, Buenos Aires, 5 de abril de 1942.
- _____. 'Orígenes del cine argentino. Tiempo precinematográfico (I)'. En *El Hogar*, suplemento N° 6, 12 de noviembre de 1954a.
- _____. 'Orígenes del cine argentino. Un hombre providencial: Eugenio Py (II)'. En *El Hogar*, suplemento N° 10, 10 de diciembre de 1954b.
- _____. 'Orígenes del cine argentino. Nuevas etapas (III)'. En: *El Hogar*, suplemento N° 14, 7 de enero de 1955a.
- _____. 'Orígenes del cine argentino. Una realidad apasionante (IV)'. En *El Hogar*, suplemento N° 18, 4 de febrero de 1955b.
- _____. 'Orígenes del cine argentino. Después de *Nobleza gaucha* (V)'. En *El Hogar*, suplemento N° 22, 4 de marzo de 1955c.
- _____. 'Orígenes del cine argentino. La etapa de *Una nueva y gloriosa Nación* (VI)'. En *El Hogar*, suplemento N° 26, 1 de abril de 1955d.
- Earle, Edward W. *Points of view: The Stereograph in America. A Cultural History*. Rochester, The Visual Studies Workshop Press, 1979.
- Ertem, Fulya. 'The pose in early portrait photography: Questioning attempts to appropriate the past'. En *Image & Narrative*, N° 14, Julio de 2006. Disponible en: www.imageandnarrative.be/inarchive/painting/fulya.htm (Acceso: enero de 2011).
- Fell, John. *El filme y la tradición narrativa*. Buenos Aires, Ed. Tres Tiempos, 1977.
- Foster, Hal, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois y Benjamin H.D. Buchloh. *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad y posmodernidad*. Madrid, Ediciones Akal, 2006.
- Freund, Gisèle. *La fotografía como documento social*. México, Gustavo Gili, 1993.

- Gaudreault, André. 'Il ritorno del pendolo, overro storia de un ritorno in forza... della storia'. En Brunetta, Gian Piero (ed.). *Storia del cinema mondiale, vol. V*. Turín, Einaudi, 2001, pp. 221-244.
- _____. 'Du simple au multiple: le cinéma comme série de séries'. En *Cinémas*, Vol. 13, Nº 1-2, 2002, pp. 33-47.
- _____. *Cinema delle origini o della cinematografia-attrazione*. Milán, Editrice Il Castoro, 2004.
- _____. 'Del cine primitivo a la cinematografía-atracción'. En: *Secuencias*, Nº 26, 2º semestre, 2007, pp. 10-28.
- Gaudreault, André y Tom Gunning. 'Early cinema as a challenge to film history'. En: Strauven, Wanda. *Cinema of attractions reloaded*, Ámsterdam, Ámsterdam University Press, 2006.
- Gaudreault, André y Frank Kessler. 'L'acteur comme opérateur de continuité, ou: les aventures du corps mis en cadre, mis en scène et mis en chaîne'. En Vichi, Laura (directora). *L'Uomo visibile. L'attore dal cinema delle origini alle soglie del cinema moderno*. Udine, Forum, 2002, pp. 23-32.
- Gaudreault, André y François Jost. *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Barcelona, Paidós, 1994.
- Gaudreault, André y Philippe Marion. 'Un média naît toujours deux fois'. En *Sociétés et Représentations*, Nº 9, 2000, pp. 21-36.
- _____. 'Le cinéma naissant et ses dispositions narratives'. En *Cinema & Cie. International Film Studies Journal*, Nº 1, otoño de 2001, pp. 34-41.
- Gesualdo, Vicente. 'Prehistoria del cine en Buenos Aires'. En *Lyra*, Nº 186-188 (número extraordinario dedicado al cine argentino), 1962, pp. 12-15.
- _____. 'Los salones de vistas ópticas. Antepasados del cine en Buenos Aires y el interior'. En *Revista Todo es Historia*, Nº 248, febrero de 1988, pp. 70-80.
- Giordano, Mariana. *Discursos e imagen sobre el indígena chaqueño*. La Plata, Ediciones Al Margen, 2005.
- Gómez, Juan. *La fotografía en la Argentina. Su historia y evolución en el siglo XIX (1840-1899)*. Buenos Aires, edición del autor, 1986.
- Gorbach, Frida. 'Los indios del Museo Nacional. La polémica teratológica de la patria'. En *Revista Ciencias*, Nº 60-61, octubre 2000-marzo 2001.
- Gorelik, Adrián. 'Vanguardia y clasicismo. Los Buenos Aires de Horacio Coppola y Facundo de Zuviria'. En *Buenos Aires [Coppola + Zuviria]*, Buenos Aires, Ediciones Larivière, 2006.
- _____. 'Imágenes para una fundación mitológica. Apuntes sobre las fotografías de Horacio Coppola'. En *Punto de vista*, Nº 53, Buenos Aires, noviembre de 1995.
- Griffiths, Alison. *Wondrous Difference. Cinema, Anthropology & Turn-of-the-Century Visual Culture*. Nueva York, Columbia University Press, 2002.

- _____. 'Le panorama et les origines de la reconstitution cinématographique'. En *Cinemas*, Vol. 14, N° 1, 2003, pp. 35-65.
- Gunning, Tom. 'Now you see it, now you don't. The temporality of the cinema of attractions'. En Grieveson, Lee/ Krämer, Peter (eds.). *The Silent Cinema Reader*. Londres, Routledge, 2004, pp. 41-50.
- _____. 'The cinema of attractions. Early film, its spectator and the Avant-Garde'. En Elsaesser, Thomas/ Barker, Adam (eds.). *Early Cinema: Space-Frame-Narrative*. Londres, British Film Institute, 2006a, pp. 56-67.
- _____. 'Non-Continuity, Continuity, Discontinuity. A Theory of Genres in Early Films'. En Elsaesser, Thomas (ed.). *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. Londres, BFI Publishing, 2006b, pp. 86-103.
- Hobsbawm, Eric J. *La era del capitalismo*. Barcelona, Crítica, 1997.
- Horak, Jan Christopher. *Making Images Move. Photographers and Avant-Garde Cinema*. Washington. Smithsonian Institution Press, 1997.
- Horak, Jan-Chrisopher (ed.). *Lovers of Cinema. The First American film Avant-Garde 1919-1945*. Madison, The University of Wisconsin Press, 1995.
- Huhtamo, Erkki. 'Global Glimpses for Local Realities: The Moving Panorama, a Forgotten Mass Medium of the 19th Century'. En *Art Inquiry*, Vol. IV (XIII), 2002. Número especial: 'Globalization in Art and Culture', pp. 193-223.
- Ivins, William M., *Prints and visual communication*. Cambridge, MIT Press, 1969.
- Kessler, Frank. 'La cinématographie comme dispositif (du) spectaculaire'. En *Cinemas*, Vol. 14, N° 1, 2003, p. 21-34.
- Kohen, Héctor. 'Algunas bodas y muchos funerales. Imagen cinematográfica e identidad en el período 1897-1919'. En *Cuadernos de Cine Argentino*, N° 5, Buenos Aires, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, marzo de 2005, pp. 31-46.
- Le Goff, Jacques, *El orden de la memoria*, Buenos Aires, Paidós, 1991.
- Lemagny, Jean Claude y Andre Rouillé. *Historia de la fotografía*, Madrid, Alcor/Ediciones Martín Roca, 1988.
- Lemos, Carlos. 'Ambientação ilusória'. En *Marcondes de Moura*, Carlos Eugenio (org). *Retratos quase inocentes*, San Pablo, Nobel, 1983.
- Litvachkes, Roberto. Gunther Plüschow. *Una vida de sueños, aventuras y desafíos por un amor imposible: La Patagonia*. Buenos Aires, Serie del Sur, 2006.
- Lopez, Ana. 'Early Cinema and Modernity in Latin America'. En *Cinema Journal*, Vol. 40, N° 1, otoño de 2000, pp. 48-78.
- Marrone, Irene. *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 2003.
- Masotta, Carlos. *Gauchos en las primeras postales fotográficas argentinas del s XX*. Buenos Aires, La Marca Editora, 2007.

- _____. *Paisajes en las primeras postales fotográficas argentinas del s XX*. Buenos Aires, La Marca Editora, 2007.
- Michelson, Annette. *The art of moving shadows*. Washington, National Gallery of Art, 1989.
- Miras, Marta. 'La Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados, una mirada sobre Buenos Aires'. En *Memoria del 5to Congreso de Historia de la Fotografía*, Buenos Aires, CEP, 1996, pp. 9-16.
- _____. 'Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados: la cristalización del cambio'. En *Buenos Aires 1910. Memoria del porvenir*, Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad/ FADU (UBA)/ Instituto Internacional de Medio Ambiente y Desarrollo, 1999.
- Nead, Lynda. *The Haunted Gallery. Painting, Photography, Film* c. 1900. Londres, Yale University Press, 2007.
- Nichols, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, Paidós, 1991
- Ortega, María Luisa. 'Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación'. En Torreiro, Casimiro y Cerdán, Josexto (eds.), *Documental y vanguardia*. Madrid, Cátedra, 2005.
- Oubiña, David. 'La piel del mundo. Horacio Coppola y el cine'. En *Horacio Coppola. Los viajes*. Buenos Aires, Galería Jorge Mara/La Ruche, 2009, pp. 191-210.
- Paranaguá, Paulo Antonio. *El cine documental en América Latina*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2003.
- Penhos, Marta. 'Retratos de indios y actos de representación'. En *Memoria del 4º Congreso de Historia de la Fotografía*, Buenos Aires, CEP, 1995, pp. 89-98.
- _____. 'Mirar, saber, dominar: imágenes de viajeros en la Argentina'. En *Mirar, saber, dominar. Dibujos de viajeros en la Argentina*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2007, pp. 6-21.
- Peña, Fernando Martín. 'Amigos del cine'. En Artundo, Patricia M. y Marcelo E. Pacheco. *Amigos del arte 1924-1942*. Buenos Aires, MALBA, 2008.
- Poole, Deborah. 'An image or 'our indian': Type and racial sentiments in Oaxaca, 1920-1940'. En *The Hispanic American Historical Review (HAHR)*, 84:1, febrero de 2004, pp. 37-82.
- Priamo, Luis. 'El joven Coppola'. En *Horacio Coppola. Los viajes*. Buenos Aires, Galería Jorge Mara/La Ruche, 2009, pp. 5-20.
- _____. 'Antes de Coppola'. En Schwartz, Jorge (ed.). *Horacio Coppola. Fotografía*, Madrid, Fundación Telefónica, 2008, pp. 34-47.
- _____. 'La Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados y sus fotografías nacionales', trabajo inédito presentado en el I Encontro de História da Fotografia Latino-Americana Gilberto Ferrez, Río de Janeiro, los días 27 y 28 de octubre de 1997.
- Prieto, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1988.

- Ruoff, Jeffrey (ed.). *Virtual Voyages. Cinema and Travel*. Londres, Duke University Press, 2006.
- Scarzanella, Eugenia. *Ni gringos ni indios. Inmigración, criminalidad y racismo en la Argentina 1890-1940*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2003.
- Schroeder Rodríguez, Paul A. 'La primera vanguardia del cine latinoamericano', ponencia presentada en el Coloquio Internacional *Cine mudo en Iberoamérica*, Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, 2010. Disponible en: <http://cinemudoiberoamericano.blogspot.com/2010/06/la-primera-vanguardia-del-cine.html> (Acceso 17 de julio de 2011).
- Schwartz, Jorge (ed.). *Horacio Coppola. Fotografía*, Madrid, Fundación Telefónica, 2008.
- Schwartz, Vanessa R. *Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*. Los Ángeles, University of California Press, 1998.
- Sopeña, Germán. Monseñor Patagonia. *Vida y viajes de Alberto De Agostini, el sacerdote salesiano y explorador*. Buenos Aires, El Elefante Blanco, 2004.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Buenos Aires, Edhasa, 1973.
- Sougez, Marie-Loup. *Historia de la Fotografía*, Madrid, Cátedra, 1994, 5a edición.
- Svampa, Maristella. *El dilema argentino: Civilización o barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista*. Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1994.
- Tell, Verónica. 'Entre el arte y la reproducción: el lugar de la fotografía' En Giunta Andrea y Laura Malosetti Costa (comps.) *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*. Buenos Aires, Paidós, 2005, pp. 243-262.
- Terán, Oscar. *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.
- Tobing Rony, Fatimah. *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*, Durham, Duke University Press, 1996.
- Todorov, Tzvetan. *La conquista de América. El problema del otro*. México, Siglo XXI editores, 1987.
- Torello, Georgina. 'Con el demonio en el cuerpo: La mujer en el cine mudo italiano (1913-1920)'. En *Secuencias*, N° 23, 2006, p. 7-19.
- Tranchini, Elina. 'El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista'. En *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional*, Buenos Aires, Honorable Senado de la Nación, 1998.
- Turvey, Ferry. 'Cheap Fiction, Popular Periodicals and Early Film Dramas: Some Continuities and Exchanges'. En Toulmin, Vanessa/ Popple, Simon, *Visual Delights. Exhibition and Reception*, Eastleigh, John Libbey Publishing, 2005, pp. 32-45.
- Wyman, James. 'Introduction: From the background to the foreground. The photo backdrop and cultural expression'. En *Afterimage*, 24:5, marzo-abril de 1997, p. 2.
- Zone, Ray. *Stereoscopic Cinema and the Origins of the 3-D Film (1838-1952)*. Kentucky, The University Press of Kentucky, 2007.

Fuentes

1. TEXTOS

- Arata, Pedro N. *Documentos históricos relativos al descubrimiento de la fotografía*. Anales del Museo de la Plata. Sección de Historia General. La Plata, Museo de La Plata, 1892.
- Ayerza, Francisco. *Escenas del Campo Argentino (1885-1900)*. Fotografías de Francisco Ayerza. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1968.
- Baudelaire, Charles. 'Le public moderne et la photographie'. En *Curiosités esthétiques*, París, Michel Lévy frères, 1868.
- Coppola, Horacio. *Buenos Aires 1936. Visión fotográfica*. Buenos Aires, Municipalidad de Buenos Aires, 1936.
- _____. *Imagen. Antología Fotográfica 1927-1994*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1994.
- De Agostini, Alberto María. *Treinta años en Tierra del Fuego*. Buenos Aires, Peuser, 1956.
- De Ajuria, Julián, *El cinematógrafo. Espejo del mundo*, Buenos Aires, Guillermo Kraft Ltda., 1946.
- Gálvez, Manuel. *El diario de Gabriel Quiroga, opiniones sobre la vida argentina*. Buenos Aires: Arnoldo Moen y Hno. Editor, 1910.
- Holmes, Burton. Burton Holmes Travelogues. *Brazil, the Argentine, Chili and the Iguassú Falls*, Vol. XIII, 1917.
- _____. *The world is mine: An autobiography*. Culver City: Murray & Gee, 1953.
- Moneta, José Manuel. *Cuatro años en las Orcadas del Sur*. Buenos Aires, Peuser, 1954.
- Plüschow, Guther. *Silberkondor über Feuerland*, Berlín, Hans Georg Prager, 1929. (tr. española: *Sobre la Tierra del Fuego*. Buenos Aires, Editorial Südpol, 2008, traducción Armand Guerra).
- Rojas, Ricardo. *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, 1922.
- Stoessel Adán y Andrés Stoessel. *32.000 kilómetros de aventuras*. Buenos Aires, Linari y Cía, 1930.
- Strand, Paul. 'Photography and the New God'. En *Broom* 3, Nº 4, 1922. (Republicado en Hulik, Diana Emery y Joseph Marshall. *Photography 1900 to the present*. New Jersey, Prentice Hall, 1998).
- The Argentine Commission of the Panama-Pacific Exposition. *The Argentine Republic. Panama- Pacific Exposition*, San Francisco 1915, Nueva York, J. J. Little & Ives, 1915.

2. REVISTAS

2.1. DE CINE Y FOTOGRAFÍA

Anuario Teatral Argentino

Boletín de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados

Cine Universal

Cinema Star

Foto Revista

Imparcial Film

La Película

Revista del Exhibidor

Revista Excelsior

Revista Fotográfica Ilustrada del Río de la Plata

2.2. CULTURALES O DE INTERÉS GENERAL

Buenos Aires. Revista Semanal Ilustrada

Caras y Caretas

Clave de sol

El Hogar

Fray Mocho

Gaceta de arte. Revista internacional de cultura

La Gaceta Literaria (Madrid)

La Ilustración Argentina

La Ilustración Artística (Barcelona)

La Ilustración Sud-Americana

Martín Fierro. Periódico quinquenal de arte y crítica libre

PBT

Plus Ultra

Revista Geográfica Americana

Sur

Este trabajo es el resultado de la Convocatoria 2012 para la Publicación de Libro de Investigación sobre Fotografía.

Con el objetivo de promover la producción escrita y la reflexión desde múltiples vertientes, anualmente el CdF realiza un llamado destinado a residentes en Uruguay y otro a residentes en América Latina. Con este mismo objetivo se efectúa la convocatoria para Artículos de Investigación sobre Fotografía. En esta oportunidad la selección estuvo a cargo de María Silvia Pérez Fernández (AR), seleccionada por el CdF como el jurado en Latinoamérica; María Eugenia Grau (UY), elegida por el CdF como jurado en Uruguay; y Fernando Andacht (UY) en representación de los participantes.

Las bases del llamado se encuentran disponibles en el sitio web del CdF.



Los estudios fílmicos de los últimos treinta años han puesto en evidencia la creciente imposibilidad de abordar al “cine de los primeros tiempos” separadamente de la más amplia y representativa cultura visual de su época. Hoy es indudable que, para comprender la naturaleza y complejidad de este medio, es necesario examinarlo en el contexto de las múltiples series culturales de las que emergió y con las que compartió características de variada naturaleza, aún desde mucho antes de que las condiciones tecnológicas que lo hicieron posible estuvieran dadas. La fotografía, la técnica con la que el cine está ontológicamente más vinculada, fue la base de algunos de los espectáculos visuales que mayor influencia tuvieron en el surgimiento del nuevo arte y es, sin embargo, una de las más relegadas por los estudios críticos e históricos. Este libro propone un abordaje de las múltiples relaciones que ligaron a la fotografía y al cine en la Argentina desde 1840, año de llegada del daguerrotipo al Río de la Plata, hasta 1933, fecha de estreno del primer film sonoro y momento de inicio del periodo de expansión industrial de la cinematografía nacional. La hipótesis de la que parte la autora es que gran parte de la aceptación y comprensión con la que el cine contó en sus inicios se debió a que muchas de las competencias de lectura, el manejo de convenciones, los códigos de representación, las modas temáticas y estéticas venían siendo internalizadas por los espectadores a lo largo de cincuenta años de historia de la fotografía. Convertidos en medios de información, educación y recreación, en depósitos de la memoria y el conocimiento, y en mecanismos de construcción social de la realidad, tanto la fotografía como el cine favorecieron la emergencia de un nuevo espectador que estableció una estrecha relación entre la experiencia directa de lo real y su representación, y llegó al punto de percibir las imágenes producidas por estos medios visuales como experiencias sustitutivas de conocimiento del mundo material. Esto contribuyó a la difusión de determinadas formas de entendimiento de la realidad social, que en el caso específico de la Argentina, impactaron en cuestiones fundamentales para el contexto sociocultural del período, como la conformación de la identidad nacional, las tensiones entre modernidad y tradición o las diversas representaciones de la alteridad, entre otras. Partiendo del estudio de un amplio corpus de imágenes representativas de la producción fotográfica y cinematográfica local, esta investigación intenta hacer visibles esos diversos y complejos vínculos formales, temáticos e ideológicos que unieron a la fotografía y al cine en sus primeros años de existencia.

Fotografía de tapa:

Mundonuevo o cosmorama portátil.

Fotografía de Samuel Rimathé, ca. 1895, 10 x 14 cm.

Colección Daniel Sale.