

Presencia / Ausencia del período silente en el cine argentino

Ana Pascal

Arkadin (N.º 6), pp. 165-172, agosto 2017. ISSN 2525-085X

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

# PRESENCIA / AUSENCIA DEL PERÍODO SILENTE EN EL CINE ARGENTINO

**ANA PASCAL**

[anettepascal@gmail.com](mailto:anettepascal@gmail.com)

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 04/02/2017 | Aceptado: 10/05/2017

## RESUMEN

*La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914-1923)* es resultado de un trabajo de más de diez años llevado a cabo por el periodista e investigador Lucio Mafud, ganador de las becas Oscar Landi y Domingo F. Sarmiento, destinadas por la Biblioteca Nacional al análisis de la cultura popular argentina. La ausencia casi total de la filmografía del período abordado no constituyó un impedimento para el estudioso del cine, quien suplió la falta mediante la información que pudo proporcionarle el relevamiento minucioso de las publicaciones gráficas de la época que hacían mención a estos films. A partir de la clasificación y sistematización de los datos extraídos de este material, Lucio Mafud pudo brindarnos un panorama completo, y en muchos casos novedoso, de la producción cinematográfica nacional, así como del contexto en que surgió una de las cinematografías más importantes del período.

## PALABRAS CLAVE

Cine mudo; cine argentino; historia del cine; archivos



Esta obra está bajo una  
Licencia Creative Commons  
Atribución-NoComercialSinDerivar  
4.0 Internacional

*La imagen ausente* es producto de una laboriosa investigación del periodista y estudioso del cine Lucio Mafud, promovida por las becas *Oscar Landi* (2008) y *Domingo F. Sarmiento* (2010) otorgadas por la Biblioteca Nacional Mariano Moreno a proyectos de investigación sobre la cultura popular argentina.

La publicación, que se define a sí misma como un «catálogo», reúne, pone en contexto y sistematiza la gran cantidad de información que el autor ha reunido acerca del cine silente nacional del período 1914-1923. El recorte temporal está determinado, en primer lugar, por la necesaria división de los resultados de la investigación en dos tomos para su publicación (de hecho el autor ha confirmado la inminente aparición de una segunda parte que abarca la producción nacional entre los años 1924 y 1932). La fecha límite de 1914 coincide con el estreno del largometraje *Amalia*, adaptación de la novela homónima de José Mármol, dirigida por Enrique García Velloso y producida por la sociedad de beneficencia *Asociación del Divino Rostro*. Según el autor, el suceso social y económico de este film logró instalar en el imaginario colectivo la posibilidad de una industria cinematográfica nacional. El valor histórico de *Amalia* reside en que colocó al cine en un lugar de indiscutible prestigio social y abrió la puerta de la sección teatral de los periódicos a la crítica cinematográfica.

Otro factor muy importante para el impulso de la industria audiovisual, señala Mafud, fue el estallido de la Primera Guerra Mundial y la consecuente merma en la producción y exportación de filmografía europea. El crecimiento del mercado de exhibición que incrementó la demanda de films, sumado a la baja en las importaciones de películas extranjeras, «empujaron» de algún modo a los distribuidores y exhibidores locales a la producción.

Si bien el investigador reconoce que hasta el momento no se ha realizado un abordaje particular o en profundidad sobre el periodo mudo del cine nacional –aunque encuentra y menciona una excepción *La época muda del cine argentino* (1958) de Miguel Couseto–, ofrece al lector un estado del arte en el que realiza una periodización de aquellas publicaciones que buscaron integrar en la historia del cine argentino, un periodo del que prácticamente no queda producción testigo. El autor ilustra mediante ejemplos concretos el lugar que ocupa la producción muda en las historias generales del cine, en la *Historia del Cine* de Domingo Di Núbila (1960-61) el periodo mudo se resume en 16 páginas, en tanto *Cine argentino: Crónica de 100 años* (1997) de García Olivieri dedica 21 páginas al cine silente y *Cien años de Cine* de Fernando Martín Peña (2012) apenas 33.

En los albores del nuevo milenio el interés de los archivos fílmicos por la conservación del cine mudo tuvo su correlato a nivel local: Diversas instituciones nacionales se involucraron en la recuperación y la difusión de películas silentes argentinas. Los investigadores del Siglo XXI se sirven de recursos no habitualmente utilizados por los historiadores del cine hasta entonces: publicaciones de época, realización de relevamientos en el interior de la provincia de Buenos Aires y en el resto del país, abren nuevos horizontes a la exploración del período mudo. La investigación de Mafud se asienta fuertemente en este paradigma. Dado que las principales fuentes de información que el sentido común nos indica pertinentes para el abordaje de una historia del cine –los films– resultan prácticamente inaccesibles ya que la mayor parte de la cinematografía silente nacional se ha perdido irremediablemente, la metodología de investigación puesta en práctica por el autor orienta su búsqueda hacia fuentes escritas. Mafud no recurre en primer término a las voces consagradas de la historia del cine –si bien hace de estas un interlocutor válido, desconfía de su afán totalizador–, su corpus de

análisis está conformado principalmente por discursos contemporáneos *al* y *sobre el* fenómeno abordado; sus fuentes de fundamentales serán dos revistas gremiales destinadas a dar a conocer las producciones nacionales del período a los exhibidores: *Excelsior* fundada en 1914 y *La Película* de 1916. Estos semanarios, «... órganos de propaganda explícita e implícita de diversos sectores de la distribución enfrentados entre sí...» (Mafud, 2016: 16) constituyen para el autor la fuente de información más completa sobre la producción comercial de la época. Complementan la exploración revistas cinematográficas destinadas a los espectadores, revistas de interés general –indispensables en razón de la información que brindan acerca de la producción cinematográfica no comercial–, periódicos y programas de cine que rastreó pacientemente en bibliotecas y archivos públicos y privados de la Capital y el interior del país.



El autor sistematizará la información relevada en fichas cuyas categorías permitirán la descripción en profundidad y la comparación entre producciones; estas son: fecha de estreno, de exhibición privada, director, operador, elenco, intertítulos, virados de color, producción, laboratorio, música, duración y argumento –que el autor reconstruye a partir de la transcripción de intertítulos, críticas y programas de la época–. Estas fichas técnicas, que se destacan por exponer caso por caso las coincidencias y diferencias con la bibliografía precedente, constituyen, ordenadas cronológicamente, el núcleo del libro.

De este modo la introducción al texto sienta las bases de una relación textual horizontal con el lector, presenta las motivaciones que llevaron al autor a la elección del tema: el interés

por una cinematografía que se dice ha sido de las más importantes de Latinoamérica, no solo en términos cuantitativos sino también por la calidad de sus films; exhibe su estructura, explicita objetivos, enfoque y método y justifica el recorte temporal y la delimitación del *corpus* de análisis en las primeras páginas. Comprobamos a partir de ésta que el interés del libro no se basa en la construcción de una intriga a resolver, en la sustracción de ciertos datos que se hallarán en el transcurso del texto, sino que propicia el encuentro con una información organizada, sistematizada y presentada de modo de ofrecer múltiples entradas y niveles de construcción de sentido al lector.

Antes de enfrentarnos de lleno a los datos puros, se nos presenta en forma concisa y didáctica el contexto histórico general en que tendrá lugar el nacimiento de cada una de las producciones informadas de manera individual en el apartado *Catálogo*. Este *Panorama del Cine Mudo Argentino (1914-1923)* (Mafud, 2016: 27) resulta clave para introducir la distancia que posibilita nueva(s) mirada(s) sobre el cine mudo argentino en lugar de constituir solamente una base de datos fidedigna sobre el periodo.

En pocas palabras, se pone al lector al tanto de la situación de la producción cinematográfica de ficción que propicia la formación de una industria cinematográfica local en el año 1914 y el desarrollo de la misma a lo largo de 10 años. El autor adelanta que, a través del estudio de casos, dará cuenta de los cambios operados en la incipiente industria, como la formación de casas editoras o la incorporación de nuevas temáticas y tipos sociales a la pantalla.

Por ser un espectáculo de fácil acceso debido al bajo costo de las entradas y la descentralización producto de la multiplicación de salas, el cine asume prontamente la hegemonía del ocio cultural. Parte de este éxito radica en que se asocia rápidamente con otras manifestaciones culturales establecidas en un provechoso vínculo de retroalimentación positiva. Por ejemplo al convocar a la pantalla a actores teatrales de renombre, el cine se garantiza cierta convocatoria y prestigio social; a su vez, actores como Florencio Parravicini, Olinda Bozán, o María Esther Podestá se aseguran formar parte de la versión local del imaginario social generado por el *star system* de la industria norteamericana. Muchos dramaturgos del teatro comercial dirigieron y adaptaron sus obras para el cine, se encargaron de la redacción de intertítulos e incluso incursionaron en la producción de films. Los teatros de variedades solían intercalar proyecciones de films entre los espectáculos cómicos o musicales y a la vez proveyeron a la pantalla de múltiples artistas y personajes surgidos en el *variété*.

La industria cinematográfica y una industria editorial masiva en formación también colaboraron en pos de un crecimiento mutuo: una estrategia publicitaria de las casas editoras muy común en la época fue la organización de concursos de argumentos cinematográficos a través de la prensa local. Además de prestar argumento para algunos films, la prensa será también proveedora de recursos humanos: al mismo tiempo en que se profesionalizaba el oficio de escritor, muchos periodistas ingresarán al cine como guionistas, críticos cinematográficos y hasta directores, tal es el caso, entre otros, de Leopoldo Torres Ríos. Consagrados dibujantes como Diógenes Taborda, Pelele, Columba, Cristiani y Borgini fueron contratados para las nuevas producciones de animación, muchas de las cuales conservaron el sesgo político y el tenor satírico que sus autores ponían en el papel. Algunas historietas sumamente populares fueron adaptadas a la pantalla cinematográfica dando lugar a seriales como *Viruta* y *Chicharrón*. Finalmente, la sección *Policiales* no sólo sirvió como fuente para el género actualidades sino como inspiración para el cine de ficción.

La producción de films se expandió más allá de Buenos Aires: Santa Fe, por ejemplo, se convirtió en un notable polo productor de películas de la época. En poco tiempo, el público argentino manifestó creciente interés por ver a sus actores favoritos en tramas con características autóctonas en pantalla.

El año 1917 señala el inicio de la crisis del sistema de producción vigente, Lucio Mafud la adjudica a la irrupción del cine norteamericano en el mercado argentino. La industria norteamericana no sólo desembarcó en el país con su producción supernumeraria y un enorme aparato de prensa; la instalación en territorio argentino de sucursales de las productoras estadounidenses permitió la distribución de sus films sin intermediarios y el dominio del mercado de exhibición. Pero ante todo este cine, a decir del autor, revolucionó el gusto del público, que relegó sus preferencias por los cines francés e italiano a favor de una propuesta «verista», de expresión sobria pero también de movimiento incesante que oponía el montaje alternado al plano fijo de larga duración europeo (Mafud, 2016: 36). El dominio de la exhibición se hizo extensivo a la producción: Estados Unidos era el mayor proveedor de película virgen para la industria local.

Esta coyuntura da lugar al planteo de dos posibles soluciones que permitirían superar la crisis, ambas influenciadas por el cine estadounidense. Lucio Mafud las desarrolla bajo el subtítulo *Dos Tendencias*. (Mafud, 2016: 39). La primera veía en la expansión del cine nacional hacia nuevos mercados (latinoamericanos y europeos) una posible salida de la crisis. Esto implicaba la producción de un cine de calidad comparable al de Estados Unidos pero con temáticas nacionales; la renovación y mejora de estudios y laboratorios y la contratación de actores teatrales de renombre, dramaturgos exitosos de la escena nacional y directores extranjeros que aportaran su experiencia.

La máxima expresión de esa tendencia es el proyecto del empresario teatral Héctor Quiroga *Juan sin ropa* (1919) del dramaturgo José González Castillo, dirigida por el francés Georges Benoît y editada por Quiroga- Benoît Film. Otro ejemplo que cita el autor es la película *En buena ley* (1919) escrita por José Mazzanti y dirigida por el italiano Alberto Traversa.

La segunda tendencia, cuya clave parece ser la autonomía del cine, proponía la realización de films de bajo presupuesto que combinaran la calidad técnica y el sistema de géneros estadounidenses con rasgos de localía, que garantizaran la continuidad de la producción y suscitaban el interés del público, que atraería luego a los grandes capitales.

El vocero de esta tendencia hacia un cine «independiente» fue el por entonces crítico Leopoldo Torres Ríos, quien además promulgó la necesidad de una formación particular de los actores, los argumentistas y los directores cinematográficos ya que los recursos del teatro no tienen nada que ver con los del cine «...entre los concurrentes casi fanáticos del cine, entre la pléyade de jóvenes que estudian el cinematógrafo están los valores desconocidos que surgirán en un momento dado» (Mafud, 2016: 40)

A pesar de lo antedicho, los éxitos cinematográficos que iniciaron la década no provinieron de ninguna de las dos tendencias desarrolladas, sino de películas que llevaron a la pantalla obras de escritores populares –aunque no necesariamente prestigiosos– y no siempre contaron con el beneplácito de la crítica. *La vendedora de Harrods* (1921) dirigida por Francisco Defilippis Novoa, transposición de la novela popular de Josué Quesada es el primer gran éxito de la década y el nacimiento de una provechosa alianza entre el cine y la literatura de consumo. El estreno de los films solía potenciar las ventas

de estas obras y a la vez muchas películas dieron lugar a la publicación de novelas escritas a partir de su argumento.

La industria del entretenimiento se convertiría en un redituable territorio de intercambios y resonancias mediáticas que redundarían en beneficio de todos sus componentes, un ejemplo de este funcionamiento «multimedial» lo constituye el film *Milonguita* (1922) de José Bustamante y Ballivián. El argumento de la película era una versión muy libre del tango homónimo con letra de Samuel Linning y música de Enrique Delfino que se estrenó en el marco del sainete *Delikatesen Haus* de Linning y Weisbach en el año 1920; este tango generó a su vez la grabación de un disco interpretado por Carlos Gardel y la impresión de partituras para la venta. Dos años más tarde, inspiró la escritura del sainete *Milonguita* y su puesta en escena a cargo de Linning y la película de Bustamante y Ballivián, quien a su vez convocó al compositor Delfino para la realización de la música original del film que sería interpretada por su orquesta durante la proyección.

La asociación entre el cine y el tango, sumada al éxito de algunas películas encuadradas en la tendencia defendida por Torres Ríos, fue el motor del repunte de la industria cinematográfica nacional.

Sin protección estatal, la industria del cine tuvo que diseñar sus propias estrategias de supervivencia: la unión de editoras para imponer sus productos en el mercado (*Unión Filmadores Argentinos*, 1923); la creación de distribuidoras exclusivas de cine argentino como *Selección Nacional* y la *Asociación Cinematográfica Nacional* que agruparía a productores, directores, técnicos, críticos y distribuidores con el objetivo de difundir y consolidar las producciones locales.

En las últimas páginas de esta guía de lectura propuesta por el autor, accedemos a las conclusiones emanadas del desarrollo previo: el cine argentino no logró consolidarse como industria debido a una multiplicidad de factores entre los que destacan la limitación de capitales, la baja inversión en contextos propicios, la reducción de costos en los rubros artísticos, en la adquisición de material virgen y en los tiempos de rodaje así como la falta de renovación de los equipos técnicos que incidieron negativamente en el resultado estético de las películas. La producción irregular y discontinua, por otra parte, dificultó la formación de nuevos realizadores y la sistematización de la experiencia. El dominio del mercado cinematográfico internacional por Estados Unidos impidió, a su vez, el ingreso del cine argentino a los mercados extranjeros.

A pesar de este contexto desfavorable, lo cierto es que la Argentina se convirtió en uno de los principales productores de cine de ficción de América Latina. Se realizaron gran cantidad de obras valoradas por la crítica y el público de la época como *Nobleza Gaucha*, *Hasta después de muerta*, *Flor de durazno*, *El último malón* o *Juan sin ropa*. Asimismo, pudieron formarse y desarrollarse profesionalmente directores de la talla de José Ferreyra, Roberto Guidi o Leopoldo Torres Ríos y se sentaron muchas de las bases estéticas del cine sonoro de la década de 1930.

Para facilitar su lectura, el libro incorpora un doble criterio de indexación: un índice onomástico reúne a directores, autores, productores, distribuidores, etcétera, y un índice de obras organiza películas, novelas y obras de teatro. Además de las referencias bibliográficas, divididas en específicas y complementarias, al final del libro se incluyen una lista con la ubicación de las salas de cine mencionadas, otra de publicaciones consultadas integrada

por revistas cinematográficas, revistas culturales y periódicos y una tercera con la información de los archivos visitados. Al final, nos sorprende un catálogo de imágenes conformado por reproducciones de fotogramas y publicaciones de época.

Del cuerpo del escrito conformado por las 163 fichas filmográficas realizadas por Lucio Mafud, queremos destacar ciertos datos curiosos o pequeñas inferencias que su lectura nos permitió realizar:

Sin censura. No se observan casos de censura en el período abordado por Mafud; la excepción la constituye la animación *Sin dejar rastros* (1918), sátira política ilustrada por Quirino Cristiani que atacaba la postura neutral de Yrigoyen ante la Primera Guerra Mundial, cuya exhibición fue prohibida por la Municipalidad de Buenos Aires por el lapso aproximado de un mes.

Muchos autores teatrales, periodistas y personajes públicos se dedicaron a la redacción de intertítulos. Existían talleres especializados en su confección con expertos en la traducción de películas extranjeras a modismos locales –por ejemplo, un film de Chaplin se estrenó en el país con el título *Una noche de garufa*– e ilustradores de dibujos «simbólicos» para los carteles.

Mujeres al mando: La investigación de Lucio Mafud revela la temprana participación de la mujer en la producción del cine argentino; de hecho la primera directora mujer de cine argumental no fue, como consigna la bibliografía previa, Emilia Saleny sino Angélica García Mansilla quien se inició en 1915 con *Un Romance Argentino*. Un caso curioso de este cine dirigido por mujeres es el film *Blanco y Negro* de 1919 con dirección tripartita de Elena Sanzizena de Elizalde, Adelia Acevedo y una joven Victoria Ocampo. En la misma investigación podemos observar también que la mayoría de los films dirigidos por mujeres fueron financiados por entidades de beneficencia, generalmente presididas por... mujeres, cuya finalidad era la recaudación de fondos para estas instituciones. Por otra parte, algunos de los géneros en los que se destaca la presencia femenina en la dirección son los filmes didácticos y el cine infantil, vinculados a ocupaciones socialmente ligadas al género femenino. Como sucede con todas las generalizaciones, siempre encontramos más de una excepción; entre otros casos, el autor hace mención del film *Mi derecho* (1920) dirigido por María B. de Celestini, una «obra de tesis que denunciaba la hipocresía social desde el punto de vista femenino se aparta de las temáticas características del cine del período» (Mafud, 2016: 329-330)

El problema de la dirección. En su intento de constitución como industria, el cine toma en préstamo de otras formas de representación de la época tecnologías, terminología, modos de representación y recursos humanos; en este contexto es lógico que la división del trabajo emulara la división en roles de estas otras manifestaciones; la labor del director se equiparó a la del *metteur en scène* teatral, que implicaba la responsabilidad de la dirección de actores, la escenografía y el vestuario, dejando fuera de su órbita los aspectos vinculados a la *techné* cinematográfica –iluminación, puesta de cámara, encuadre– por lo que no podemos asociar sin más las funciones del director de cine tal como las concebimos hoy, al rol del director de entonces. La autoría del film tampoco estaba claramente delimitada, siendo un territorio de disputa entre el director, el productor (dueño de la casa editora), el guionista (autor o argumentista), el fotógrafo e incluso el actor.

Mención aparte merece el desarrollo de estrategias publicitarias diseñadas a la medida

de cada film; no nos referimos solo a las películas «de reclame», ficciones cuyo fin último era la venta de un producto, sino a recursos de un ingenio notable que llevaron por ejemplo a Ítalo Fattori, propietario de una editora dedicada a la realización de films publicitarios a anexar una «escuela de cinematografía» de formación actoral –la Academia Berlitz– que garantizaba trabajo inmediato a sus alumnos, quienes terminaban actuando, y promocionando la escuela, en las películas publicitarias financiadas por los clientes de Fattori. Un caso ejemplificador es la elaborada estrategia promocional del film *Federación o muerte! o Bajo la tiranía de Rosas* (1917), su argumento se publicó con fotografías al estilo foto-novela, por entregas, en la revista PBT durante el rodaje del film, suspendiendo su publicación a un mes del estreno. El motivo central del afiche, realizado por encargo a un dibujante de renombre (práctica por demás habitual en esos tiempos), fue la portada de la revista PBT al iniciar la publicación del folletín. Menos elaboradas aunque igualmente efectivas fueron las contrataciones de técnicos extranjeros promocionados como figuras relevantes de cinematografías prestigiadas en el país.

La meticulosa periodización de Lucio Mafud nos revela también un rasgo particular y distintivo de la historia del cine argentino: a contramano de la historia oficial del cine mundial, el cine en la Argentina comenzó siendo un asunto de las clases acomodadas. El cine argumental argentino se constituyó en las narraciones de hechos históricos vinculados al nacimiento del Estado Nación, gestas llevadas a cabo por los ancestros de los apellidos ilustres de hoy. Recién en un segundo momento el folklore y las costumbres de «tierra adentro» serían abordados por la producción nacional, la imagen del pueblo entraría al cine mediada por la mirada romántica de la literatura gauchesca de finales del S. XIX. Es curioso, recién en un momento posterior los incipientes industriales parecen haber reparado en las masas, nueva fuerza social; es allí cuando irrumpen los argumentos basados en folletines por entregas o noticias de la prensa, pueblan la pantalla figuras del *variété* y se establecen alianzas entre la industria cinematográfica y la de la música de la mano de géneros populares como el tango.

Para cerrar, no queda más que resaltar la actitud exploratoria de Lucio Mafud, quien en lugar de refugiarse en verdades consagradas fue en busca de fuentes de información primarias o, en su defecto, a las que fueron producto del contacto directo con éstas: discursos contemporáneos al rodaje y al estreno de las obras. El autor llevó a cabo una tarea que idealmente todos los investigadores aspiramos hacer, con todas las dificultades que esto entraña en un país donde no se acostumbra considerar ni las obras de la cultura popular, ni las producciones metadiscursivas sobre las mismas como patrimonio cultural, y todo ello sin caer en la tentación de imponer una lectura unívoca, cediéndole el protagonismo en la construcción del sentido al lector.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Mafud, Lucio (2016). *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914-1923)*. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional, Teseo.