



N° 12

“Construcción del espacio propio y el primitivo Cine Argentino (1826-1930)”

Autores
Arqta. Graciela Raponi
Arq. Alberto Boselli
Lic. Graciela Taquini

Septiembre de 1989

CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO PROPIO Y EL PRIMITIVO CINE ARGENTINO (1826-1930)

- INTRODUCCIÓN
- EL PRIMITIVO CINE ARGENTINO EN BUSCA DEL ESPACIO PERDIDO
- HIPÓTESIS
- PRIMERAS EXHIBICIONES
- EL ESPACIO DOCUMENTAL EN LA ÉPOCA SILENTE
- EL ESPACIO DE LA FICCIÓN
- CONCLUSIÓN: ANTINOMIAS Y SÍNTESIS ESPACIALES
- NOTAS
- BIBLIOGRAFÍA

I.A.A. IDENTIDAD DE LA ARQUITECTURA ARGENTINA A TRAVÉS DEL CINE
NACIONAL

EQUIPO DE INVESTIGACIÓN: ARQ., GRACIELA RAPONI

ARQ, ALBERTO BOSELLI

LIC. GRACIELA TAQUINI

FADU - UBA

UBACYT

SETIEMBRE 1989.

INTRODUCCIÓN

Este trabajo forma parte de una investigación más amplia realizada para la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires: LA IDENTIDAD DE LA ARQUITECTURA ARGENTINA A TRAVES DEL CINE NACIONAL (1896-1955). En una primera etapa, nuestro campo de estudio abarcó desde el surgimiento del cine hasta la aparición del sonoro en la Argentina. (1930)

Se tomaron dos ejes: el cine de ficción conservado en el Museo del Cine en forma fragmentaria y los documentales del Archivo General de la Nación. Las fuentes historiográficas fueron las historias del cine, crónicas bastante sucintas basadas en su mayoría en fuentes orales, y publicaciones y material de archivo del Museo del Cine. Antonio Berciani, un sobreviviente testigo de la época, nos brindó sus recuerdos.

Sobre este material realizamos en el corriente año tres intercambios con diversos ámbitos interdisciplinarios donde verificamos la resonancia de las conclusiones de esta etapa del cine mudo.

Presentamos ponencias en:

1) Seminario de Discusión: Identidad Cultural y Arquitectura (CUSHCAU-FADU)

Nuestra ponencia consistió en un análisis de la antinomia espacial ciudad-campo con que se estructura la película “Nobleza Gaucha” interpretándola como elaboración por parte del espectador de la boca de la imagen interior de Buenos Aires. La duda del Arq. Francisco Liernur, expuesta en dicho Seminario acerca de la “no falsabilidad” del concepto de identidad nos compromete a profundizar el significado con que de hecho venimos operando con esta palabra en este campo.

2) VI Jornadas de historia de Buenos “El Espacio de Buenos Aires” (Instituto

Histórico de la ciudad de Buenos Aires-MCBA) HISTORICO DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES-MCBA)

Nuestra ponencia se efectuó en la Comisión: Espacio, Literatura y Arte y destacó el aporte de las películas fundacionales como anclaje de la memoria urbana de Buenos Aires, como generadoras de sus mitos espaciales, como constructoras de sitios en la conciencia del público.

3) Primeras Jornadas de Teoría e Historia del Arte. (Centro Argentino de Investigadores de Arte. Fundación San Telmo. Facultad de Filosofía y Letras UBA I.A.A. FADU-UBA)

En estas Jornadas pudimos ahondar en el campo que abre este primitivo cine sobre el “mirar” del público construyendo en su interior la imagen de los espacios urbanos y apropiándose de ellos.

Los contenidos de las tres ponencias conforman en realidad un único discurso que fue enriqueciéndose al conferirse en el ámbito de las distintas disciplinas y espacialidades de los interlocutores y al asumir los diversos enfoques y campos temáticos. La construcción de la identidad espacial en la conciencia colectiva, determinados pasos del proceso por el cual el público asumió como propio a sitios de Buenos Aires o tomó distancia de ellos y el papel que jugó en este proceso nuestro cine sobre todo en la segunda década del siglo, fueron los ejes temáticos que lograron una especial resonancia y que constituyen el núcleo del presente trabajo.

EL PRIMITIVO CINE ARGENTINO EN BUSCA DEL ESPACIO PERDIDO

La conciencia espacial nutrió nuestras pantallas generando hitos de memoria colectiva en lo que se refiere a la vivencia de la ciudad durante las

primeras décadas de este siglo. Partimos del supuesto de que el cine fue una fuente significativa de identidad espacial, a la vez que recogió, se hizo eco, elaboró y expresó, en alguna medida, ese imaginario. El cine como proyectador y proyectado por las fantasías espaciales del público y sus autores.

El espacio de Buenos Aires no sólo es el producto de la acción de urbanistas, arquitectos, constructores, es además una creación de pintores, fotógrafos y cineastas que contribuyeron a su configuración icónica que lo cargaron de significación. Para Beatriz Sarlo “los espacios existentes en la topografía real de la ciudad... sólo pueden ingresar en la literatura cuando se piensan como espacios culturales, cuando se les impone una forma a partir de cualidades no sólo estéticas sino también ideológicas”¹.

La Buenos Aires de comienzos del siglo XX fue adquiriendo una dimensión a través del sainete, las letras de tango y del nuevo séptimo arte: el cinematógrafo. Además estas expresiones del arte popular se influyeron mutuamente: el cine abrevó del sainete (“Resaca”, “La borrachera del tango”) y de la música ciudadana, especialmente a partir de la obra de Julio Yrigoyen y el negro Ferreyra, Los títulos de algunos films de ficción de la etapa muda reflejan una constante referencia a la porteñidad: “El torbellino de mi ciudad”, “Sombras de Buenos Aires”, “Buenos Aires, ciudad de ensueño”, “Buenos Aires bohemio”; a la presencia de sus calles: “La aventura del Pasaje Guemes”, “El crimen de la calle Suipacha”, “La vendedora de Harrods”, “La modelo de la calle Florida”, “La cieguita de la Avenida Alvear” parece ser la única alusión en el título a un barrio “bacán: lo que si abundan son menciones a la orilla: “El guapo del arrabal”, “El hijo del Riachuelo”, “El lobo de la Ribera”, “La muchachita de Chiclana”.

Tanto el cine como el tango fueron generando un espacio mítico bien específico. Como los personajes de la narración tanguística los del cine no pertenecen a cualquier sitio de Buenos Aires sino a determinados barrios, en el

¹ SARLO, BEATRIZ. Una Modernidad Perisférica 1920-1930 - pág.180

caso del tango a Boedo, la Boca, con una extensión a París (exilio del porteño), no existen tangos provincianos y la obra de Ferreyra es mucho más lograda cuando aborda historias del suburbio que del interior del país.

“El conocimiento de la ciudad y sus sitios sólo puede lograrse paseando por el “eidos” de la misma, por una representación... como algo que se representa cargado de sentido y actúa no sólo en ausencia del objeto original, sino ante él, haciéndolo visible” dice el Arq. Rafael Iglesia, quien encuentra en “cada sitio (cada ciudad) el resultado de la acción de por lo menos tres subsistemas: el físico, el de comportamiento y significativo, el rescate de estos sitios implica asumir los tres”. Iglesia agrega que “La vigencia de la memoria histórica es posible si a la presencia del signo se suma una lectura que lo transforme en símbolo, lectura que implica no sólo comprensión sino fruición y una intención emotiva... Nuestra concepción del espacio en la arquitectura es el residuo de nuestra percepción del entorno construido, que es a su vez residuo de nuestra cultura como moldeadora de nuestras sensibilidades”².

Nosotros vemos como una posibilidad inexplorada la del cine argentino del pasado. La visualidad propia del cine, su circularidad casi eterna que permite revivir cada vez que se proyecta, y su difusión popular lo ponen en una posición tanto o más ventajosa que la literatura.

HIPOTESIS

Se basa en el concepto de identidad como una construcción dinámica del espacio propio y concibe al cine no sólo como conservador de la memoria espacial, sino como portador a través de su iconicidad dinámica de nuevas y tradicionales formas de concebir sitios y lugares, así como lo hacían en esa

² IGLESIA, RAFAEL. Ideas fundantes para la acción de preservación. Revista de la Sociedad Central de Arquitectos 1983 pág. 71 a 75

época los nacientes lenguajes para-académicos: el sainete, el tango, el teatro de revistas, la historieta, etc. Esta construcción espacial re-presentada por el cine, nunca funciona como mero fondo, sino que es figura en sí misma.

Esa escenografía cinematográfica es pensada y recreada como hecho cultural y su presencia fílmica contribuyó al sentido de pertenencia del hábitat, especialmente de Buenos Aires.

PRIMERAS EXHIBICIONES

Buenos Aires había tenido su primera exhibición pública en julio de 1896, pocos meses después de la primicia mundial en París. Ya en 1915 tenía su barrio de los cines y cine en todos los barrios, que proyectaban material extranjero y películas del incipiente cine local.

Las “actualidades” documentaban la actividad del establishment vernáculo: los poderes políticos, militares, la Iglesia y la clase alta disfrutando los placeres de deportes, fiestas, veraneos y accediendo a los lugares de los más pobres por medio de las obras de beneficencia. No aparecen los espacios de la clase media.

Las películas fundacionales del cine argentino se abocan en forma casi excluyente a las temáticas locales, en 1901 Eugenio Cardini filma “Escenas callejeras” y el documental ciudadano “El regimiento ciclista”. En una línea histórico patriótica de tipo “canónico” se hacen muchas películas como “La Revolución de Mayo”, “La creación del Himno”(1910) de Mario Gallo, filmadas en terrazas en el marco de telones pintados con arquitecturas fuera de escala de una ingenuidad escolar, y en otra línea se abordan asuntos más conflictivos de nuestro pasado histórico como “El fusilamiento de Dorrego”(1909), “Camila O’ Gorman”(1909),”Facundo”(1909), “El último malón”(1918), “Juan sin ropa”(1919). Otra fuente también localista abrevará en el folletín, el sainete y el grotesco del suburbio y del campo como “Flor de durazno” (1917) con Carlos

Gardel. Esta tendencia regionalista de nuestro cine, en una Buenos Aires con mayoría de población extranjera, y donde los autores de este cine son en algunos casos inmigrantes, nos remite a una búsqueda de identidad, sea ella por herencia o por adopción.

Más adelante nos referiremos con mas detalle a “Nobleza Gaucha”(1915) para proponer una lectura de su mensaje espacial-arquitectónico, porque creemos que tipifica, en clave de sainete ingenuo, un abordaje al tema de la identidad y lo elabora eligiendo sitios de Buenos Aires para lograr la dramatización del conflicto.

Pocos meses después del estreno de Los Lumiere en Paris el empresario Francisco Pastor y el periodista español Eustaquio Pellicer (futuro fundador de la revista “Caras y Caretas”) como operador, inauguraban el cinematógrafo en Buenos Aires, fue en el teatro Odeón el 18 de julio de 1896. Con pocos meses de diferencia ocurriría lo mismo en Río, Montevideo y ciudad de México. Pellicer promueve lenguajes extra académicos con el cine, la historieta y la caricatura. Los diarios La Prensa y La Nación dan testimonio de la primera exhibición que compartió cartel con una compañía de zarzuelas. Según el cronista de La Nación fue un verdadero éxito. Acudió mucha gente a las cuatro secciones. Entre las vistas mejores recordamos: “El taller de herrería”; “Niños en el jardín de las Tunerías”, “La salida de operarios de una fábrica”; “La plaza de la Opera”: “El interior de una estación de ferrocarril” “La plaza de la estación Saint Lazare” y señalaba el periodista que el movimiento de las personas y vehículos estaba representado con un grado de realidad que maravilla. Esa verosimilitud, tal vez, fue la que provocó la caída desde la tertulia alta de un sensible espectador con mentalidad precinematográfica, aterrado ante la locomotora que avanzaba hacia su asiento.

La primera sala dedicada a la exhibición exclusiva de películas fue el Salón Nacional, inaugurado en 1900 con una capacidad de 250 espectadores. Funcionaba en una casa de familia en la calle Maipú 479 y Cuyo (hoy

Sarmiento). Los jueves había “función de moda” y La Prensa del 10 de mayo de 1902 anunciaba: “Notable colección de vistas de actualidad y extranjeras”. La casa Le page ubicada en Bolívar 375 y de la que se conserva la fotografía de su fachada, había sido fundada por el barón belga Enrique Le page en 1891. En 1908 uno de sus empleados lo sucede, adquiriendo el establecimiento: el inmigrante austríaco Max Glucksmann (1875-1946), quien resultará uno de los más grandes empresarios de los inicios del cine. La entidad comercial abarcaba los renglones de fotografía, fotografía e industria cinematográfica. Tuvo el honor de ser visitada por Mitre en 1901 y existe una filmación (un rollo de 20 metros) que rubrica el hecho. Poco a poco fue aumentando la actividad de alquiler de películas a los exhibidores de todo el país y países vecinos donde la casa puso sucursales así como también agencias de compras en París y Nueva York. Max Glucksmann obtiene la representación de la casa Pathé. En Buenos Aires comienzan sus exhibiciones en el salón del Hotel París, en Avenida de Mayo y Salta, más tarde extenderá sus actividades a los hoteles y confiterías de moda. Su cadena de cines incluyó la lujosa sala del Grand Splendid en 1919 y otros anteriores como el Palace el Electric, el Belgrano, el Etoile Palace, el Presidente Roca, el Elite y el Coronel Díaz. En Rosario el Palace Teatre, en Córdoba otro del mismo nombre. Pronto su cadena de distribución abarcará cines en otros países sudamericanos: en Montevideo el Rex y el Uruguayo; en Santiago de Chile el Royal y el Politeama: también posee salas en Paraguay. En 1930 llega a tener alrededor de sesenta salas, algunas de las cuales aún subsiste, desde sus inicios junto al teatro y las salas dedicadas a la Revista, se va estableciendo la zona de los cines alrededor de Lavalle y Corrientes desde la 9 de julio hasta Maipú conformando un barrio dedicado a los espectáculos y la diversión que más adelante se extendió por el lado de Corrientes hasta Callao. Las salas tenían características sociales disímiles. El Electric, en Lavalle, se dedicaba a programaciones populares, el Ideal era una sala elegante donde concurrían las damas del Consejo de Educación; el Grand Splendid, antes cine

Nacional Norte, estaba dirigido al público de los petites hoteles de la calle Santa Fe y los palacetes de la Avenida Alvear. La elite porteña concurría a verse en la pantalla no sólo cuando se filmó “Amalia”, sino todos los domingos a la tarde. Max Glucksmann filmaba las salidas de misa de las iglesias de la elite y las proyectaba en la vermuth del Grand Splendid. En la mencionada película “Amalia” hay una prolongada salida de misa que sirve más para lucir el vestuario de época de los aristócratas porteños que para contribuir al nudo dramático.

Los primeros cines fueron pues casas de familia, después lugares públicos (hoteles, cafés), más tarde compartieron sus funciones con toda clase de espectáculos, conservando su estructura teatral con palcos y telones. Lentamente van a conformar una arquitectura con necesidades propia.

EL ESPACIO DOCUMENTAL EN LA EPOCA MUDA:

La ciudad de Buenos Aires había sufrido en los quince primeros años del siglo una transformación intensa, sobre toda en el centro. Este se había poblado de palacios, edificios privados y públicos, de una escala monumental antes desconocida, incluso los grandes edificios de las décadas anteriores al fin de siglo, como la Casa Rosada; la Jefatura de Policía y aún el nuevo Teatro Colón arrastran una escala algo provinciana con sus numerosas puertas, apenas separadas de la vereda por un par de escalones, si se las compara con la monumentalidad del Palacio del Congreso, de los Tribunales, del Colegio Nacional de Buenos Aires, así como la fastuosidad de residencias privadas como el Palacio Anchorena, hoy Cancillería, y el Errázuriz, entre los pocos que subsisten. Había irrumpido la Avenida de Mayo remarcando el gran eje original de la Capital y las construcciones de Puerta Modero y pronto las de Puerto Nuevo hacen desaparecer la costa. El tranvía eléctrico y el subterráneo junto con

el alumbrado eléctrico marcan el tono de una novedad de vida urbana que no tiene comparación con ninguna transformación anterior de Buenos Aires. Documentar esa irrupción de “lo moderno” aparece enseguida como uno de los contenidos predilectos de la cinematografía naciente, y los edificios monumentales eran como un formidable escenario ante los ojos de una minoría de criollos y una mayoría de inmigrantes europeos.

Rara vez la cámara de los Primeros documentalistas enfocaría la realidad común de la clase media urbana, que era quizás la realidad propia de los autores. Se enfoca lo sobresaliente, los extremos impactantes: lo máximo de brillo y pompa, y por otro lado, los miserables recibiendo comida de limosna, conventillos, obreros comiendo en la calle, etc. El concepto del cine primitivo como “ojo primario plantado ante los hechos” que atribuye Mahieu a los primeros documentalistas, es por lo menos relativo, si se considera esta omisión de la franja media de la sociedad y de su espacio.

El cinematógrafo en las, primeras décadas de nuestro siglo tuvo la cualidad de presentar por primera vez al espectador argentino medio, ciudades, edificios, lugares del mundo en pleno funcionamiento, agitados por la vida y el movimiento, lo que ni la fotografía ni la pintura habían logrado hasta entonces. Los diarios de la época anunciabas, junto con breves cortos argumentales cómicos o dramáticos, actualidades extranjeras que iban desde escenas de maniobras italianas a corridas de toros.

Incluían también películas que se desarrollaban en lugares exóticos como Asia o Africa.

Muy pronto surgirá el género del noticiero, los historiadores del cine establecen que la primera Película argentina fue una toma de 17 metros de la bandera argentina, filmada por Eugenio Py, un empleado de la casa Lepage, en 1897, en el mítico espacio de la plaza de Mayo. De 1899 se conserva un impresionante documento de una operación científica del doctor Alejandro Posadas en el Hospital de Clínicas. Del 25 de octubre de 1900 es la cobertura

periodística de la llegada del presidente del Brasil, doctor Campos Salles a Puerto Madero, filmada también por Py. La importancia de la visita queda demostrada puesto que también la filmó H. Maurice para Gregorio Ortuño, el dueño del Salón Nacional y por la Royal Kinetoscopio Co. Py reveló rápidamente los 60 metros que se mostraron a los protagonistas a bordo de una nave al día siguiente.

La casa Lepage editaba la Revista Fotográfica Ilustrada del Río de La Plata. Durante los festejos del Centenario hubo una importante documentación fílmica que revela una chata Buenos Aires aun asomada al río, todavía asimilable al concepto de “gran aldea” pero con vocación para fiestas y celebraciones callejeras.

En el año 1919, un documental, lamentablemente perdido, registraba a Buenos Aires desde el aire, posibilitando la percepción masiva de la ciudad como unidad global. Tal percepción unitaria de Buenos Aires siempre había sido perseguida por acuarelistas, grabadores y fotógrafos, este se habían colocado como observadores desde el río, generalmente en el eje de la aduana de Taylor pero la construcción del Puerto Madero cegó para siempre esa autopercepción unitaria de la urbe que el cine devolvió de esta nueva forma.

En el Archivo General de la Nación se conserva un corpus bastante importante de noticieros producidos por Max Glucksmann, quien comprara el negocio de Lepage y que el gobierno argentino tuvo en tino de adquirir en 1946. En 1916 surgió el film revista Valle que compitió fuertemente con el de Glucksmann hasta que desapareció en 1930.

Junto a la finalidad de documentar con verdad hubo desde los inicios del cine de actualidades otras que no estaban exentas de un cierto sensacionalismo amarillo: la reconstrucción en las aguas del Río de la Plata de un naufragio ocurrido en las costas de las Islas Malvinas y hasta la llegada de un indulto a un soldado de Campo de Mayo.

Los documentales de Max Glucksmann son series de tomas, cámara fija en

su mayoría, sin estructura ni coherencia, sobre temas varios que evidencian la relación que tenía con el establishment. Así aparecen Bartolomé Mitre, Roque Sáenz Peña en su transmisión de mando y en una revista naval y un tedeum, Victoriano de la Plaza también en una revista naval. En 1920 Hipólito Yrigoyen en el balcón de la Casa Rosada, pero la vedette es Marcelo T. de Alvear. Sus ministros, intendentes y funcionarios aparecen embelleciendo la ciudad con sus monumentos, construcciones, etc. Glucksmann se pone al servicio del ejército que derroca a Yrigoyen y registra escenas de la Revolución del 6 de septiembre mostrando las tropas fieles a Uriburu apostadas en los balcones de la Confeitería del Molino.

La importancia de la Marina se denota en la frecuente aparición de revistas navales, arribos de barcos, puertos, puentes. Asimismo los progresos de la aviación y los frecuentes desfiles del ejército, la policía y hasta los bomberos. También la iglesia es un cliente importante con sus fiestas patronales, tedeums, procesiones, congresos eucarísticos y colegios.

La elite sobre todo la porteña, puebla la pantalla; pasea por Palermo una niña de la gran sociedad maneja un lujoso automóvil, caminatas por el Rosedal, veraneos en Mar del Plato y reiteradas reuniones hípicas. Sus obras de bien permiten el intercambio social con las clases más bajas que parecen surgir sólo a partir de las clases altas. Los pobres están en función de la actividad filantrópica de las damas de caridad, esto permite que las cámaras se asomen a los margenes de un Gran Buenos Aires aún por nacer; Pacheco en 1913, Claypole en 1919, Núñez, Lanús y que así penetren por hospitales, colonias, patronatos y barrios obreros. Un plato de sopa en los Villas Industriales se puede convertir a través de los entretítulos en un suceso lleno de dramatismo y permite testimoniar sus calles embarradas, el horizonte despejado donde se recortan las primeras fábricas y viviendas carenciadas. Los lugares sostenidos por las obras de beneficencia (hospitales, asilos) son presentados como modelos de esencia, ejemplos de buena calidad de vida, salas ordenadas, camas en fila, limpieza y

racionalidad moderna, edificios hoy día obsoletos son mostrados como ejemplo de eficiencia.

Las acciones de gobierno cambian el perfil urbano. Una fiesta del día del árbol permite reconocer la calle Cabildo, de tierra, tal como era en 1911. El cine recupera la inauguración de distintos monumentos: la entrega del Monumento de los Españoles en 1925, el de San Martín, el de Washington en Palermo en 1912, el de Mitre, el de Alvear, el de Dorrego en 1926.

La colocación de piedras fundamentales, las inauguraciones de edificios u obras edilicias son animadas fiestas populares que congregan a gran cantidad de público, el Consejo Deliberante, las obras en la Costaneras Norte inaugurada por el progresista intendente Noel, la plaza 12 de octubre en 1926, la Iglesia San Nicolás de Bari en 1932 en cuyo discurso inaugural se manifiesta el deseo de ser moderno.

En un noticiero sobre Buenos Aires se la compara con Berlín, Roma y París en cuanto a su tamaño y se complace en sus nuevos edificios de bancos extranjeros, en sus negocios y sus nuevos y rápidos medios de transporte.

Glucksmann participo en una fuerte competencia con su rival, Federico Valle, que a diferencia de aquel, que filmaba acontecimientos relevantes, produjo un semanario que se exhibió todos los jueves a las 17 horas durante seiscientos cincuenta y siete ediciones.

Es poco lo que podemos inferir de los tres films que han sobrevivido de la producción de Federico Valle; “Por tierras argentinas” de 78 minutos, un film de una hora sobre el Correo de 1930 y uno breve sobre Buenos Aires. Sin embargo los tres poseen un estilo totalmente diferente a los breves spots de Glucksmann. Son superiores desde el punto de vista cinematográfico por el movimiento de la cámara, los encuadres, el uso del cuadro partido, los fundidos. Además los documentales de Valle poseen una estructuración interna cuyo objetivo es esencialmente didáctico. No olvidemos Que el Film Revista Valle fue además uno de los mayores ejemplos de periodismo cinematográfico, que lo llevó

siempre a buscar la noticia y la exclusividad. Según Di Núbila “desapareció hacia 1930 cuando Valle se arruinó por haber invertido casi todos sus recursos en un ambicioso proyecto de enseñanza mediante películas en las escuelas, que fue cancelado por las autoridades surgidas del golpe de estado del 6 de septiembre. Cuatro años antes había sufrido un durísimo golpe cuando un incendio destruyó todas sus instalaciones y archivo, siniestro del que nunca pudo resarcirse porque no tuvo la precaución de asegurar sus bienes”.

Además de la desgracia Personal de Valle debemos lamentar que dicho proyecto no se llevara a cabo, puesto que otro hubiera sido el destino de nuestra enseñanza. El interés pedagógico de Valle se desprende de la visión de “Por tierras argentinas”, que responde a un esquema muy escolar. El espacio de la soberanía argentina va desde las Islas Oreadas al ferrocarril de las Nubes, destacando no sólo las tradicionales industrias agrícola-ganaderas (ovejas en el sur, yerbatales en Misiones, viñedos en Mendoza, etc.) sino también la Patagonia, a la que llama tierra de promisión y la nueva industria del petróleo, la extracción en el sur y las destilerías en La Plata.

Valle fue un precursor en la filmación de tomas aéreas, fue el primer hombre que fotografió la tierra desde el aire con Wilbur Wright, uno de los creadores de la aviación. En “Por tierras argentinas” hay una toma aérea de Buenos Aires y en el film del Correo, además de otra toma desde el aire hay tomas del entorno desde las terrazas del Palacio.

Su documental sobre la Argentina comienza partiendo del puerto. Inmediatamente formula el tema de la inmigración con el que se identifica Plenamente ya que el mismo llegó de Italia a los treinta años en 1911. La ciudad puerto y el alud inmigratorio representan su idea del avance socio-económico, al que se le suma otro tópico importantísimo: el Ferrocarril, presencia pregnante tanto en “Por tierras argentinas” como en el documental del Correo. El tren será también un motivo relevante en documentales de Glucksmann y en films de ficción como “Nobleza gaucha”. El ferrocarril, el tranvía, el subte representan

nuevas formas de acelerar comunicación en el vasto territorio soberano de la Argentina y nuevas fuerzas de progreso junto con la máquina. Federico Valle parece fascinado por la mecanización del trabajo así también por los organigramas racionales y la eficacia de las nuevas empresas: el Diario La Prensa, el Correo, los Bancos. Una especie de contrapartida de Chaplin en “Tiempos modernos”. Ese maquinismo de Valle tiene como aspiración última el disfrute de todos esos bienes para toda la comunidad y conlleva un trasfondo de optimismo progresista y una idealización futurista de la máquina.

En “Por tierras argentinas” incluye junto con los edificios gubernamentales construidos por los predecesores de la generación del ‘90, los nuevos templos financieros: los bancos, a los edificios dedicados a la educación, universitarios, secundarios y primarios con visiones de niños con delantal blanco, como símbolo de la igualdad de oportunidades. Todo ese modernismo de Valle contrasta a veces con el concepto de modernismo expresado en sus títulos de textos grandilocuentes, en el que llamo modernos a edificios historicistas y eclécticos como el Plaza Hotel o el Palacio del Correo.

Los documentales de Valle representan una visión afín con el pensamiento radical. Racionalidad, progreso y modernidad al servicio de un objetivo didáctico, un cine para educar a la mayoría. En cambio Glucksmann, inferior cinematográficamente a Valle, estaría más comprometido con el establishment y los centros de poder más reaccionarios de la Argentina.

EL ESPACIO DE LA FICCIÓN:

Recopilamos a continuación un estudio del contenido espacial-arquitectónico de algunas películas fundacionales del cine argentino. Intentamos una fenomenología de su poética espacial.

El cine mudo se empezó a hacer al aire libre ya que la iluminación artificial en estudios se desarrollará recién en la segunda y tercera década del siglo y las primeras cámaras eran lo suficientemente livianas como para transportarse hasta en tranvía. Los ruidos urbanos no interfería el rodaje mudo. Una azotea ofrecía las mejores condiciones de iluminación aunque el viento hiciera abanicar los telones pintados como en “La creación del himno” de Mario Gallo. Más tarde las galerías vidriadas o “teatro de pose” serían reemplazadas rápidamente por el estudio iluminado artificialmente donde “practicones” de teatro ambientaban escenas interiores ayudado por el clima dado por un oportuno violinista. Hay que destacar de este cine primitivo que tenía una frescura y en ciertos casos un realismo testimonial que el cine posterior perdería por cuatro décadas, salvo honrosas excepciones.

“El fusilamiento de Dorrego” (1909):

Película perdida que según Pablo Ducrós Hicken se filmó en 1909, los interiores se filmaron en la terraza del antiguo restaurante Spiedo en la Calle Corrientes, donde hoy está La Emiliana. Era un corto de 10 a 12 minutos sobre una línea argumental que Mario Gallo, su director, encomendó al comediógrafo José González Castillo. Ducrós recrea la filmación en un cuadro que pintó en 1962 y se encuentra en el Museo Municipal del Cine, donde se ven los telones pintados montados en la terraza sobre el fondo real de ropas tendidas y altos de casas vecinas y todos los actores y técnicos en medio de claraboyas y barandas de azotea. La intención del cuadro es subrayar el acontecimiento fundacional de

nuestra cinematografía.

Realizada por un italiano pintoresco, director de coros de operetas y pianista de café, que a través de su vinculación con Emilio Lipizzi descubrió el cine. Gallo, un inmigrante que adhiere una temática nacional en su versión menos oficial el personaje de Dorrego fue un símbolo para los federales. Al empezar a filmar “Camila O’Gormann”, contra la voluntad de su productor Ajuria, antes de terminar Dorrego, adhiere también a la temática histórica pero nuevamente con un tema urticante.

Una casa grande en la calle Rivera, en Chacarita, servía en 1909 para ambientar con su patio de fondo arbolado y amplios lugares por donde pasaba Dorrego en su huida de la Buenos Aires de ochenta años atrás. Pero el incipiente estudio de filmación estaba en el restaurante Spiedo. Había allí una sala cinematográfica vinculada al restaurante a través del patio. También en Lomas de Zamora, posiblemente en un estudio que pertenecía al actor Pablo Podestá, se tomaron escenas de acción en exteriores con caballos, según testimonios recogidos por Ducrós Hicken.

“Amalia” (1914):

Fue producido por Max Glucksmann para la Sociedad del Divino Rostro, presidida y fundada por una matrona de la familia Mitre. La dirección fue encomendada a un reconocido crítico y autor teatral Enrique García Velloso. Fue nuestro primer largometraje y se estrenó en el Colón a beneficio de la Sociedad que lo encomendó. Pese a la presencia de técnicos y profesionales, los Protagonistas de la película no eran actores, fueron escogidos de entre las familias patricias de la oligarquía porteña vinculadas sobre todo a los Mitre. Se retrataban usando los vestidos de sus abuelas y abuelos, alternaban con las escenografías montadas en los estudios de la calle Echeverría con los exteriores

de las quintas de San Isidro. Reconstruyen, recrean, reviven la odiada época que sin embargo había marcado para siempre la atmósfera y el color con que se nos identificara y nos diferenciara en el mundo. Disponía de escenarios y de atuendos verídicos y del rencor histórico heredado. El cine les daba la ocasión de asumirse y proyectarse ante sí mismos. El film no tenía una finalidad comercial ni de divulgación. Ante todo parece reelaborar para esa elite un mito clave de su historia: el de la violencia bipolar civilización barbarie. Pero no se acude en busca de escenarios reales de la ciudad, ni en los interiores resueltas con una escenografía algo rudimentaria, ni en los exteriores que son reales pero no de la vieja Buenos Aires sino de nuevas residencias (incluyendo la cita anacrónica de una capilla neogótica) Esta incapacidad para reflejar verazmente la propia ciudad, el escenario real, aún subsiste en esos años, tal vez tenga que ver con una repugnancia de este grupo social a asumir su herencia espacial, demasiado enamorado de sus nuevos petits hotels y seducido como estaba por el brillo de otras playas. Aún no se había escuchado la llamada a una “restauración” nacionalista de R. Rojas.

“Nobleza Gaucha” (1915)

Se estrenó el 13 de agosto de 1915 en tres cines. El éxito fue excepcional, se mantuvo seis semanas en el Empire Theatre de Corrientes y Maipú. Se proyectó en más de veinte salas porteñas, siempre que se reponía tenía llenos totales.

Costó veinte mil pesos, ganó cerca de un millón. Se exhibió en América y en Europa, según Manuel Peña Rodríguez, y agrega que su suceso se estableció a partir de que José González Castillo introdujo textos del Martín Fierro, Santos Vega y el Fausto criollo y con ellos salvó el film en su segunda presentación pública, otorgándole un significado de rebeldía y protesta del que carecía

originalmente³.

Esto vincula al film a una corriente nacionalista en clave de criollismo muy vigente, pero nos interesa analizar ese éxito a partir del tratamiento espacial.

El argumento folletinesco de Humberto Cairo narra el rapto de la novia de Juan, el gaucho protagonista, por parte de su despótico patrón, especie de señor feudal. Finalmente el malvado sucumbe en una hondonada, desbarrancándose con su caballo.

El film tiene una estructura argumental tripartita que coincide con el esquema espacial: campo-ciudad. El conflicto se desata y culmina en el campo, pero el clímax se desarrolla, en la ciudad.

El film se abre con una serie de secuencias en las que Juan, el gaucho conchabado realiza faenas del campo. Las tomas subrayan la horizontalidad pampeana.

Los directores Ernesto Guache y Eduardo Martínez de la Pera se habían dedicado al documental y todo este bloque tiene un marcado interés antropológico-testimonial. Se dice que fue rodada en la estancia La Armonía y en González Catán. Lo rural posee un tempo lento. Se produce el rapto y Juan elige como cicerone para su periplo por Buenos Aires a un gringo cocoliche, personaje satírico usual en el sainete de entonces, donde lo grotesco elabora y supera las xenofobias por el camino del humor. El viaje hasta la estación del pueblo está cargado de peripecias y dificultades.

Pero el espacio-tiempo se acelera a partir del tren. La inquieta cámara se instala en el vehículo en movimiento, ve el arribo del convoy desde lo alto y capta el ritmo y la multitud en la estación Constitución dando lugar a un interesante documento de la etología urbana.

El héroe, paradigma de la “nobleza gaucha” tendrá que pasar por una serie de pruebas espaciales para rescatar a la amada.

³ PEÑA RODRÍGUEZ, MANUEL. LA NACIÓN 1965, citado en Breve Antología de los pioneros de aquellos tiempos del biógrafo Museo Municipal del Cine Pablo Ducrós Hicken Bs. As. 1980

La ciudad funciona como un laberinto donde Juan-Teseo deberá sortear una serie de dificultades para liberar a Mariá-Ariadna del Minotauro-patrón. Este será tragado al final por la tierra vengadora del gaucho.

Según Couselo “el film revela la ingenua concepción del campo como lugar de virtud y la ciudad como sede del pecado”⁴.

Esa antinomia ciudad-campo no hace sino reeditar lo de civilización y de Sarmiento, pero aquí con signo inverso: el campo es lo positivo. Puede ser que a los autores de la película les pase lo mismo que a Sarmiento en su *Facundo*, y el territorio adversario, aquel que deberían denostar los atrape en la poética de su seducción espacial.

El campo conlleva el mito del “interior” como el lugar de la pureza, del romántico buen salvaje. La ciudad y ciertos signos del progreso son lo siniestro, el lugar del villano. Sin embargo, en el film, el gaucho y su compañero el gringo que representaba étnicamente la mayoría de la población porteña, olvidan el apuro para liberar a la heroína y se hacen tiempo para aparecer entre la multitud callejera del centro, la Avenida de Mayo. Luego se detienen frente al edificio del Congreso para comentar su costo en pesos. La flamante mole con toda su retórica de alegorías estatuaría merece una reacción muy poco entusiasta. Los autores se hacen un espacio injustificado en el desarrollo dramático para jugar con el choque cultural de los “pajueranos” y la solemne mole. Hay un conflicto entre la imposibilidad de renunciar al impacto de la monumentalidad arquitectónica y un distanciamiento ideológico con el régimen socio-político que esa arquitectura representa. Tal vez traduzca el escepticismo y desconfianza, cuando no una hostilidad militante de tipo anarquista (por el lado de González Castillo), frente a los dueños de la tierra y el puerto. La pintura del estanciero azotando al gaucho huele a imagen romántica de inmigrante expulsado por el feudalismo rural tardío de Europa, que proyecta en los patrones bonaerenses el resentimiento contra quienes los desterraron. La opulencia de esta nueva gran

⁴ COUSELO, JORGE MIGUEL, y otros: *Historia del Cine Argentino*, pág 26

arquitectura que los poderosos de Buenos Aires importaban de Europa, no podía simpatizarles demasiado. Y este sentimiento representa al de las multitudes de clase media y baja que poblaban Buenos Aires. No es de extrañar el desafecto con que las siguientes generaciones porteñas trataron a los grandes palacios públicos y privados, que envejecieron rápidamente.

Falta en la copia del Museo del Cine la secuencia del rapto en automóvil y otra en el Armenonville, el ámbito del vicio, el tango y del calavera patrón de estancia.

También tendrá signo negativo el opulento palacete del estanciero, tal vez de Palermo Chico, filmado ante la verja de una mansión real parecida a la del palacio Errazuriz. El espacio de la ciudad contrasta con la modestia de casco de estancia. Del interior del palacete sólo se muestra el dormitorio donde la cautiva es liberada. Esta escena fue filmada en las azoteas de la mueblería Maple, pero sin los defectos de luz y escala de los films históricos anteriores. Desde la ventana María ve en cámara subjetiva una Avenida de Mayo nocturna extrapolada espacial y temporalmente, ya que es de día y el tranvía los llevó lejos del centro.

Consideramos que el clímax fundamental del film se logra en la contraposición del héroe gaucho y su compañero el gringo con los espacios de Buenos Aires.

El espacio del campo es familiar, mucho menos dinámico. La ciudad es inmensa a lo ancho y a lo alto, laberíntica y llena de gente y movimiento, increíblemente atractiva. Los protagonistas y los autores parecen olvidar su objetivo cayendo en un sutil encantamiento. Llega finalmente la secuencia donde la ciudad esgrime su arma más seductora: el tranvía. Usando los recursos más genuinos del cine, que es por sobre todo imagen en movimiento, los directores realizan un travelling desde el vehículo incorporando al espectador en el espacio off del cine. Somos nosotros, y los miles de espectadores de la época los que virtualmente viajamos en tranvía y vemos correr a los protagonistas. El

moderno medio de transporte que acelera el espacio del rescate (el hilo de Ariadna) es considerado en forma positiva. El espectador metido dentro de la película logra así una identificación mayor que la que había sentido en relación a la acción contemporánea del film y que no había sido posible en los históricos anteriores.

La contraposición ciudad-campo que tiene una trayectoria literaria, aparece como constante en su vertiente espacial en otras películas mudas: “El último malón” (1918) y “Juan sin ropa” (1919), ambas lejos del humor y la empatía que la seducción de la ciudad ejercen sobre “Nobleza Gaucha”.

“El Apóstol” (1917)

En 1917 Federico Valle produce “El Apóstol”, el primer largometraje de dibujos animados del mundo, con el concurso de los dibujantes Quirino Cristiani y Diógenes Taborda, además del Arquitecto Andrés Ducaud quien construyó una maqueta de siete metros reproduciendo la ciudad de Buenos Aires enfocada desde el río.

La película era una sátira del recientemente elegido presidente Yrigoyen, quien representado por un actor (además de dibujos había actores y títeres) incendiaba la maqueta enviando rayos desde su olimpo. La pérdida de este film nos impide juzgar el sentido con que esta visión de la ciudad como espacio apocalíptico jugaba en la intención satírico-política del film.

A la percepción de una ciudad refundada ediliciamente por el “régimen anterior” se la veía como a Sodoma y Gomorra recibiendo un castigo de fuego
¿Expresión de un temor o participación en una ira?

“El último malón” (1918)

Fue realizada por Alcides Greca en 1918 y narra la sublevación de los mocovíes producida en la década anterior en el pueblo de San Javier. Se trata de un documental reconstruido, en el lugar de los hechos por los protagonistas reales sobrevivientes de los acontecimientos históricos. Algo similar hará Eisenstein recién en 1925 logrando uno de los filmes más famosos de la historia del cine con su “Acorazado Potemkin” utilizado al pueblo de Odesa para revivir también una sublevación. ¿Conoció acaso Eisenstein la película de Greca?

“El último malón” tiene una primera parte muy valiosa como cine antropológico donde se muestra la forma de vida de los mocovíes, su hábitat, su economía y su folklore, la procesión con su santo al Señor San Javier (distinta de las procesiones de los blancos).

El argumento se centra en el líder de la insurrección y su romance con una mestiza. Ella está esclavizada por el viejo cacique, comprado a su vez por terratenientes explotadores. Mezcla de cine etnográfico con folletín romántico, la película se pone del lado de los rebeldes. Muestra las injusticias a que son sometidos los aborígenes, los preparativos de la conspiración y finalmente cómo son acibillados al invadir la ciudad, estas escenas nos permiten ver documentado el pueblo litoralense en 1918, sus calles, sus plazas y edificios públicos. Hay tomas desde los techos con panorámicas muy bien filmadas.

Greca, que era escritor, político y magistrado hace esta película partiendo de una identificación con la causa de los indios. El autor del film y la gente de San Javier que se prestó a reconstruir los hechos siguieron un guión con un discurso justificador del alzamiento indígena.

Muestra una visión revisionista donde ellos, la civilización, atrincherada en su ciudad, son verdugos de los héroes. Aunque el protagonista sobrevive y con su amada logra huir a la selva (retorno a la barbarie vegetal), como diría Rodolfo Kuch.

¿Cuál es el signo de la ciudad que muestra la película? Ella está vinculada a los protagonistas de la represión, los anti-héroes, a la vez autores del film y por lo tanto su condición es la de una culpa frente a la raza indígena que balean desde los áticos y techos de chapa de sus casas blancas.

“Juan sin ropa” (1919):

El historiador Manuel Pena Rodríguez encontró cinco rollos de este film que es el primero comprometido con la causa del proletariado, con influencia del cine italiano contemporáneo pero filmado años antes de “La huelga” de Eisenstein. En la Argentina tiene como antecedente a “Nobleza gaucha”, que trata más bien de las injusticias de un orden rural feudal. Tal vez esto sea por la Participación en los dos de González Castillo, iracundo romántico y anarquista como lo fueron Eichelbaum y Guibourg.

Apenas un año después de sucedidos los acontecimientos, muestra la represión policial a los obreros durante la Semana Trágica en las calles de Buenos Aires.

Incluye un tema que será más tarde frecuentado por el cine “comprometido” argentino, el de la industria de la carne con escenas filmadas en el frigorífico “La Negra”. Años antes Max Glucksmann había rodado un noticiero en el frigorífico Anglo en el que coexistían galeras, levitas y bastones con los obreros. Posteriormente otros filmes de carácter social insistirían en este tropo: “Faena” un documental de Humberto Ríos, la naïf “Carne” de Armando Bo y dos de Fernando Solanas “La hora de los hornos” con O.’Getino y la reciente “Sur”.

La película no deja de tener puerilidades ya que el protagonista, el obrero rebelde que arenga a sus compañeros contra la injusticia de los patrones y se enamora de la hija del dueño, sólo podrá conquistarla cuando vuelva

enriquecido. Protagonizada por Camila Quiroga, su esposo Héctor fue el director artístico mientras que la parte técnica estuvo a cargo de Georges Benoit, posteriormente colaborador de Griffith y Raúl Walsh. Se nota un uso más dramático de los primeros planos y una actuación con mayores matices.

El film tuvo gran éxito comercial en Europa y los Estados Unidos, y junto con “El último malón” representa un uso funcional de los espacios donde se desarrollaron acontecimientos reales con criterios ficcional, adelantándose varios años al “Acorazado Potenkin”. Los exteriores auténticos y sitios reales tanto en las secuencias filmadas en los alrededores de Mataderos como interiores de las viviendas de los patrones, estaciones ferroviarias, lugares de faenamiento de carnes, está muy lejos de la precaria escenografía que empobrecía a “Amalia” en sus escenas de interiores; aportando un testimonio verídico del espacio urbano porteño de esos años, en contrapunto con imágenes del ámbito rural del que emigra y al que retorna el héroe. Como en “Nobleza gaucha” la pampa y la urbe como espacios antinómicos protagonizando el discurso dramático del cine argentino.

“La borrachera del tango” (1928):

El tango como mito simbolizador de la perdición es enfocado desde un discurso de defensa, de los valores de la clase Media. La atmósfera es pesadamente victoriana en la casa paterna, desde donde arranca esta versión corregida de la parábola del “hijo pródigo”. Está resuelta en un interior de tipo petit hotel y en exteriores del barrio de Belgrano con sus calles espaciosas y arboladas. En esta casa se expresan los ideales del antiguo inmigrante que ha alcanzado un merecido espacio de dignidad que se ve amenazado por las costumbres disolutas del hijo tarambana. El ámbito del tango-pecado, bohemia-perdición en el que se abisma el hijo menor es siempre nocturno pero también

parece encontrarse en un barrio residencial. A pesar del discurso condenatorio de la vida bohemia, ésta es descripta con una simpatía que contrasta con los sombríos interiores que representan los valores del inmigrante enriquecido. La radio, la música de jazz y hasta un desnudo de mujer son mostrados como expresión del ambiente de perdición. No hay alusión al aspecto arrabalero del tango que no sería soportable para el clima decoroso en el que quiere moverse la película.

Una imagen de arquitectura de ficción es lanzada con ironía: en la casita ideal del hombre honesto y laborioso que el personaje del amigo pícaro y seductor del protagonista promete a sus seducidas. Es un chalecito con un aire arquitectónico vienés, con jardín al frente esquematizado en una escenografía plana que denuncia intencionalmente su artificialidad y su falsedad

Cuando el hijo pródigo intenta volver a la casa paterna y cuando todos se han marchado, sólo consigue entrar al subsuelo, donde vive la mucama, debajo del “Piano nobile”. Este subsuelo es el lugar de la humillación donde el protagonista toca fondo, es una alusión a lo social expresada espacialmente.

Las secuencias finales se desarrollan en un pueblito de las sierras de Córdoba, lugar de la virtud, donde el hermano bueno triunfa como ingeniero poniendo una usina hidroeléctrica en marcha. Córdoba es el ámbito de la pureza virgen, de la tierra de promisión para la apoteosis del progreso y la modernización patentizada en la llegada de la luz eléctrica, sin embargo el protagonista arrepentido recupera a la heroína, ella y el público le perdonan su bohemia y su indolencia: las sierras todo lo pueden.

Los autores del film se esfuerzan por sustentar los valores de la clase media porteña, pero les cuesta discriminar su simpatía por los personajes faranduleros y nocturnos de una Buenos Aires de clases acomodadas. Que mira definitivamente al norte, ambos mundos: el del decoro finisecular y el de los años locos están instalados en los barrios residenciales del norte, mudados allí con tango y todo. Las sierras de Córdoba otro sitio caro a estos sectores sociales

de los años '20 dan lugar a la feliz culminación de la historia. Liberados de la pesadez oprimente de sus flamantes Petit hoteles porteños un luminoso paisaje serrano y una arquitectura de interiores de un romanticismo sonriente da lugar al reencuentro y a la redención del hijo arrepentido, futuro padre, sobre un fondo retórico de honor para su hermano mayor, exitoso ingeniero que aporta progreso, mientras él se queda con las caricias de su madre y de la heroína. Las aguas bajan raudas por los arroyos serranos, giran las turbinas, llega la luz eléctrica y los valores de la clase media sellan su armisticio con un tango domesticado.

José Agustín Ferreira:

Los historiadores del cine lo destacan como un poeta popular, una especie de Carriego del cine, un fundador mítico de Buenos Aires. Filma, a los 21 años, su primera película en el estudio de Atilio Lipizzi de las calles San José y Cochabamba. La calle y el barrio son dos de sus constantes. Destacó por sobre todo La Boca, Barracas, Boedo y calles y paseos de Buenos Aires como el Rosedal de Palermo (“Palomas rubias”) y la Plaza Rodríguez Peña (“Muñequitas porteñas”). Ferreyra, clásico porteño, mulato criado como niño bien, hombre de la noche, cultor del estaño y caminante perpetuo de la entonces angosta calle Corrientes que curiosamente no aparece en ninguno de sus títulos. Junto a su fiel asistente, Antonio Ber Ciani, visitaba los lugares que iba a filmar pero en el momento del rodaje, los espacios le inspiraban nuevas situaciones para la acción dramática. Era un intuitivo, trabajaba sin guión y como anti-intelectual no quería ver cine para no contaminarse. Se había formado como pintor y escenógrafo con estudios en el Teatro Colón entre 1914 y 1915 y tenía muy clara la elección de escenarios reales para la verosimilitud de sus argumentos, un tanto folletinescos y por sobre todo muy tangueros. El cine de Ferreyra es tan ciudadano que su

biógrafo, Jorge Miguel Couselo, afirma que en sus películas de tierra adentro “la descripción no tiene la espontaneidad de sus muestrarios urbanos”.

Ferreira filma en 1931 “Muñequitas porteñas” el primer film argentino sonoro y hablado por el sistema Vitaphone de sincronización fonográfica y continuará hasta su muerte trabajando en la etapa sonora. Uno de: sus escenógrafos favoritos es Juan Manuel Concado.

CONCLUSIÓN: ANTINOMIAS Y SÍNTESIS ESPACIALES

Buenos Aires se mira hacia adentro en el cine de ficción donde la acción dramática no puede casi desarrollarse en ningún otro lugar más que allí (uno de los pocos argumentos que no se ubica aquí es el “Fausto” (1923) basado en la ópera) pero a su vez sólo Buenos Aires puede sentirse como moderna cuando se compara con Berlín o París en el documental.

El espacio urbano de Buenos Aires es presentado por el cine como lleno de dinamismo a través de sus recursos más genuinos, travellings, panorámicas, fundidos, cuadros partidos, aprovechando viajes en tranvía, en tren, las vistas de calles y avenidas. También atrapa la escala porteña de megalópolis y de monumentalidad edilicia buscando la altura de un edificio, o de un avión o del artificio de una gran maqueta en el film “El apóstol”.

En la década del ‘10 al ‘20 los primeros filme argumentales y los más exitosos asumen el clásico conflicto cultural: civilización y barbarie. Lo expresan espacialmente en la bipolaridad campo-ciudad. La ciudad concebida como núcleo de aspectos negativos: avasallamiento, disolución, ajenidad, aunque sin poder disimular cierta simpatía por algunos otros aspectos seductores como sus nuevos medios de transporte (trenes, tranvías) y su bohemia. A ella se contraponen el campo como “interior”, espacio propio del héroe incontaminado (“Nobleza Gaucha”, “Juan sin ropa”) o un lugar de redención y regeneración (las sierras de Córdoba en “La borrachera del tango”(1928) de años posteriores).

Esta antinomia espacial parece buscar una superación en la década siguiente donde el espacio del barrio ocupa una atención preferencial, especialmente en el cine del “Negro” Ferreyra. El cine se reconcilia con la ciudad, allí la ciudad finalmente es asumida como propia en cuanto orilla.

Desde una ideología del progreso y la modernidad, el cine documental buscará una superación de la antinomia espacial en la afirmación de la potencia irradiadora del centro, de la Buenos Aires metrópolis que con sus redes

ferroviarias, telegráficas y telefónicas anula el espacio y sus distancias “interiores”.

Allí aparece la ciudad como centro, identificándose con los otros grandes centros del mundo y absorbiendo al resto del territorio por medio de sus redes. Superación de la antinomia desde un centro capaz de suprimir las distancias, renovación del gesto de amparo que el tema de la beneficencia había dramatizado en los primeros documentales: los ricos del centro dando limosna a los pobres del suburbio.

El cine argumental en cambio, hasta la segunda década, revela una Buenos Aires laberíntica y extraña, afirma la no-ciudad: el campo como espacio positivo.

CIUDAD	CAMPO
laberíntica-caótica	aprehensible-libre
vertical	horizontal
dinámica	estático
espacio, tiempo acelerado	ritmo cósmico
placer, aventura	trabajo
ajenidad	pertenencia
novedad	repetición
modernidad	tradicción
porteñismo(tango)	criollismo(pericón)
negativo	positivo

Pero pese a esta oposición no deja de imponerse un juego mestizo de seducción fagocitación, igual que en el duelo final de Mandinga con el Santos Vega. Advertimos en este primitivo ejemplo plagado de puerilidades sin embargo, una posibilidad para acceder a la asimilación que el imaginario colectivo realizó y realiza de su propio sitio.

La ocasión privilegiada que tiene el cine, en comparación con las otras

artes, por su comunicación masiva con aspectos sociales más amplios, le permite superar el marco de mundos artísticos de elite para operar en la conciencia del conjunto social.

Como documento visual es testimonio etológico del hábitat ciudadano icónico-dinámicamente en la construcción de espacios culturales propios de la porteñidad, actualiza en clave cinematográficas y en términos espaciales un tropo literario tradicional: la oposición ciudad-campo y es un testimonio de ese camino de transculturación que afirma la tradición pero que no resiste la seducción de lo urbano.

El primitivo cine argentino es el ojo de la cerradura de un museo clausurado en la memoria de generaciones que sólo ha sido rescatado casi únicamente en su dimensión verbal y escrita. En cambio mediante este ojo de cerradura podemos acceder a la dimensión icónico-dinámica: una dimensión más primaria que la verbal-literaria y más masiva que la gráfico-pictórica, que nos permite reconstruir ese mirar el espacio propio a través del mirar de los pioneros del biógrafo.

BIBLIOGRAFÍA

ALEXANDER, RICARDO: “Cine y arquitectura”-Universidad Nac. del Nordeste, Facultad de Humanidades.

CALISTRO, MARIANO y otros: “Reportaje al cine argentino, los pioneros del sonoro”-Anesa, Bs.As. 1978.

COUSELO, JORGE MIGUEL y otros- “Historia del cine argentino”-Centro Editor de América Latina, Bs.As. 1984.

COUSELO, JORGE MIGUEL: “El Negro Ferreyra, un cine por instinto”-Freeland, Bs.As. 1969.

DI NUBILA, DOMINGO: “Historia del cine argentino”-Cruz de Malta, 1959.

IGLESIA, RAFAEL: Revista de la Sociedad Central de Arquitectos- 1983.

MARTÍN, JORGE ABEL: “Historia, documentos, filmografía”-Ed. Cine Libre, Bs. As. 1984.

MAHIEU, AGUSTÍN: “Breve historia del cine argentino”-Eudéba, 1966.

MAHIEU, AGUSTÍN: “Breve historia del cine nacional 1896-1974”-Alzamos Ed. Bs.As. 1974.

RAMÍREZ, JUAN ANTONIO: “La arquitectura en el cine, Hollywood la edad de oro”-Hermann Blume, Madrid 1986.

PAOLELLA, ROBERTO: “Historia del cine mudo”- Eudeba, Bs.As. 1966.

SARLO, BEATRIZ: “Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930”-Ed. Nueva Visión, Bs. As. 1988.

Publicaciones del Museo Municipal del Cine Pablo Ducrós Hicken

Revista Lyra 1962

Revistas: Tiempo de Cine- Cine Argentino- El Heraldo- La película.