

# HISTORIA DEL CINE MUDO EN LA ARGENTINA

1896- 1933

*Seminario de Investigación del Cine Mudo Argentino*

GUILLERMO CANETO / MARCELA CASINELLI

HÉCTOR GONZÁLEZ BERGEROT / ELLA NAVARRO

MARÍA ALEJANDRA PORTELA / SUSANA SMULEVICI

1989-1990

## PALABRAS PRELIMINARES

Ante todo, quisiéramos plantear, a manera de introducción las dificultades que se fueron presentando en el camino de nuestra investigación, así como las distintas soluciones que nos llevaron a resolverlas.

Nuestra premisa inicial fue partir de *fuentes genuinas*, es decir no aquellas publicadas con anterioridad a nuestro estudio que fueron elaboradas por investigadores en el campo de la especulación, sino esos verdaderos "bancos de datos" que son los diarios, revistas, publicaciones especializadas del ámbito gremial, estadísticas, etc. En un paso siguiente, la selección y redacción de estas páginas que, valga la aclaración, constituyen un resumen de un trabajo aún mayor al presente panorama general del cine mudo argentino que llega hasta la irrupción del sonoro; no significó, desconocer los esclarecedores aportes de los trabajos de Domingo Di Núbila, Jorge Miguel Couselo, Roland, Calki, Claudio España, Ducros Hicken y el equipo del Centro de Investigaciones Históricas de la Cinemateca Argentina.

El hipotético y posible descubrimiento de nuevas *fuentes genuinas* no nos detendrá a completar, ampliar y esclarecer elementos sobre el tema en futuros trabajos.

Los primeros quince años que abarca este estudio fueron íntegramente revelados a través de los periódicos y revistas existentes en la ciudad de Buenos Aires, aun los que se hallaban en lenguas ex-

tranjeras (*Le Petit Journal*, *Buenos Aires Herald*). Una vieja sospecha basada en la errónea información de la primera película argumental de la Argentina fundamentó las búsquedas en nuevas direcciones.

A mediados de la década del 10, la aparición de revistas de exclusiva dedicación al gremio cinematográfico nos permitió abundar en lo que a producción, industria y distribución se refiere, sin olvidar una cuestión tan orgánica como la de la asistencia a las salas.

Otra de las aclaraciones a salvar es la de una especificación en la clasificación del metraje de las cintas, ya que eran variables los ritmos de proyección y poco nos ayudan los datos cuando solo figura la cantidad de actos, cuadros o escenas correspondientes. Es posible, sin embargo hacer una suerte de generalización en lo que a películas argumentales se refiere. Las pertenecientes a Gallo y Alsina podrían considerarse, por su duración, cortometrajes que no exceden los 15 minutos. Con la salvedad de *Muerte civil* que dado su metraje sin duda era un largo.

De allí hasta 1914 aproximadamente se llevan a cabo medio-metrajes y a partir de la cinta *Mariano Moreno y la Revolución* se puede hablar de largos argumentales.

El tema de la censura, tan caro a nuestras latitudes, no nos fue ajeno, así como las peculiaridades que presentaban las distintas legislaciones cinematográficas de cada época.

Finalmente, con el objetivo de hacer un texto ameno e informativo a la vez, hemos conformado esta suerte de apéndice de las películas más significativas del período en cuestión. Dicha lista, esperamos resulte útil en lo que al complemento de datos se refiere.

*Seminario de Investigación  
del Cine Mudo Argentino*

Cuando el Siglo XIX finaliza, coexisten en la ciudad de Buenos Aires, avenidas amplias y arboladas con arrabales y calles de barro, mansiones de estilo europeo con conventillos y construcciones precarias, plazas y jardines con bares de baja calaña. Por detrás fluía una sociedad con espíritu pujante y curioso, fruto del encuentro nada fortuito de criollos e inmigrantes. En plena consolidación de sus organizaciones partidarias y sindicales se inauguran, con el tiempo, nuevos modos de lucha política.

Más allá de las circunstancias históricas que corresponden a este período tan particular del país, creemos necesario un acercamiento y comprensión de aquello que conforma el clima inmediato en el cual se vislumbra el fenómeno del cinematógrafo: el espectáculo, las diversiones de las que el público medio podía disfrutar en el Buenos Aires de aquel entonces. Lógicamente, los recursos de la población determinaban el tipo de salida, ya sean tertulias, recepciones, bailes a beneficio, clubes para hombres, teatros, lírica, conciertos de música y poesía y los clásicos hípicas de Palermo, a los que asistía toda familia distinguida de la sociedad: ya sea, riñas de gallos, canchas de pelota, bailes improvisados al aire libre, tabernas o teatros de variedades y circos dedicados a una burguesía media o pequeña.

Las tan "especializadas" salas teatrales con sus exclusividades de fantoches, prestidigitadores, magos, telépatas, fascinadores, transformistas, tienen mucho que ver a lo largo del tiempo con las exhibiciones cinematográficas.

Entre las muchas variedades, hacia 1894, una tomó especial significación: el kinetoscopio, presentado la noche del 18 de septiembre en función especial para la prensa e introducido por Federi-

co Figner, luego de haber adquirido del mismo Edison seis aparatos y un fonógrafo. A través de la prensa, el público se familiarizó con la idea de presenciar imágenes en movimiento con todo el contenido que esta nueva concepción posee. De aquí en más los periódicos de la época utilizarán este aparato como parámetro para todas las explicaciones técnicas sobre el cinematógrafo. Cuando se hace la presentación formal del cine en diciembre de 1896, los Lumière patentan el término "cinematógrafo" lo cual hace ilegal cualquier uso del mismo. A cada país correspondería entonces, un aparato igual pero distinto: esto es, igual en su mecanismo, distinto por el nombre que los diferenciaba.

El 27 de junio de 1896, los porteños conocían a través de un artículo salido en el diario *La Nación*, el invento de Edison, el célebre brujo, el vitascopio.

Se fueron creando ciertas expectativas alrededor de la maravillosa posibilidad de reproducir la vida por medio de la imagen que se cumplieron finalmente el 6 de julio cuando se lleva a cabo la primera proyección de cine en el país, en un salón de la calle Florida 344 y en función especial para la prensa.

El programa que se presentó: *Llegada de un tren a la estación, Vistas del mar, Plaza de la Vendome, París, Hyde Park de Londres, Puente de Blackfriant de Londres y Combate de Box.*

Lo curioso del caso es que el nombre que se le dio al nuevo aparato fue el de vivomatógrafo cuya vida útil pudo rastreadse hasta fines de septiembre de ese año. Entendemos que no sólo incluía algunos cortos de Lumière sino también y en su mayoría films realizados en Inglaterra por William Paul de la escuela de Brighton.

"El vivomatógrafo exhibe pésimas vistas. Estas están demasiado borrosas y vibran tan excesivamente que el ojo del espectador sufre al verlas", *El Diario*, 18-8-96.

El 18 de julio se presenta el cinematógrafo en el teatro Odeón de la mano de Francisco Pastor y de Eustaquio Pellicer el operador que lo puso a andar, luego de haber sido adquirido en París junto con 25 películas de 5 metros cada una por la suma de 4.000 francos. Además Pastor logra la autorización de usar el término, Las vistas exhibidas fueron: *El taller de herrería, Niños en el jardín de las Tullerías, La salida de operarios de una fábrica, La plaza de la Opera,*

*El interior de una estación de ferrocarril y la Plaza de la estación de San Lázaro, entre otras.*

Toda clase de público asistió, durante los primeros meses, a las funciones de cinematógrafo, desde grupos de escolares hasta el Presidente Carlos Pellegrini quien, según la crónica "quedó subyugado por el encanto de las vistas". Este entusiasmo inicial dio paso, con el correr de los meses, a un silencio alarmante. El cine se fue incorporando naturalmente a las carteleras de espectáculos, especialmente en pequeñas salas de variedades, mezclándose con magos, cantantes líricos, transformistas, adivinos y ejecutantes de instrumentos exóticos.

El año 1897 es bastante pobre en información. De ahora en más el interés debe recaer en las primeras filmaciones.

Con la ingenuidad y la voluntad de la artesanía modesta se realizaron hacia noviembre del 96, los primeros ejercicios de filmación; el tema indicado: una variedad de cuadros en movimiento de la Plaza de Mayo y diversos grupos de carruajes, peatones y ciclistas tomados en Palermo. Enseguida se compararon estas vistas con las "escenas exóticas reproducidas por el *"American Biograph"* pero lo que más interesó fue que en ellas podía "reconocerse perfectamente a muchas personas que descuellan en nuestro mundo social", *La Nación*, 18-2-98.

Muchos tuvieron que ver en esta iniciativa de hombres como Figner y Py, entre ellos, los dueños de las casas de fotografía, Enrique Lepage, Gregorio Ortuño, Francisco Guppy. La casa Lepage se distinguía por ser un verdadero emporio del flamante negocio fotográfico. Fundada en 1890, editaba lujosos catálogos de novedades. La difusión y mantenimiento de equipos seguramente sirvió de mucho a los primeros operadores.

Algunas de las cintas que figuran en su catálogo: *Exposición Rural* (Teatro Casino, 29-4-98); *Premio Internacional en el Hipódromo Argentino* (Pabellón Argentino, 4-11-99); *Revista de tropas argentinas del 25 de mayo* (Teatro Casino, 9-7-1900).

Las crónicas de ciertos acontecimientos comenzaron a ser cubiertas por cortos cinematográficos que dieron inicio al noticiero, reflejo de los sucesos de la realidad. Uno de los promotores de este género fue Eugenio Py, fotógrafo de la Casa Lepage entre cuyo ma-

Entre 1903 y 1905, fueron dos las salas que predominaron en la exhibición de cine: el Salón Nacional y el Teatro Casino. Luego, los que podríamos llamar "centros fijos de exhibición" alrededor de los cuales giraban, a modo de satélites, distintos puntos que proyectaban cine irregularmente: el aire libre, en centros recreativos, barrios, kermesses, salones de baile. Todos ellos con múltiples propósitos, ya sea la beneficencia o los festejos patrios.

Cuando la producción nacional emprende el siglo XX sobre un clima de progreso y evolución, la cinematografía emprende nuevos rumbos. El proyecto, experimenta en el área de la ficción sin demasiados miramientos.

Eugenio Cardini filma en 1902, *Escenas Callejeras* con una cámara que había adquirido en París; reconstruye en ella una escena en la que un vigilante dialoga con un lustrabotas y un ciclista choca con un transeúnte. Recurrente es el tema de la ciudad, aunque aquellas escenas de Cardini, tuvieron más intenciones de recrear una situación que de documentar un hecho real, esto último hubiera sido más fácil. Sin embargo, la inspiración de estos ejercicios iniciales era buscada donde más se la podía hallar: la calle, la nueva ciudad cercana al nuevo siglo.

A él también se le deben, *En casa del fotógrafo* (1902); *Salida de los obreros* (1902); *Tedeum del 25 de mayo* y el *Regimiento ciclista*, esta última fue la única que tuvo exhibición pública.

Durante los años siguientes, la cartelera se vio invadida por films-noticieros que lograban captar en síntesis rigurosa los temas de la actualidad. La explotación de este género comenzó en 1898 cuando se proyectan en Buenos Aires diferentes episodios navales de la guerra hispano-norteamericana en las costas de Cuba, en su mayoría falsas reconstrucciones realizadas por la Compañía Edison. Los exhibidores comienzan a pedir estos documentales para completar sus programas, oportunidad que es aprovechada por hombres como Glücksman Ortuño o Lepage. Los días 17 y 18 de mayo, Py registra las *Maniobras navales de Bahía Blanca* (1901). También se ven *La Revista Naval de Mar del Plata*, exhibida en marzo de 1901.

Luego, diversos temas de pasajera actualidad: fiestas patrias, funerales, salidas de misa, exposiciones agrícolas, partidas y llegadas

de buques, casamientos, paseos por Palermo o Luján, regatas en el Tigre, grandes premios hípicas, veranos en Mar del Plata.

— Dos casos curiosos en el montón: el *Rescate de dos naufragos galeses*, un caso real que fue

reconstruido hábilmente: se trataba de dos naturales de Malvinas que habían soportado 60 días en alta mar en un bote a vela hasta que el transporte Guardia Nacional los recogió y llevó a Buenos Aires.

El otro hecho que había obtenido una repercusión popular importante y fue escenificado por la cámara de cine fue *El soldado Sosa en capilla* (1902): un conscripto es acusado de la muerte de un teniente y recluido en la prisión, antes de ser fusilado es perdonado por el Presidente de la Nación; la cinta concluía con un reportaje a Sosa.

Son muchos los temas de estos primeros años, casi todos tenían que ver con lo nacional y lo social dentro de las esferas dominantes. Aquellos hombres empezaban a tener claro que sí podían recuperar la realidad que de otro modo hubieran perdido para siempre.

Hacia 1902 surgen algunos temas de raíz netamente nacionalista que dejan de lado los inspirados en el cine extranjero. Ya no batallas navales sino cuadros de costumbres, aspectos pintorescos del trabajo criollo y de los bailes típicos: el film *El Pericón Nacional*, obtuvo gran éxito y fue llevado al exterior por Alberto B. Martínez. El baile lo ejecutaban los hermanos Podestá.

En 1904, tres nombres aparecen en el ambiente: Hipólito Delayé, un tramoyista y técnico francés, que consigue mostrar un paseo en bicicleta en Palermo sin que después se supiere más de él. El segundo, Don Max Glücksmann, gerente comercial de la Casa Lepage, llamado a ser uno de los hombres fuertes del cine mudo en los siguientes años. El tercero, Atilio Lipizzi, modesto electricista que llega al país con el ilusionista Frégoli y que funda en 1905 la Compañía Cinematográfica Italo Argentina dedicada a la importación de aparatos y, más tarde, a la distribución de filmes.

Hacedores del cine nacional; algunos de ellos trabajaron en silencio y en el silencio quedaron.

— Los años siguientes dieron paso al cierre de la mayoría de los salones que habían inaugurado en el período 1901-1902: falta de

variedad, cansancio del público, demasiada competencia. Tanto es así que en 1906, sumaban seis las salas que funcionaban en forma permanente. En 1908, el número creció a 32. A ellas se les sumaban los bares biógrafos, curiosos ámbitos donde se comía y bebía mientras se asistía a la proyección de las aventuras de Toribio Sánchez o los cortos de Max Linder.

La importación regular de films fue iniciada en nuestro país por la Casa Lepage en 1906 con la marcha Pathé Frères. Se agregaron después Gregorio Ortuño, Lipizzi, Alejandro Gómez. El primer contrato se firmó en 1908 entre Julio Traversa, dueño de la sala National Norte, y Max Glüksmann, por el cual éste se comprometía a proveer material cinematográfico distinto cada dos o tres días. De 1906, son los films *Traslado de los restos del general Mitre a la Casa de Gobierno* y el *Entierro del General Mitre* (Casa Lepage). El 29 de mayo se estrena una película que condensa una obra de teatro que en ese momento se ofrecía en Buenos Aires: *El Teléfono*, estrenada su versión cinematográfica como *Noticia telefónica angustiosa*.

El 2 de junio, se estrena la primera realización que se refirió al tango: *Tango criollo* de Eugenio Py.

El comercio florecía y la Argentina era una potencia agrícola-ganadera. Aparece en esa época una compañía que vende sus acciones en el mercado con una comisión formada por lo más granado de nuestra incipiente industria, se trataba de la Compañía Sudamericana que había adquirido en Italia la patente y exclusividad de construcción de aparatos que permitirían filmar con sonido según el invento del profesor Pierini de Pisa. Esta Sociedad apareció presidida por el realizador documentalista Roberto Omegna. Finalmente esta fabulosa compañía quedó en la nada.

El cine Ateneo, en la esquina de Corrientes y Maipú era la sala más lujosa a comienzos del año 1909. En este cine se estrena el 22 de mayo el film *La Revolución de Mayo*, cinta de 15 cuadros que constituye la primera de carácter argumental en la Argentina. De aquellos cuadros originales hoy sólo quedan diez y es a través de ellos que podemos apreciar esta primera película, que tiene en común, con las que le siguen al realizador, el gusto por la historia. Este género inspiraba desde hacía tiempo las producciones europeas: hechos gloriosos y glorificados servían para agrandar a público

y distribuidores. El lenguaje teatral de esta película no puede discutirse, un lenguaje que costaría demasiado tiempo despegarse: gestualidad marcada de las actitudes, estatismo y actuación enfática, intencionalidad en los decorados mal confeccionados. Todos estos elementos enfatizan aún más la idea de ficción. El cine mudo argentino se pone en marcha, entra en una nueva filosofía de acción: la recreación visual de relatos, historias y hechos ficticios.

Otras películas de Gallo siguen el mismo objetivo: *La creación del Himno Nacional*, *El fusilamiento de Dorrego*, *La batalla de San Lorenzo*, *Juan Moreira*, *Guemes y sus gauchos* y *La batalla de Maipú*.

Simultáneamente, actuó como pionero del cine histórico local, el uruguayo Julio Raúl Alsina, vinculado también a la producción, la distribución y la exhibición. Según varias fuentes, fue el primer productor que levantó estudios propios con laboratorio incluido. Las películas hechas allí fueron: *Avelino Viamonte*, *Facundo Quiroga* y *La tragedia de los cuarenta años*.

En mayo de 1910, el cine, incipiente y motivado, se asocia a los festejos magníficos del Centenario con distintos cortos documentales. Entre los camarógrafos que tomaron dichas escenas, algunas de las cuales sobrevivieron hasta hoy, estaban Eugenio Py, Luchetti y Emilio Peruzzi, contratados especialmente.

El fin de año nos regala un caso curioso del ingeniero civil P. Zambrano, la *Revista Cinematográfica de la República Argentina* que revelaba hechos, gentes y costumbres del interior del país.

Para aquel espectador de 1910 quedaban atrás los kinetoscopios y los fabulosos paisajes que sorprendían por primera vez su espíritu de fin de siglo. Asimismo la sorpresa y el genio de los primeros que intentaron un nuevo truco, convertido, luego en el juego por excelencia con el cual llegaba la era de la comunicación acelerada y el lenguaje de los sueños.

A esta altura de los acontecimientos, la producción cinematográfica argentina había quedado en la reconstrucción de la historia; de ella se ocupó oportunamente Mario Gallo con relatos convencionales como la *Batalla de Maipú* o las *Invasiones Inglesas* y, con otros, no tanto como *Camila O'Gorman*, primer film romántico argentino protagonizado por la pareja más resonante: Blanca Podestá y Salvador Rosich.

Una vez cumplido el fervor que el centenario de 1910 había encendido, el cine comienza a transcurrir por un período de seriedad en sus planteamientos argumentales intentando otorgarse un papel de salvador de las ideas más cercanas al argentinismo.

Este nacionalismo que surgía por sí solo en las elecciones de las temáticas históricas, debía brotar también de las novelas o los folletines periódicos, alimento del gusto popular.

La década entrante marca un punto clave en el proceso general, económico, político y social: la clase media se instala en el poder mediante el triunfo electoral de Hipólito Irigoyen en 1916. El cambio que se produce va mucho más allá: la derrota de los conservadores cierra la época que los hombres de la generación del 80 habían inaugurado, nutrida de las tendencias científicistas y positivistas predominantes en Europa. Estos intelectuales de fin de siglo aspiraron poner el país al nivel de sus modelos; su mayor error fue ignorar las transformaciones propias que ese país había tenido: fueron ciegos ante la fuerza que las nuevas clases iban tomando.

Fenómenos culturales de absoluta intensidad conmocionan aquellos años en los que el cine, a fuerza de reflejo, debe internalizar la realidad por dura que ella sea.

Entre una realidad convulsionada y una ficción por descubrir se lleva a cabo la identidad del cine mudo en la Argentina; complicado y profundo es el período que nos toca descifrar.

Hacia 1911 llegan al país dos técnicos venidos de Italia llamados a ser verdaderos pioneros cada uno en lo suyo. Uno, Emilio Peruzzi, operador, productor, iniciado como documentalista, fotografió películas como *Bajo el sol de la Pampa* (1913, Pampa Film), *Gerundio* (1913-14, Cinematográfica Río de la Plata), *Buenos Aires Tenebroso* (1915, idem), *El Capataz Valderrama* (1915-16, idem) y, entrados ya los años 20: *Tribus Salvajes* (Atlanta Film, 1923-24).

El otro, Federico Valle, emprende el género que más historia había tenido hasta entonces en el país: el noticiero documental.

Mario Gallo ya había incursionado en la adaptación de obras literarias en 1910 con la película *Muerte Civil*. El mismo poco éxito iba a tener en 1912 con la obra extranjera *Tierra baja*.

En los cines Congreso (hoy Gaumont) y Select Lavalle se proyectan cortos con el sistema cronophone para la aplicación de so-

nido, la ópera resultaba el espectáculo favorito: *O sole Mio*, *Santa María*, *Danubio Azul*, *El Barbero de Sevilla* son las elegidas ese día. Un nuevo paso en la apreciación de música e imágenes combinadas.

Julián de Ajuria funda ese mismo año de 1912 la Sociedad General Cinematográfica, una de las distribuidoras más importantes en los tiempos venideros.

Se alejan hacia atrás los años en que las empresas se llevaban a cabo individualmente. La industria comenzaba a mover dentro de su mecanismo el punto que más le afectaría, esto es, el movimiento de películas extranjeras siempre en el marco de fuerzas agrupadas. Aquellas casas de fotografía que habían iniciado el negocio del alquiler se apartan a un lado para dar lugar a grandes casas distribuidoras con sucursales en distintos puntos de Latinoamérica y Estados Unidos. Antes de la Guerra Mundial, el material que se veía era predominantemente europeo; luego, las circunstancias no tardan en modificar el centro de interés hacia el otro circuito productor. En efecto, "el gran país del Norte ocuparía a partir de allí el lugar privilegiado y no lo abandonaría nunca más: ídolos y formas de vida convertidos en una nueva religión".

El 12 de diciembre de 1914 se estrena en el Teatro Colón y bajo la producción de Don Max Glücksman, la *Amalia de Mármol* adaptada por el hombre de teatro más prestigioso del momento: Enrique García Velloso. De copiosa producción, apuntaba a una concepción escueta del teatro-acción con una capacidad de síntesis que le había permitido estructurar la trama de la novela argentina del siglo XIX con una habilidad que aún hoy logra mantener la atención del espectador. Los actores que la interpretaban eran inconfundibles señoritos de sociedad; se dice que los trajes utilizados pertenecían a sus familias, testigos de la época rosista. En el film muchas escenas todavía no han abandonado la costumbre de los primeros cortos filmados en Buenos Aires pues gran parte del tiempo se dedica al muestreo de caras y vestimentas.

Un obra exclusiva, dada en lugares exclusivos que no tuvo especial repercusión.

El público no apoyaba la producción nacional con la misma vehemencia que otras producciones; el modelo extranjero debía servir, de alguna manera, para construir una cinematografía verda-

deramente argentina (con todo lo que este término significaba en aquel momento). En definitiva, el negocio se basa en la aceptación o no del espectador que paga su entrada y promueve el espectáculo. Había que afinar la puntería hacia el núcleo de toda producción de cine: el guión, el tema.

Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche, ganadores de varios concursos de fotografía y relacionados con el cine desde 1911 con la realización de un documental *Cataratas del Iguazú*, se asocian a la idea del programador de la Sociedad General Cinematográfica, Humberto Cairo, de rodar un film basado en los paisajes del campo argentino y en un argumento que rozaba el folletín, gauchos honestos y estancieros licenciosos, en el medio el amor de una bella muchacha que termina raptada por el patrón y llevada a Buenos Aires. El campo y la ciudad inician un duelo temático que no se alejaba demasiado de situaciones reales de un país esperanzado en su poderío agrícola-ganadero. Con sus escenarios reales, entre imágenes costumbristas camperas y arquitecturas modernistas (Constitución, la Avenida de Mayo, el Congreso) con la inclusión de un viaje en tranvía y el cabaret Armenonville, y el agregado de las buenas actuaciones de Orfilia Rico, Celestino Petray, Julio Scarcella y María Padín, el film *Nobleza Gaucha*, estrenado el 13 de agosto de 1915 es, sin duda, el primer logro importante en el área de la producción y la exhibición en la Argentina: único éxito real de taquilla de la época. Parecía que el cine estaba dejando de pedir formalidades al teatro y que avanzaba hacia una nueva forma de lenguaje; desde la división del trabajo que la tarea de equipo demandaba (Cairo, productor, Martínez de la Pera, director técnico, Martínez y Gunche como operadores, Arturo Mario, el patrón de la estancia y el director de actores) hasta la inclusión de planos medios y travellings dinamizando una trama por momentos dramática, por momentos cómica.

Cairo se convirtió en gran empresario teatral y distribuidor de películas extranjeras. Martínez y Gunche construyeron un estudio vidriado en Belgrano donde se dedicaron a filmar su segundo éxito *Hasta después de Muerta* (1916) con Florencio Parravicini y Orfilia Rico. El tema era tétrico y sumamente original, un médico se dispone a hacer una autopsia y descubre en el cadáver a una mujer amada.

La mayoría de los historiadores están de acuerdo en atribuir a estos singulares éxitos de los años 15 y 16 una apertura posterior, tanto artística como económica, al cine nacional: el costo inicial de una película como *Nobleza Gaucha* que había sido de \$ 26,000.00 se recuperaba ampliamente a \$ 600,000.00 y perduraba durante años en las ganancias de sus productores, de los que la llevaron una y otra vez a la remake, de los que la sonorizaron y agregaron escenas de bailes a comienzos del '30. ¿Semejante suceso podría dar a la cinematografía argentina un ejemplo de cómo invertir y ganar?

La carrera que se inicia da lugar a nuevos proyectos de casas productoras, alquiladoras, distribuidoras y salas especialmente acondicionadas.

De 1916 son *Resaca con Camila Quiroga* y *Federación o Muerte*. Ambas producidas por Atilio

Lipizzi. La primera imponía el tema arrabalero y sus personajes; la segunda estaba basada en una novela publicada periódicamente en la revista PBT y animaba un tema rosista.

Cabe consignar, que es una época de estímulos y progresos: el cine estaba buscando sus propios temas y lo hizo entre 1915 y 1922 con cerca de 100 estrenos nacionales.

Nada podía compararse todavía con la recepción de público que *Nobleza Gaucha* había obtenido. La cantidad de producciones llama la atención, sin duda, eso demuestra un profundo interés en las cuestiones de la escena muda; hacia fines de 1917 (este año se habían hecho 30 films) se notaba "una cierta corriente pesimista que hacía pesado y molesto el ambiente", *La Película*, N° 65-dic. 1917. Se auguraban no buenos días en los que a producción de nuevas obras se refiere: "las casas filmadoras se retraen, temerosas de exponer capital al fracaso absoluto". Algunos errores se atribuían a la precipitación y la inexperiencia, junto con la falta de material capital y estrellas de primera magnitud. Desde las revistas gremiales se invocaba el patriotismo y al sacrificio para imponer el cine argentino; sobre todo se aclamaban las uniones que concentrarían la solidaridad del gremio cinematográfico y las ideas para provocar la creación.

"Conste que la Argentina posee todo cuanto se necesita para el triunfo glorioso y definitivo de la cinematografía en el mundo".

Surgen así toda clase de sindicatos: el de empresarios y el de operadores; redacta cada uno de ellos sus propios estatutos; la unión hacía la fuerza en esa instancia más que nunca, en definitiva todo problema que surgiera sería resuelto desde ellos, defendiendo por ejemplo sus derechos frente a los impuestos impunes o las patentes adicionales.

Habíamos hablado de la creación de una nueva clase socio-económica que desplaza de los puestos gobernantes a la oligarquía y que, conformada por los hijos de aquellos inmigrantes abocados a profesiones liberales y al comercio, deseosos de mantener su nuevo prestigio social resguardaba por su propio mantenimiento y no por el del país. Las huelgas se van haciendo más frecuentes e intensas en un momento que se sentían los ecos de la revolución socialista; la desocupación, el aumento de precios y la disminución del salario real instauran un clima de levantamientos y violencia de las represiones.

Treinta son los films estrenados durante el año 1917, poco, muy poco rescatables. En el medio, la exhibición e idolatría de una producción norteamericana en ascenso, y las publicaciones que, pese a todo el apoyo que podían dar, dedicaban el 90% de sus páginas a la ilustración y consagración de otra cinematografía. Los dones críticos que la prensa gremial procuraba alcanzaban a llenar el vacío informativo que hasta ese momento sufría el quehacer cinematográfico. Revistas como *Imparcial Film* (desde 1918) o *La Película* (desde 1917) alimentaban fanatismos, perdonando de paso, errores a las producciones locales, y, sobre todo, acariciaban con creces el sueño de ser norteamericanos, para ser mejores.

De los films del año, dos dignos de mencionar: un documental antropológico y la primera cinta de animación.

*El último Malón* del jurisperito, político, cuentista y novelista Alcides Greca, reconstruía con 1500 actores no profesionales y a lo largo de una hora, la última rebelión indígena de los mocovíes.

En un Congreso llevado a cabo en el año 1970 se reconoce formalmente la cinta *El Apóstol* como la primera realizada en el mundo con dibujos animados. Producida por la empresa de Federico Valle y con dibujos de Diógenes Taborda y Quirino Cristiani la película era una verdadera sátira del entonces Presidente Irigoyen.