

El cinematógrafo en la revista *Mundo Argentino* entre 1911 y 1920: noticias y crónicas anónimas aisladas, una reflexión de Horacio Quiroga y secciones informativas y fotográficas fijas

Leonardo Maldonado
FFyL - UBA
leonardomaldonado.ar@gmail.com

Resumen: Este trabajo estudia los escritos y el material fotográfico sobre cinematografía publicados por la revista nacional *Mundo Argentino* entre 1911 y 1920. Durante este periodo, se pueden establecer dos etapas. En la primera (1911-1917), publica noticias y crónicas anónimas de modo irregular sobre determinados aspectos de este nuevo arte e industria (producciones, estrenos, historia, avances tecnológicos, censura, moralidad, etc.) y fotogramas de films en una sección fija entre diciembre de 1913 y agosto de 1914. En mayo 1917, se destaca un artículo de Horacio Quiroga en el que el escritor uruguayo reflexiona sobre el estatus artístico del cine. En 1918 se produce un cambio en la política editorial y la cinematografía se torna omnipresente a partir de tres modalidades: retratos de actrices norteamericanas en las tapas y dos secciones fijas, una informativa y otra fotográfica.

Palabras clave: *Mundo Argentino*; cine mudo; crítica cinematográfica; Horacio Quiroga; star-system.

Resumo: Este trabalho estuda os escritos e o material fotográfico sobre cinematografia publicados na revista argentina *Mundo Argentino* entre 1911 e 1920. Durante esse periodo podem se estabelecer duas etapas. Na primeira (1911-1917) a revista publica noticias e crônicas anônimas de modo irregular sobre determinados aspectos de esta nova arte e indústria (produções, estréias, história, avanços tecnológicos, censura, moralidade, etc.) e fotogramas do filmes numa seção fixa entre dezembro de 1913 e agosto de 1914. No maio de 1917, destaca-se um artigo de Horacio Quiroga onde o escritor uruguayo reflexiona sobre o estatus artístico do cinema. Em 1918 se produz uma mudança na política editorial e a cinematografia se torna omnipresente a partir de três modalidades: retratos das actrices norteamericanas nas capas e duas sessões fijas, uma delas informativa e outra fotográfica.

Palavras-chave: *Mundo Argentino*; cine mudo, crítica cinematográfica, Horacio Quiroga, star-system.

Abstract: This work studies the writings and photographic material on cinema published in Argentinian magazine *Mundo Argentino* between 1911 and 1920. During this period, two stages can be settled. In the first one (1911-1917), irregularly, it publishes anonymous news and reviews about certain aspects of this new art and industry (productions, releases, history, technological advances, censorship, morality, etc.) and frames of the films in a regular section between December 1913 and August 1914. In May 1917, an article written by Uruguayan Horacio Quiroga stands out due to his reflections on cinema as an art. In 1918, there is a change in the magazine's editorial policy and the film industry becomes omnipresent: portraits of American actresses on the covers and two regular sections, one informative and the other photographic.

Key-words: *Mundo Argentino*; silent films; movie reviews; Horacio Quiroga; star-system.

Introducción

El sábado 7 de enero de 1911 la editorial Haynes, que editaba *El Hogar* desde 1904, publica el primer número de *Mundo Argentino*, que lleva por subtítulo “semanario popular ilustrado”. En la presentación de rigor, se informa que la revista “reflejará” con fidelidad los acontecimientos más importantes transcurridos durante la semana en nuestro país y en el resto del mundo. No solo se propone informar sino también “deleitar” e incluso “mejorar el corazón de los hombres” y llevar alegría a los lectores. La organización de los artículos y el diseño responde a los parámetros de la modernización que el periodismo gráfico nacional venía construyendo desde principios de siglo: fotografía o ilustración llamativa en la tapa, secciones temáticas (novedades, deportes, arte, páginas dedicadas a la mujer y a los niños, notas sociales, viñetas cómicas), publicidad diferenciada de los escritos periodísticos, fotografías con sus correspondientes epígrafes, coberturas periodísticas y fotográficas de eventos específicos, artículos firmados con seudónimos y apellidos reales, ilustraciones.¹ El costo del ejemplar, que consta de veinticuatro páginas, es de diez centavos. Desde el número 9 (8/3), comienza a salir los miércoles. En el número 90 (25/9/1912) se informa que alcanzó una tirada de cien mil ejemplares; en el 206 (16/12/14), que la revista es la de mayor circulación en América del Sur (el hecho de que no haya variado su precio de venta es considerado un fundamento); y en el 518 (15/12/1920), que el tiraje semanal es de ciento ochenta mil ejemplares (continúa vendiéndose a diez centavos). Se publica hasta 1955.

A diferencia del teatro, que cuenta con sección propia desde el primer número, la revista no incorpora al cinematógrafo y al mundo vinculado a él de modo inmediato y regular. Mientras *Caras y Caretas*, desde fines de 1908, se consolida como un magazine pionero en la instalación de la idea de que con el *film d'art* el cine ha logrado estatuto artístico e inaugura en 1911 tres secciones que dan cuenta de los estrenos cinematográficos porteños (*Cinematografía*, *En el cinema Esmeralda* y *Palace Theatre*) en las que publica anónimas *críticas-reclame* (es decir, de corte publicitario) que responden a los intereses de los dos grandes distribuidores de films de entonces, Max Glücksmann y Julián Ajuria, en sus primeros años *Mundo Argentino* apenas aborda la cinematografía.² Recién en 1913 empieza a dar cuenta de los estrenos semanales. Lo hace tímidamente, pues no publica críticas sino fotogramas, y también en el marco de la disputa comercial por la distribución de las cintas desatada entre los empresarios mencionados. De todos modos, la sección no tiene larga duración (se cancela en agosto de 1914) y otra vez el cine es dejado de lado. La revista produce un quiebre abrupto cuando a partir de 1918 cierra esta etapa de discontinuidad y comienza a abordar la cinematografía de modo regular y de diversas maneras.

1 Véanse características de los magazines porteños de principios de siglo XX en Ojeda, Moyano y Sujatovich (2018) y especificaciones de *Mundo Argentino* en Sánchez, Tarasiuk Ploc y Lenne (2019).

2 Con respecto a los primeros artículos sobre cinematografía publicados por *Caras y Caretas*, véase Maldonado (2022).

En las páginas que siguen desarrollaremos los abordajes que la revista hizo del cinematógrafo entre 1911 y 1920 en distintos apartados.³ En el primero, daremos cuenta de los artículos y las secciones que la revista publica irregularmente hasta 1920. En el segundo, analizaremos un artículo reflexivo que Horacio Quiroga escribe en mayo de 1917. En el tercero, nos centraremos en las diferentes modalidades a partir de las cuales el semanario cubre el cine entre 1918 y 1920: retratos de estrellas femeninas en las portadas y dos secciones fijas, una informativa y otra fotográfica. En el cuarto, por último, expondremos la información que estas dos secciones publican sobre cine nacional.

I

Entre enero de 1911 y diciembre de 1917, de modo irregular, *Mundo Argentino* publica: a) breves noticias y crónicas sobre algún aspecto de la cinematografía (avances tecnológicos, estrenos, producciones, historia, entretelones de la industria, moralidad, censura, etc.); b) escuetas críticas anónimas (relevamos solamente tres, dos de tipo reclame); y c) fotogramas y/o fotos fijas de films en una sección que el cine comparte con otras artes entre diciembre de 1913 y agosto de 1914. En este periodo en el que la prensa gráfica argentina (periódicos, magazines, revistas especializadas) escribe sobre cine, y en el que particularmente la crítica cinematográfica está buscando su forma, es común advertir hibridaciones entre los géneros noticia, crónica y crítica. La división entre información e interpretación y las fronteras entre la noticia y la crónica han sido y continúan siendo materia de discusión en el campo de las teorías del periodismo.⁴ Por su importancia sociocultural e histórica, y en función de que muchos de los datos aquí presentados pueden llegar a servir a otros investigadores abocados al periodo silente (tanto en las áreas de la producción y la distribución como en los terrenos de los paratextos fílmicos y de los estudios culturales), hemos decidido exponer cada uno de los casos relevados y transcribir textualmente aquellas líneas que consideramos significativas, sea por la información que brinda o por el uso del lenguaje.

En el primer número de la revista, la crónica informativa “El proyector quirúrgico. Presenciando operaciones sin estar presente”, que inaugura la sección *Novedades Científicas*, aborda tangencialmente al cinematógrafo al plantear un uso didáctico del “principio de la cámara obscura” realizado por un inventor norteamericano para que los estudiantes de medicina puedan observar las operaciones en un lugar contiguo al quirófano a partir de un complejo sistema (que incluye una abertura en la pared, un proyector, un telón, espejos) que permite la proyección de la imagen a gran escala. En la sección *Teatro* del número 13 (5/4), en el apartado “Novelli y el cinematógrafo” se informa que el actor italiano Ermete Novelli rueda un film en la

3 La consulta de los ejemplares fue realizada en el sitio web del Ibero-Amerikanisches Institut de Berlín, que ha digitalizado los ejemplares. Utilizamos bastardilla para las secciones y entrecorridos para los títulos de los artículos. Si en los títulos originales de los artículos se presentan comillas inglesas para resaltar determinadas palabras, frases o nombres de películas, aquí empleamos las simples para destacar esos segmentos dado que utilizamos a aquellas para la cita. En los textuales, mantenemos la puntuación original.

4 Véanse conceptualizaciones y discusiones en Fontcuberta (1980), García Núñez (1985), Borrat (1989), Gomis (1991), Martini (2000), Yanes Mesa (2004) y Esqueda Verano y Noguera Tajadura (2011).

plazoleta adyacente al teatro Goldoni de Venecia: cinematografiado “con la indumentaria de Shylock” y con “las más famosas gesticulaciones del mercader de Venecia” sorprende a los transeúntes.⁵ La nota-color “Un vizconde maquinista de cinematógrafo” (34, 30/8) revela que el noble Dangán dimitió al ejército y que por dos libras esterlinas semanales trabaja en una sala “con su blusa azul y gorro de tela, como un obrero de verdad”. A lo largo de este primer año, la sección *Teatro* presenta crónicas, agenda, fotografías y críticas de estrenos teatrales.

En 1912 se agregan secciones dedicadas a las artes escénicas: *La semana teatral*, *Variedades* y *Music-Halls*, *Teatros* y *Music-Halls*, *Teatros* y *Variedades*. La revista tematiza al cinematógrafo a partir de brevísimas noticias y crónicas con más frecuencia que el año anterior. En “El nuevo telón cinematográfico” (57, 7/2) se anuncia el invento de una nueva superficie de proyección impermeable a la humedad que permitirá sesiones “al aire libre y en pleno día”. En “Producción de películas cinematográficas” (61, 6/3) se afirma el poderío económico de la industria: los 90 millones de metros rodados anualmente representan aproximadamente “nueve millones de pesos oro”. En “Los actores del cine” (63, 20/3) se informa que los artistas europeos ganan más dinero en los films que en el teatro y menciona a los tres mejores pagos: Florence Lawrence, Gene Gauntier y Max Linder. En la nota-color “Saludos por cinematógrafo” (72, 22/5) se informa que el gobierno italiano, en el marco de la guerra con Turquía, envió a sus soldados saludos filmados de esposas y familiares. En “Los artistas y el cinematógrafo” (90, 25/9) y en “Los niños actores del cinematógrafo” (98, 20/11) se vuelve a hacer hincapié en los altos salarios que abona la industria. En el número 101 (11/12), en la breve noticia “Film interesante” se anuncia que se estrenó en Londres un film sobre “la historia” de Cristóbal Colón “que no tardará en recorrer los biógrafos del mundo entero”; se mencionan las acciones de los principales cuadros y algunos detalles de la producción: el costo (150 mil francos), la cantidad de participantes (350), la duración (una hora).⁶ Finalmente, el número 102 (18/12) presenta dos crónicas informativas. En la primera, “Cinematógrafo familiar”, se recuerda la primera boda filmada en París en 1909; en la segunda, “Cinematógrafo que mata”, se narra cómo una madre italiana se entera de la muerte de su hijo en combate cuando mira la cinta “Batalla en los alrededores de Trípoli”.⁷

Sorpresivamente, en el número 95 (30/10), la revista presenta la crítica del film *Hacia la pendiente* (*Vers la pente*, 1907) que, extrañamente, lleva firma: El explicador - Pedro Manuel López Blesa.⁸ Luego de tres párrafos en los que bosqueja lo que denomina “una pequeña digresión psicológica”, que no es sino la exposi-

5 El título del film no es mencionado. Es *Il mercante di Venezia* (Gerolamo Lo Savio, 1911).

6 El título del film no es mencionado. Lo más probable es que se refiera a *The coming of Columbus* (Colin Campbell, 1912). Las dos compañías francesas más importantes ya habían producido cintas que narraban la llegada a América del navegante: *Christophe Colomb* (Vincent Lorant-Heilrom, Pathé Frères, 1904) y *Christophe Colomb* (Étienne Arnaud, Gaumont, 1910). Esta última, de acuerdo con el sitio imdb, tiene una duración de 13 minutos.

7 Si el film fuera italiano, podría tratarse de alguno de estos documentales, rodados por el mismo director para la Società Anonima Ambrosio: *Tripoli* o *La vita a Tripoli* (Pietro Marelli, 1912).

8 El argumento coincide con el expuesto en el catálogo online de la Fondation Seydoux. En él, el director figura como anónimo, a diferencia de la mención a Lucien Nonguet en ese rol en el sitio imdb. Como el film es de 1907, podría tratarse de un estreno tardío o de una reposición.

ción de las diversas sensaciones que las cintas provocan en los auditorios (risa, placidez, sentimentalismo, regocijo, diversión, llanto, ejercitación de la sensibilidad, aburrimiento), el crítico se aboca a describir pormenorizadamente las acciones que se llevan a cabo en los seis cuadros en que el film está organizado. Nada expresa sobre la puesta en escena, la fotografía, las actuaciones (solo describe a la actriz que interpreta a la hija que deja el hogar de campo para irse a París con un hombre rico como “una artista francesa ingeniosísima”). Tímidamente expresa dos juicios: califica a la película como “interesante” y la incluye “en el grupo de las emocionantes”. La narración completa del argumento (desenlace incluido) conforma el cuerpo y la estructura de la crítica.

Mientras que en su colega *Caras y Caretas* el crítico León de Aldecoa firma veinticinco críticas en la sección Cinematografía entre 1913 y 1915, *Mundo Argentino* continúa abordando escuetamente al cinematógrafo. Durante 1913, la revista prácticamente ignora al cine. En la noticia “Los microbios y el cinematógrafo” (118, 9/4) da cuenta de la utilidad científica del aparato al explicar cómo toma vistas de virus y los amplía en la tela seis millones de veces. En diciembre, en el ejemplar 154 (17/12), la revista agrega el cinematógrafo a la sección *Teatro y variedades*, estable a lo largo de todo el año. Así, en *Teatros, cines, variedades*, el semanario publica en sus páginas los primeros fotogramas (o fotos de rodaje) de las cintas que se estrenan en la capital. Los subtítulos más utilizados con respecto al arte cinematográfico son: *Novedades cinematográficas*, *Films artísticos*, *Películas interesantes* —estos dos últimos dan cuenta de que el cinematógrafo ha alcanzado estatuto artístico—. La mayor parte de las películas son distribuidas por la casa Lepage de Max Glücksmann y, en menor medida, por la Sociedad General Cinematográfica, presidida por Julián Aju-ria. Los fotogramas llevan breves epígrafes en los que consta el título de la cinta y a veces la casa distribuidora: “Ginemeline ne veut pas de beau père’, película cómica de la casa Lepage de Max Glücksmann, recientemente estrenada” (167, 18/3/1914), por ejemplo. Los nombres de los actores se publican en contadísimas ocasiones: Max Linder, por ejemplo, en el 177 (27/5/1914) con *Max y la doctora* (*Max et la doctoresse*, M. Linder, 1914) y en el 179 (10/6/1914) con *El ahorcado* (*Le pendu*, M. Linder, 1914). En algunas ocasiones, los títulos de los films no son traducidos al español sino que se promocionan en la lengua original, por ejemplo en los números 168 (25/3/1914) con *Les filles rivales* (Daniel Riche, 1914) y *Nick Winter et l’homme au masque* (Paul Garbagni, 1914)⁹ y en el 171 (15/4/1914) con *Max, maître d’hôtel* (M. Linder, 1914). En algunos ejemplares, un único adjetivo calificativo en el epígrafe funge como una suerte de sucinta “crítica”: “Escena de ‘El Calvario’, conmovedora película de la Sociedad General Cinematográfica” (185, 22/7/1914). En algunas pocas ocasiones, el epígrafe incorpora el género del film: “‘Las torpezas de Boireau’, película cómica, de la Casa Lepage de Max Glücksmann” (184, 15/7/1914).

9 En la revista, por un error de tipeo, se consigna incorrectamente la primera palabra del film: *Lick*.



Imagen 1. Tres fotogramas de *Maldita sea la guerra!* en la sección *Teatros, cines, variedades*.

Mundo Argentino n° 157, 7/1/1914.

La publicación de los fotogramas y/o fotos fijas del film se mantiene hasta el número 187 (5/8/1914). Mencionamos a continuación algunos de los films publicitados: en el ejemplar 154 (17/12/1913) se publican dos fotogramas de *La intrusa* (*L'intruse*, Louis Feuillade, 1913) y uno de *El casamiento del amor* (*Le Mariage de*

l'amour, Maurice Le Forestier, 1913); en el 157 (7/1/1914), tres de la producción belga *¡Maldita sea la guerra!* (*Maudite soit la guerre*, Alfred Machin, 1914); en el 161 (4/2), uno de *El honor de un juez* (*L'onore del giudice istruttore*, s/d, 1914); en el 169 (1/4), dos de *El caballero de la Casa Roja* (*Le Chevallier de la Maison-Rouge*, Albert Capellani, 1914); en el 180 (17/6), uno de *Los ojos del corazón* (*Les yeux du cœur*, Henri Desfontaines, 1914); en el 187 (5/8), uno de *Max representa un drama* (*Max joue le drama*, 1914). Se observa una preeminencia de estrenos europeos, principalmente franceses. Luego del ejemplar 187, la revista olvida al cine y la sección vuelve a llamarse *Teatro y variedades*, cuya regularidad semanal mantiene durante los tres años siguientes.

En 1914, relevamos tres breves artículos que atañen al cinematógrafo y una *crítica-reclame*. En el número 161 (4/2), en el suelto informativo “Cinematógrafos para ciegos”, se informa que “el doctor Dussand, de París”, inventó un aparato “con fines instructivos” que “proyecta una serie de relieves representando árboles, pájaros u otros objetos” por medio del cual los no videntes, al tacto, “sienten la ilusión de los objetos en movimiento”.¹⁰ En el 181 (24/6), el anónimo autor de “La respiración en los cinematógrafos” exhibe enfáticamente una queja y exige una solución al problema:

Prescindiendo de la seguridad personal que, en un caso de incendio, por ejemplo, no se vería muy garantizada en esos locales, lo que se observa antes que nada en ellos es la falta de ese precioso elemento que se llama aire puro. Construidos a manera de largos galpones, con una sola abertura para entrada y salida de los espectadores y sin dejar ninguna otra abierta para la ventilación, ésta se realiza artificialmente, por medio de ventiladores eléctricos que sólo producen molestias y acumulan sobre el público el polvo y los microbios que dispersan por la atmósfera, haciéndola más sucia, menos respirable, y perfectamente apta para intoxicar el organismo.

En el número 185 (22/7), la sección *Las maravillas de los tiempos modernos* se encarga de abordar el cinematógrafo —en el 180 (17/6) se dedica a la fotografía; en el 182 (1/7) al fonógrafo; en el 183 (8/7) al submarino—. La crónica plantea que surgió de la fotografía, que se perfeccionó rápidamente (“tuvo una corta infancia”) y que como el fonógrafo lo ha “completado” recientemente “tiende a acercarse a la escena real”. Destaca su popularidad a partir de la apócope que ha sufrido (a “la designación de cinematógrafo le sucedió la de *cinema*, y luego, la de *cine*, muy usada actualmente”) y pondera las emociones que despierta (“conmueve o hace reír al hombre, encanta a los pequeños, nos hace realizar, desde una butaca, admirables viajes”). Antes del último párrafo en el que le asegura un futuro promisorio (se incorporará “para siempre a la vida social”), el anónimo autor consigna el éxito del espectáculo a partir de la cantidad de locales levantados en el mundo. Informa que en Estados Unidos las salas rondan las quince mil, en Inglaterra las cuatro mil y en París las trescientas, y aporta un dato local: de acuerdo con el Boletín Municipal de mayo pasado, la ciudad de Buenos Aires cuenta con 128 cinematógrafos, número “alto en relación a la cantidad de habitantes, comparada con las demás ciudades del mundo”.

Finalmente, en el número 190 (26/8), la revista presenta una *crítica-reclame* de *La femme nue* (*La donna nuda*, Carmine Gallone, 1914): “El arte en el cinematógrafo. 'La femme nue'”. El anónimo *crítico-publicista* fun-

¹⁰ Se trata del inventor suizo Frantz (o François) Dussaud. Véase Gubern (1997: 60).

damenta la cualidad artística del film a partir de las siguientes variables: la adaptación de una obra de un autor consagrado, Henry Bataille; la labor de la protagonista, Lyda Borelli, que recientemente se había presentado en el teatro Odeón de Buenos Aires; y el valor moral de la cinta (sin duda, una aclaración del título). La calidad artística también es asegurada por dos factores extratextuales: la “selecta concurrencia” del Empire Theatre y la selección de films que realiza la Sociedad General Cinematográfica.

En 1915, la revista no presenta novedades significativas con respecto al tratamiento que viene realizando del cinematógrafo y publica unos pocos artículos a lo largo del año. En la curiosa crónica de corte literario “En el cine” (229, 26/5), su autor, F. Ruqui, a partir de una narración que dramatiza la asistencia de dos espectadores a un cine, plantea con ironía y humor algunas cuestiones que buscan cierta pretensión teórica: la tediosa cantidad de partes de los films, la relevancia cultural y la capacidad instructiva de las cintas, el desinterés de los espectadores que se duermen en la sala, la acción y el movimiento como elementos constituyentes del film, y la importancia del sonido (el diálogo en la pantalla, el piano en la sala).¹¹ En la nota-color “El cinematógrafo y los sordomudos” (231, 9/6) se informa que una experiencia realizada en Estocolmo reveló que los sordos, cuando asisten al cinematógrafo, se ríen incluso en las escenas dramáticas porque cuando leen los labios de los intérpretes se percatan de que intercambian “diálogos triviales absolutamente extraños al argumento de la película”. En la noticia “Buenos Aires se divierte” (243, 1/9) se informa que durante el mes de junio pasado 1.718.415 espectadores asistieron a 6.814 funciones ofrecidas por teatros, circos y cines (122 cinematógrafos), las cuales generaron “un producto bruto de 1.401.776 pesos” que demuestran “la terrible crisis porque atraviesa el país”. En “El cinematógrafo y la vista” (255, 24/11) se cita a un periódico neoyorkino que recomienda que las personas que tengan “vista débil” no deben frecuentar las salas debido a los argumentos esgrimidos por dos especialistas en visión consultados: mientras uno de los médicos plantea que el daño en los ojos se produce por imperfecciones en el sistema de foco y por la disposición del proyector en la sala, el otro propone que los textos escritos sobre la imagen no sean en manuscrita ni en letra pequeña, que tengan mayor duración y que no titilen cuando son proyectados. En “El cinematógrafo y el color” (257, 8/12) se plantea que la ausencia del color en el film es una imperfección que está intentando corregirse en California y que en relación con este tema el teatro aventaja al cine en tanto cuenta con muchos recursos, como los elementos escénicos y la iluminación.

11 En este último aspecto, el autor hace referencia a los diálogos representados en el film (la mímica de los mismos en tanto el dispositivo es silente) y al ambiente sonoro de la sala donde se realiza la proyección: “El cine es un folletín en movimiento que hay que verlo y oírlo con los ojos. (...) es necesario poner mucha atención al diálogo, aunque no se oiga. Si el oído, en vez de ‘escuchar’ lo que se ve en la tela, escucha palabras o ronquidos extraños al espectáculo, los ojos no pueden llevar el apunte y pierden el curso cronológico de los acontecimientos. (...). Cuando la vista es muy interesante, ocurre que no se oye el piano. En cambio, cuando la vista es un fardo inconsulto y el piano un tacho innoble, usted no pierde ni la droga ni el ruido”.

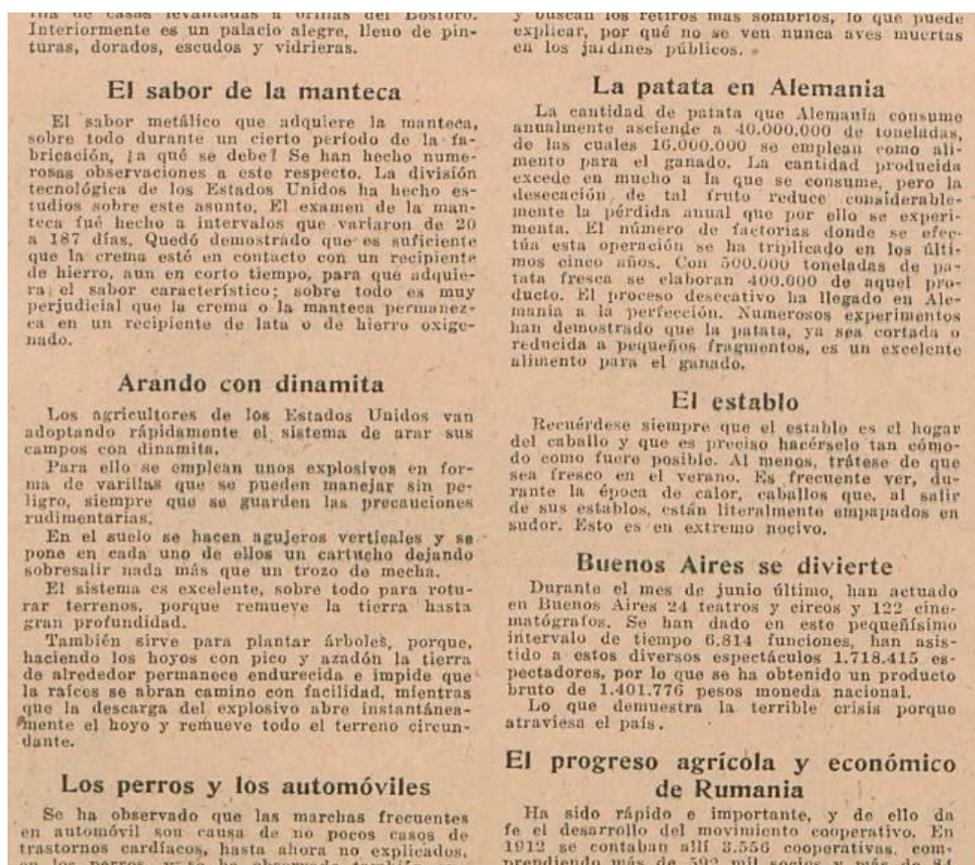


Imagen 2. La noticia "Buenos Aires se divierte". *Mundo Argentino* n° 243 (1/9/1915).

El desinterés de la revista por cubrir los estrenos de cine (tanto en modo crónica como crítica) se patentiza en las nueve líneas que le dedica a una función privada de un film nacional: *Nobleza Gaucha* (Humberto Cairo, Ernesto Gunche, Eduardo Martínez de la Pera, 1915). Desde el estreno de *Amalia* (Enrique García Velloso, 1914) en diciembre de 1914 en el Teatro Colón, los principales periódicos (*La Nación*, *La Prensa*, *La Razón*, *El Diario*, *Tribuna*) comenzaron a abordar la exhibición de una serie de films locales (que *Mundo Argentino* ignora) en los que se representan una mirada de la historia argentina o una construcción de la identidad o idiosincrasia nacional: *Mariano Moreno y la Revolución de Mayo* (Enrique García Velloso, 1915), *Alma criolla* (s/d, 1915), *Tierra argentina* (s/d, 1915/16), *La última langosta* (s/d, 1916), *Hasta después de muerta* (Florencio Parravicini, 1916).¹² En la crónica "Una película argentina" (239, 4/8), su anónimo autor, que utiliza el plural de autoría, testifica que ha asistido "a una función de prueba" de *Nobleza Gaucha* y emite un único juicio directo respecto de las interpretaciones actorales ("se han desempeñado con brillantez") y otro indirecto en tanto involucra al público especialmente invitado, que respondió con "un franco aplauso por este film genuinamente argentino". A diferencia de *Caras y Caretas*, *Mundo Argentino* no evidencia un interés editorial por presentar críticas de cine en una sección inamovible, ni siquiera las de tipo *reclame* propiciadas por las empresas distribuidoras.

¹² En relación con las coberturas de estos films por la prensa periódica nacional, véase Maldonado (2006). Con respecto a los títulos y a los datos de producción de los films mencionados, véase Mafud (2016).

En 1916, en “La invención del cinematógrafo” (267, 16/2), se informa que Bernard E. Jones, autor de *The Cinematograph Book*, “reclama para Inglaterra la invención del cinematógrafo”. Detalla en su libro los experimentos cronofotográficos de Muybridge y plantea que R. W. Paul fue quien concibió y logró las primeras proyecciones:

Una noche del año 1895 oyeron los policías extraños ruidos en una casa, y al penetrar en ella, en vez de encontrarse con una siniestra tragedia, hallaron un inventor entusiasmado porque había conseguido hacer proyecciones fotográficas animadas. El inventor dió a los guardias una sesión gratuita de cinematógrafo que no obstante sus naturales imperfecciones dejó admirados a los agentes de la autoridad.

Con respecto a los avances tecnológicos, en “Proyectores para la cinematografía” (262, 12/1) se anuncia la creación de un generador eléctrico móvil para impresionar e iluminar escenas nocturnas en lugares alejados de fuentes eléctricas, y en “Cinematógrafo a plena luz” (292, 9/8) se describe el sistema ideado por el inventor John F. R. Troeger: un lienzo “de transparencia perfecta” permite que la “linterna” de proyección ya no esté situada en la sala y en medio de los espectadores sino “en la parte posterior del escenario y en una cabina a prueba de incendios”.¹³ La noticia “El cine en Alemania” (286, 28/6) ofrece datos relacionados con la industria: antes de la guerra, 1.400.000 espectadores acudían diariamente al cinematógrafo, cuyos locales ascendían a tres mil en todo el país (222 en Berlín).

En este año, la revista se interesa particularmente por la moralidad de las cintas y la recepción infantil. En “El cinematógrafo para los niños en Estados Unidos” (263, 19/1) se informa que, en ese país, pese a que el 15% de la concurrencia diaria a los cines, estimada en diez millones, son menores de 16 años, solo entre 150 y 200 films “son convenientes” y están “adaptados para la mente de los niños desde los puntos de vista de la diversión, de la educación y de la moralidad”; por eso, varios establecimientos educativos y asociaciones, como “grito de combate” elevan el slogan “Películas de niños para los niños!”. En “Las películas inmorales” (291, 2/8) se informa que en coincidencia con la campaña realizada por la revista en la sección *Charla Femenina*, desde la intendencia se impulsó un proyecto de ordenanza que prohíbe la entrada de menores de doce años sin acompañamiento de adultos a los locales cuyas cintas “exhiban escenas criminales, voluptuosas” e “impropias” para la infancia. En “El cine corruptor de las costumbres” (294, 23/8) se informa que, a diferencia de lo que ocurre en el país, donde prevalece el lucro en detrimento de la “escandalosa perversión de la niñez”, en Francia una comisión de censura estudiará los films antes de que se exhiban. Según se informa en “El cine corruptor. Plausible reglamentación” (295, 30/8), el concejo deliberante de la ciudad de Córdoba prohíbe las cintas que ofenden la moral y las buenas costumbres y que los menores asistan a films que no están dedicados a la infancia; inspectores municipales y agentes ad honorem nombrados por el intendente harán cumplir la reglamentación. Por último, en “El cine para los niños” (304, 1/11) se informa

13 En 1916, la revista *Scientific American* publica un artículo en el que presenta y explica el funcionamiento de este invento, “A Cinematograph Screen That Does Not Need Darkness” (v. 114, n° 14, 1 de abril, p. 347). El 13 de mayo de 1920, Troeger presenta a la Oficina de Patentes de Estados Unidos un expediente de solicitud (serial 381.290) para registrar un nuevo tipo de pantalla que tiene innovaciones materiales (tela transluciente, color del lienzo, ondulaciones) que perfeccionan sus inventos anteriores: patentes 1.151.502 (24 de agosto de 1915) y 1.216.380 (20 de febrero de 1917). Su invento, Trans Lux Daylight Picture Screen, queda patentado el 29 de abril de 1924 (número 1.491.830). Véase el documento en <https://patents.google.com/patent/US1491830A/en>.

que con la terminación de los “preciosos” films *La Caperucita Blanca* y *La escuela para niños débiles del Parque Lezama*, realizados “bajo la dirección de la señora” Antonieta Capurro de Renault “puede darse por implantado, entre nosotros, el biógrafo especial para niños”; el anónimo cronista sostiene que la iniciativa “merece la ayuda de todos los que desean que el biógrafo sea un lugar de esparcimiento sano e instructivo para la infancia”.¹⁴

En 1917, relevamos doce breves artículos que abordan el cine fundamentalmente a partir de cuatro ejes: inventos, historia, éxito del cine y el peligro de ciertas cintas para el público infantil. A principios de año, en el mismo ejemplar (314, 10/1), la revista publica dos. En “Las enseñanzas del biógrafo”, a partir de la exposición de un hecho delictivo, se acusa al cinematógrafo (por los films policiales) de ser una escuela de delinquentes. En “El cine contra el alcohol” se informa que en Rusia la prohibición de vodka en las tabernas favorece la concurrencia a las salas. En “El cinematógrafo y los directores de orquesta” (320, 21/2) se comunica que en Chicago el cinematógrafo tiene un nuevo uso: la proyección de una cinta en la que un director que dirige famosas piezas musicales permite que los músicos del mundo puedan seguir las indicaciones de “los grandes maestros”. En “El cine en Estados Unidos” (325, 28/3) se indica que en ese país hay 21.000 salas que dan trabajo a 250.000 operadores y a las que concurren diariamente 25 millones de personas, “o sea, la cuarta parte de la población norteamericana”. En “El precursor del cinematógrafo” (334, 30/5) se informa que el fusil fotográfico de Marey fue un antecedente de ese aparato. En “Difusión del cinematógrafo” (337, 20/6) se brindan datos que dan cuenta del éxito del cine en América y sin calificar los temas abordados se expone que “cada 259 películas del repertorio corriente” se presentan en promedio “97 escenas de homicidio, 45 de suicidio, 51 de adulterio, 19 de seducción, 22 de raptos y 176 de hurtos”. La revista editorializa estas temáticas, reprobándolas, en el número siguiente: en “El cine y las costumbres” (338, 27/6) se plantea que el cine es “una escuela de perversión para las imaginaciones débiles y los cerebros infantiles” debido a la profusión de “terribles escenas policiales, dramones espeluznantes, incidencias macabras y visiones de adulterio y de la vida truhanesca” y propone que se cambien “los espectáculos de vicio y degeneración” por “los aspectos más nobles de la vida” que enaltecen “el trabajo, la ciencia, el arte y la virtud”.

En “Nuevo cinematógrafo” (350, 19/9) se informa que Hartwell W. Webb inventó un liviano aparato de fácil manejo que rueda y proyecta films, que no necesita trípode y que no carga celuloide sino películas de papel. En “El ‘cine’ y los niños” (352, 3/10) se informa que el Concejo deliberante de Mendoza prohibió las películas que “puedan perjudicar la moral y las buenas costumbres” y la asistencia de menores de 14 años a las salas que exhiban “vistas policiales, pasionales o que desnaturalicen el fin educativo” que los legisladores suponen debe tener el cine de cara al público infantil. En “Cinematógrafo moderno” (357, 7/11) se vaticina que un aparato norteamericano “que reproduce los objetos y las personas con su color natural con toda fidelidad” constituirá una “verdadera revolución”. En “Trucs cinematográficos” (361, 5/12) se develan algunos efectos especiales, como la sustitución de los actores por maniqués en escenas riesgosas o el uso de

14 Sobre esta realizadora, véase Mafud (2021).

botellas de cera en escenas de pelea. Finalmente, en “La sugestión del 'cine'” (362, 12/12) se informa que mientras tres adolescentes españoles, “sugestionados por las películas”, fueron reprendidos por las autoridades luego de haber amenazado con anónimos a familias acomodadas, “los verdaderos delincuentes” (los productores de films) que perturban las mentes infantiles con cintas “a base de asuntos policiales” no reciben sanciones.

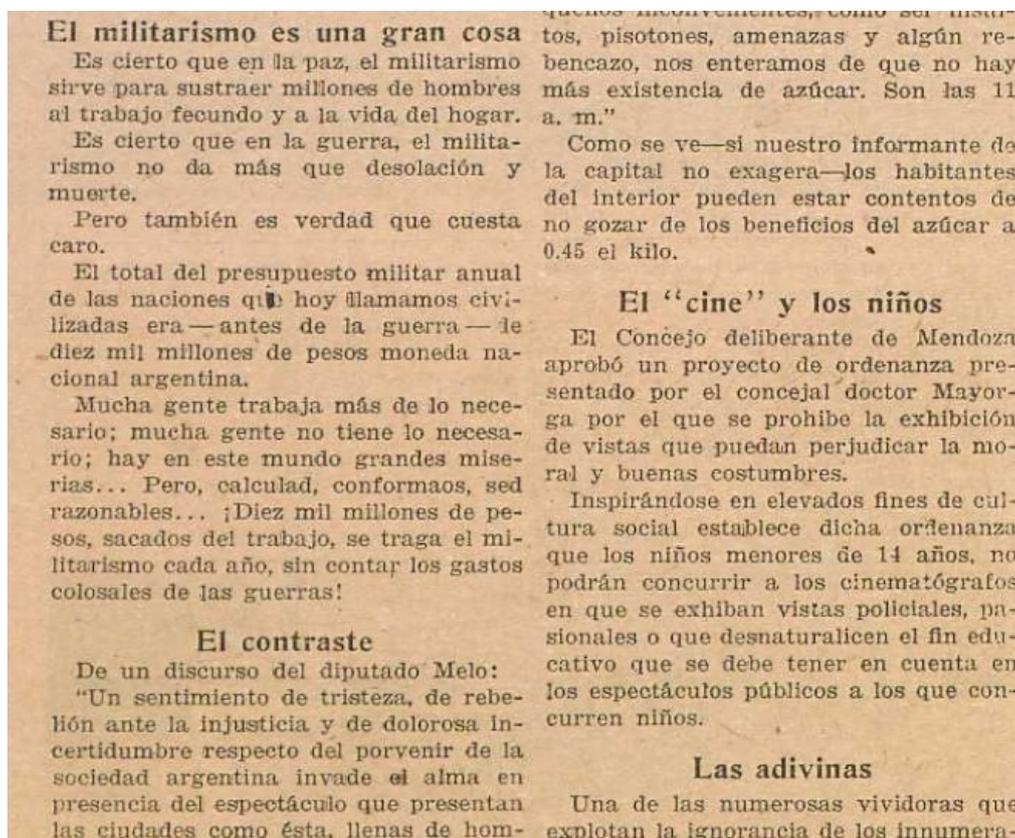


Imagen 3. Noticia “El 'cine' y los niños”. *Mundo Argentino* n° 352 (3/10/1917).

En 1918, tal como veremos en el próximo apartado, la revista produce un cambio editorial en la cobertura del mundo generado alrededor del cinematógrafo en tanto, además de publicar retratos de actrices norteamericanas en la portada, presenta dos secciones fijas: una fotográfica y otra informativa. No obstante, continúa publicando artículos aislados. En este año son cinco. Uno indaga en la relación entre el dispositivo y la salud visual, otro involucra a una estrella norteamericana, y los tres restantes se ocupan de la relación entre cine, educación y moralidad. En “El cinematógrafo y la vista” (368, 23/1) se citan los fundamentos y las precauciones que el secretario del Comité Nacional de Prevención de la Ceguera de Estados Unidos, Gordon L. Berry, determina respecto de la relación entre cine y visión: como los “cinematógrafos defectuosos, por mala fotografía, fabricación deficiente o proyección, pueden ser dañinos para la vista”, los espectadores deben sentarse lejos del telón (“nunca a una distancia menor de seis metros”), evitar las salas que exhiban “películas deterioradas y que oscilen mucho” y utilizar “una pantalla de vidrio cilindrado” co-

mo protección.¹⁵ En “Chaplin ante los tribunales” (387, 5/6) se informa que el famoso actor demandó en la justicia de New York a una productora de cine (Apollo Feature Film Company) por el uso ilegal de su nombre en dos cintas: *Charlie Chaplin en el Hijo de los Dioses* y *Charlie Chaplin en el Harem*.¹⁶ El extenso artículo editorial “Las películas policiales. Daños que producen en los niños” (369, 30/1) está firmado por el escritor uruguayo Domingo Cayafa Soca, que sostiene que el cine es “contraproducente” debido a que puede generar, por imitación, malas conductas que impliquen la comisión de delitos:

Tenemos a un chico frente a una o unas vistas en las que con todo descaro se ve el vicio, el robo, el crimen; se le demuestra con minuciosidad de detalles cómo se engaña a la autoridad, a los padres, a los maestros. Se le dirige a una joven cómo debe mentir a su madre, cómo tiene que falsear a su novio o a su amante. En fin, se despierta el entendimiento de los niños a ser malos, viciosos, falsos, ladrones, traidores y todas las inmoralidades deducidas del caso típico que se desarrolla en ese argumento. Y eso queda y va haciendo camino y carne en el alma en todo el ser del pequeño individuo. Porque es cosa sabida que para la enseñanza de hechos, sean éstos morales, científicos, etc., nada más a propósito que la parte gráfica, que queda indeleblemente impresa.

Es por esta impresión que propone que el biógrafo debe ser utilizado de modo instructivo. Él puede ilustrar los accidentes geográficos, las ciudades, los países, los animales, las ciencias, el arte, las industrias. En el artículo, el autor incorpora dos publicaciones de fines del año anterior de la propia revista para fundamentar su postura: los efectos negativos en la infancia (“La sugestión del 'cine'”, 362, 12/12) y la reglamentación de la asistencia a salas en Mendoza (“El 'cine' y los niños”, 352, 3/10).

En la breve noticia “El cine en la cárcel” (377, 27/3), se informa que en una prisión neoyorkina se exhiben cintas con el objeto pedagógico de que ejerzan “una grande y beneficiosa influencia en la moral de los presidiarios”. Finalmente, en la extensa crónica “Cinematógrafo educativo” (413, 4/12), su anónimo autor plantea que el uso instructivo del cine actualiza las enseñanzas al aire libre de los filósofos griegos: “ya los peripatéticos sostuvieron que la vista de los objetos exteriores aprovecha a la mente deseosa de instruirse”. Como está llamado “a ser el colaborador eficiente del maestro, la ilustración palpitante del verbo; tendrá, como misión especial, dar realce a lo abstracto con el concurso de los ejemplos (...) haciendo más accesibles las ideas para la inteligencia del educando”, el autor celebra en las últimas líneas una decisión política del Ministro de Instrucción Pública, que “a instancias de uno de nuestros jóvenes e inteligentes educacionistas” realizará en una escuela normal de la ciudad un “ensayo” del “cinematógrafo educativo”.¹⁷

En 1919, la revista solo publica tres artículos por fuera de las secciones fijas creadas el año anterior: “Película de la revolución rusa” (440, 18/6), “El cinematógrafo como elemento pedagógico” (450, 27/8) y “El cine en los tribunales” (468, 31/12). En el primero, se transcribe una crónica del diario madrileño *El Sol* en el que

¹⁵ Probablemente se trate del informe *Eye Hazards in Industrial Occupations* (1917) del autor mencionado.

¹⁶ Rosen (2020) analiza, entre otras disputas legales (millonarios contratos con productoras, sus dos divorcios), los litigios entablados por el abogado de Chaplin, Nathan Burkan, a las compañías que explotan su nombre de modo ilegítimo (imitadores, propiedad de grabaciones, remontajes, parafernalia). Los títulos originales de los films mencionados son: *Charlie Chaplin, a Son of the Gods* y *Charlie in the Harem*.

¹⁷ El Ministro de Justicia e Instrucción Pública era el Dr. José Santos Salinas. No hemos podido identificar ni al educacionista ni al proyecto mencionados.

se narran los pormenores del rodaje de una escena (la toma del Palacio Imperial por los bolcheviques) sobre un film de la revolución rusa (no se brindan datos) realizada en una localidad francesa. En el segundo, se informa que como en Estados Unidos se comprendió el valor pedagógico del cine (la imagen ayuda a los estudiantes “sin tener que forzar la memoria”), se organizan funciones en cines móviles que recorren el país. En el tercero, se comunica que la defensa de un empresario del calzado, durante un juicio, se valió de la proyección de 26 cintas que muestran distintos aspectos de la realización de ese producto y que prueban la imposibilidad de la existencia de un monopolio en el área.

En 1920 (faltan 4 ejemplares de los 52 que se publican en el año: los números 484, 495, 497 y 501), los artículos que se publican son cinco: “Las cacerías africanas en el cine” (481, 31/3), “El cinematógrafo” (483, 14/4), “El mobiliario de las películas” (499, 4/8), “Fieras amaestradas para el cine” (505, 12/9) y “El cine y la niebla en Londres” (519, 22/12).¹⁸ En la primera crónica se describen las distintas escenas de lo que parece ser un documental sobre la caza de animales salvajes en Sudán y Abisinia. En el segundo caso, se trata de una nota-opinión en la que se sugiere la intervención de la municipalidad de la ciudad de Buenos Aires para que en ella se exhiban menos películas y a una velocidad adecuada para no perjudicar la visión de los espectadores —este punto de vista contrasta fuertemente con el considerable volumen de crónicas y noticias que en las secciones fijas no hacen sino ponderar los films y el mundo que crean a su alrededor—. En la tercera noticia, por un lado, se informa que las empresas productoras de films (no se aclara la nacionalidad de las mismas) ya no alquilan mobiliarios por la especulación desatada por sus dueños, sino que ahora los producen; por otro, se afirma que como el roble tiene un “tono apagado y triste” y la caoba presenta un aspecto “brillante” que distrae a los espectadores, recomienda el uso del nogal. La crónica siguiente narra cómo un domador francés erigió en Nueva Jersey una escuela para amaestrar a los animales que participan en los rodajes de films. En el último caso, se informa que una productora británica encontró una solución para la impresión de películas dadas las condiciones climáticas de la isla: dispuso “un sistema de ventiladores y tubos absorbentes” que eleva la niebla entre ocho y diez metros.

II

Las críticas cinematográficas escritas por Horacio Quiroga en una sección fija en *Caras y Caretas* durante el bienio 1919-1920 constituyen un punto de inflexión respecto del tipo de críticas que se venían publicando en la prensa gráfica argentina, tanto en los periódicos como en los magazines semanales y en las revistas especializadas que se fueron creando en la década de 1910 (*Excelsior* en 1914 y *La Película* en 1916). Quiroga, que firma con seudónimo, profesionaliza la crítica cinematográfica porque: a) no tiene vínculos con ninguno de los agentes del negocio cinematográfico y por lo tanto no escribe a partir de folletería ni por intereses comerciales; b) ni el *impresionismo* ni la publicidad son los parámetros de su sojuzgamiento; c) produce reflexiones sobre el cine en tanto que arte autónomo desde distintos aspectos: imagen, monta-

18 Podría agregarse una crónica vinculada a las imágenes en movimiento: “El atletismo a través de la cronofotografía” (503, 1/9).

je, actuación, industria, imaginarios, etc., que van creando una preceptiva desde la que genera las valoraciones; y d) es exigente con la calidad artística de las cintas, a las que califica en función de variables estéticas y vinculadas con el cinematógrafo (lenguaje, historia, industria, contexto). Por estas cuestiones, no es un *crítico-publicista* que produce *críticas-reclame* sino un *crítico-intelectual* que *piensa* la cinematografía y que escribe *críticas propiamente dichas*.¹⁹

Ferreira y González Estévez (2014) consignan los artículos y las investigaciones que, desde 1922, abordan los escritos que Quiroga le dedicó al cine.²⁰ Por un lado, en relación con este periodo temprano de la crítica, descartan, a partir de referencias biográficas (su radicación en Misiones), que haya escrito para *Caras y Caretas* entre 1913 y 1915 bajo el seudónimo León de Aldecoa (dato que provenía, por lo menos, de la década de 1950 a partir de un artículo de Ducrós Hicken y que fue confirmado y negado en un mismo año, 1971: validado por Dos Santos y rechazado por Couselo). Por otro, cuando presentan un listado de sus “notas cinematográficas —encontradas hasta ahora—” (p. 101), consignan como primera (tal como realiza la historiografía reciente sobre el tema —nuestros trabajos incluidos—) a “Jorge Walsh”, publicada en el número 467 del 13 de septiembre de 1918 en la revista *El Hogar*. No obstante, Quiroga escribió sobre cine para la revista que aquí analizamos en 1917. Ferrari (2021) es quien primero da cuenta de ello en una compilación de textos inéditos del autor y en un artículo académico.

El propio Quiroga recuerda el hecho en “Escuela Normal de Cinematógrafo”, un artículo publicado en el diario *La Nación* el 2 de agosto de 1931 en el que rechaza el cine sonoro:

Cuando en 1917 prestaba yo fe suficiente en la trascendencia y vitalidad del arte cinematográfico para dedicarle las primeras crónicas que sobre él se hayan escrito en el país, estaba lejos entonces de creer que catorce años más tarde debía volver a tomar la pluma para escribir un responso sobre su tumba. Es un hecho concreto que al adquirir palabra el cinematógrafo, como arte, ha muerto.

Estas palabras abren algunos interrogantes: ¿no había leído Quiroga las primeras críticas anónimas sobre los *films d'art* publicadas en 1908 y 1909 en *Caras y Caretas*?, ¿desconocía las secciones fijas de 1911 y las críticas publicadas por León de Aldecoa entre 1913 y 1915 en esa misma revista?, ¿nada sabía, teniendo en cuenta su interés por el cine, de *Excelsior* y de *La Película*? Su radicación en Misiones podría configurar una causa posible de ese desconocimiento. ¿O acaso tuvo conocimiento de algunos de estos artículos y no los consideró “crónicas cinematográficas”?

En mayo de 1917, Quiroga escribe para *Mundo Argentino* “El teatro mudo. Elogio del cinematógrafo” (332, 16/5). Se trata de un escrito reflexivo sobre el cine. No presenta una crítica a un film específico, sino una reflexión sobre este nuevo arte. En las primeras líneas da cuenta de un cambio de panorama en la producción de films en un lapso de siete años:

¹⁹ Véanse estas categorías en Maldonado (2006; 2022).

²⁰ Entre ellos se destaca la compilación de los textos de Quiroga sobre el cine (Losada, 1997), que hasta entonces circulaban de modo aislado y/o incompletos. La misma fue realizada por Gallo y contiene un estudio preliminar a cargo de Dámaso Martínez.

Cuando yo salí de Buenos Aires, a principios de 1910, la escena del cinematógrafo estaba ocupada por Max Linder, en Francia; dos o tres melodramas semigóticos, en Alemania, y alguna pantomima con persecuciones, en Estados Unidos. Fuera de esto, nada o casi nada. (...).

Cuando he vuelto, después de siete años, he hallado cosa muy distinta. Las cintas cómicas y melodramáticas han superado en eficacia o fastidio a todo lo que se podía esperar. Han llegado a la cúspide del efecto escénico, y no hablaremos más de ellas.

Un lugar muy aparte merecen en cambio el drama y la comedia, lo que constituye el Teatro Mudo. Aquí el cinematógrafo no ha alcanzado aún a cuanto cabe esperar de él, salvo una que otra obra de excepción. Pero en éstas puede verse claro la extraordinaria pujanza de este teatro (...).

A partir de estos primeros tres párrafos podemos observar y pensar algunas cuestiones. En primer lugar, en relación con la estructura del escrito, la anécdota en primera persona sirve de puntapié inicial para introducir un discurso argumentativo. En segundo término, la capacidad de análisis de Quiroga respecto del cine: realiza una económica tricotomía de estéticas filmicas, critica el desarrollo industrial de dos géneros pioneros y postula una categoría para pensar al nuevo arte. Finalmente, asoma una pregunta: ¿qué posibilidades tenía Quiroga de mirar films durante los años que vivió en Misiones? Si bien no hay hasta ahora datos al respecto, no parece posible que hubiera bocas de exhibición en San Ignacio. ¿Las habría en Posadas o en otros pueblos cercanos? Si en ese lapso no asistió a sesiones de cinematógrafo o lo hizo esporádicamente, esa capacidad teórica se torna más asombrosa.²¹

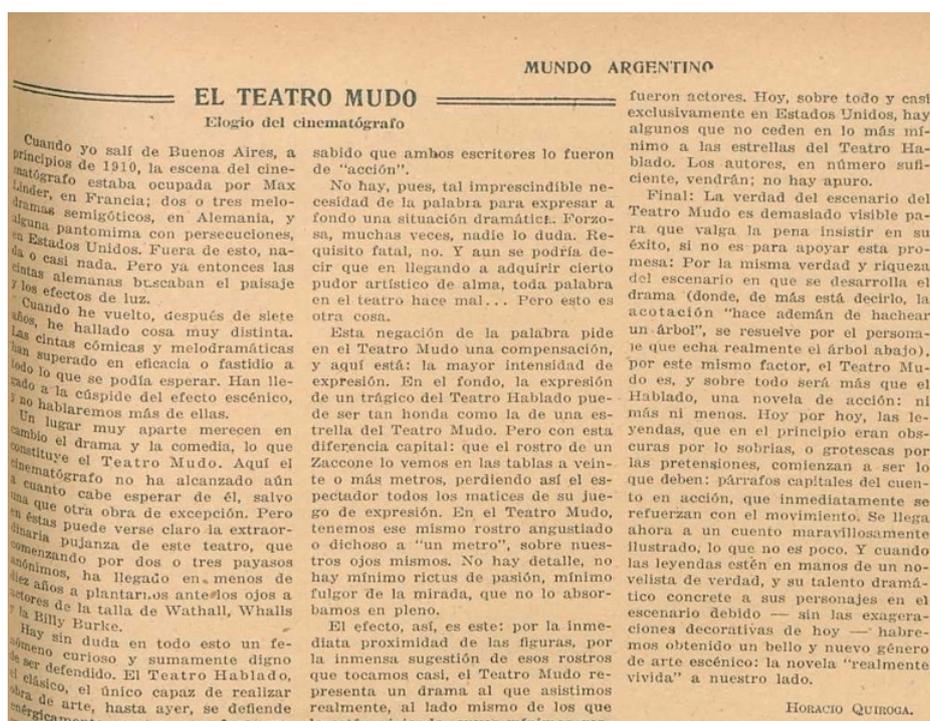


Imagen 4. “El teatro mudo. Elogio del cinematógrafo”, por Horacio Quiroga.

Mundo Argentino n° 332 (16/5/1917)

21 La producción, la distribución y la exhibición de films silentes en las provincias argentinas se han configurado como objeto de estudio recientemente. Si bien Grella Reina y Peterlini (2021) dan cuenta de determinadas rutas y locales de exhibición en varias provincias, no hay referencias a Misiones, que en este momento es Territorio Nacional (se conforma como provincia en 1953). En el sitio web misionestienehistoria.com.ar se informa que el cine Español y el Sarmiento, dos salas tradicionales de Posadas, se inauguraron en la década de 1930.

A lo largo de su artículo, Quiroga plantea varias dicotomías y realiza análisis comparativos en función de diferentes variables. En primer lugar, propone una contraposición entre el teatro y el cinematógrafo en estos términos: teatro hablado y teatro mudo. Esto implica, y tal como afirma, que el cinematógrafo es una forma de teatro (León de Aldecoa sostenía la misma postura). Las variables de la comparación son dos: la palabra y el dispositivo, a las que acude para otorgarle al cine estatuto artístico. En segundo lugar, distingue, dentro de cada arte, las buenas de las malas obras: el parámetro es la calidad artística (basada en esas mismas variables). En tercer término, la comprensión del funcionamiento técnico le permite pensar la imagen, el culto a las estrellas por parte de los espectadores y un concepto para caracterizar al nuevo arte. Por último, asegura que el cine superará al teatro en determinadas condiciones. Desarrollamos a continuación estas cuatro propuestas argumentativas.

Quiroga contrarresta a quienes sostienen que el cine no puede ser arte debido a que carece de palabra con un razonamiento novedoso: el concepto de *acción* es determinante para la expresión artística. Escribe:

Toda el alma del Teatro Mudo está en las situaciones dramáticas y la expresión de sus personajes, exacta-mente como en el Teatro Hablado. Vale la pena insistir: exactamente. La palabra, en el Teatro Hablado, es un simple refuerzo de la acción, puesto que se trata precisamente de "teatro". La potencia psicológica del drama es y puede ser exactamente la misma, se hable o no se hable.

La mantención de esta postura lo lleva a rechazar la llegada del sonoro a fines de los años veinte. Para reafirmar su posición, cita las preferencias literarias de Nietzsche y de Tolstoi, Dostoievski y Maupassant respectivamente, a los que considera escritores "de acción". Con respecto al dispositivo, la distinción entre presencialidad y virtualidad se concentra primero en la gestualidad y en la palabra y luego en la imagen. En el primer caso, expresa que las gesticulaciones exageradas del teatro, "ademanos y gestos eminentemente 'artificiales' —diríamos 'teatrales', en el peor sentido de la palabra", ensombrecen y dañan el arte teatral, al igual que la sobreabundancia de diálogos:

No hay, pues, tal imprescindible necesidad de la palabra para expresar a fondo una situación dramática. Forzosa, muchas veces, nadie lo duda. Requisito fatal, no. Y aun se podría decir que en llegando a adquirir cierto pudor artístico de alma, toda palabra en el teatro hace mal... Pero esto es otra cosa.

Al igual que en el cine, hay buenas y malas obras teatrales. En ambos casos, es una variable estética la que produce esa distinción (variable aquí analizada fundamentalmente desde la actuación y la dramaturgia). Con respecto a la mediación técnica inherente al film, como dispositivo, la piensa desde la actuación y desde la propia imagen. Mucho menos que en el teatro, el desempeño de los actores no debe ser exagerado debido a la cámara:

En el fondo, la expresión de un trágico del Teatro Hablado puede ser tan honda como la de una estrella del Teatro Mudo. Pero con esta diferencia capital: que el rostro de un Zaccone lo vemos en las tablas a veinte o más metros, perdiendo así el espectador todos los matices de su juego de expresión. En el Teatro Mudo, tenemos ese mismo rostro angustiado o dichoso a "un metro", sobre nuestros ojos mismos.

Destaca el uso expresivo del primer plano y el montaje:

Cada día se nota más la tendencia a traer los personajes al primer plano, fragmentando la escena para ese éxito de la expresión íntima. Que los malos actores fracasan allí, nada más cierto. Pero el que la pega, como decimos nosotros, realiza un género de arte completamente nuevo, como teatro.

Hay actores, sostiene, que no comprenden esa diferencia en la actuación:

Los ejemplos sobran en las cintas francesas e italianas (...). Llegan esos actores “pervertidos” al Teatro Mudo; vale decir, usando de movimientos y gestos muy legítimos en el Teatro Hablado, pero que en el Teatro Mudo resultan teatrales: “artificiales”. ¿Habría cosa más curiosa? Mas es lo cierto que por poco de bueno que haya visto una persona en el cinematógrafo, conoce de golpe a un actor del Teatro Hablado: está todo él henchido de una cierta afectación muy semejante por cierto a la que un actor de las tablas halla en un célebre mimo cualquiera.

El Teatro Hablado y el Teatro Mudo son “dos géneros bien distintos. Lo que es natural en el uno, es artificial en el otro”. Debido al dispositivo (la cámara, el primer plano), Quiroga crea una categoría estética para caracterizar al cine y diferenciarlo del teatro:

(...) por la inmediata proximidad de las figuras, por la inmensa sugestión de esos rostros que tocamos casi, el Teatro Mudo representa un drama al que asistimos realmente, al lado mismo de los que lo están viviendo, cuyos mínimos gestos absorbemos, porque estamos a su lado. Es, en verdad, un Teatro Íntimo. ¿Supone alguno el éxito del cinematógrafo, si las escenas pasaran a una larga distancia, que apenas permitiera distinguir las expresiones, tal como pasa en el Teatro Hablado?

En 1935, cuando se ocupa de la recepción cinematográfica, Benjamin (1989) plantea que el cine tiene una recepción *táctil*, justamente, por esta cercanía que menciona Quiroga. Esta *intimidad*, continúa el crítico-intelectual, tiene consecuencias socioculturales: ella “explica la popularidad de las estrellas del film, porque cada espectador está virtualmente, y por largas horas, en contacto inmediato con esos muchachos buenos mozos y esas lindas chicas, cuyas menores sonrisas o lágrimas de pasión conocemos bien de cerca”. Por último, en los párrafos finales, asegura que el Teatro Mudo ya es y “será más que el Teatro Hablado” cuando esta “novela de acción” encuentre a los autores adecuados: con “un novelista de verdad” se obtendrá “un bello y nuevo género de arte escénico: la novela 'realmente vivida' a nuestro lado”. Cuando escriba para *Caras y Caretas* entre 1919 y 1920 continuará exigiendo buenos guionistas.

III

En 1918, cuando en la ciudad de Buenos Aires ya circulan dos revistas especializadas en cinematografía, *Excelsior* (1914) y *La Película* (1916), y los periódicos nacionales vienen cubriendo, desde el estreno de *Amalia* (Enrique García Velloso, 1914), determinados estrenos de producciones nacionales, *Mundo Argentino* produce un cambio importante respecto a cómo venía tratando al cine. Termina con la irregularidad en tanto: 1) comienza a publicar en tapa retratos de las más famosas y exitosas estrellas hollywoodenses (actrices fundamentalmente); 2) incorpora al cine, como lo hizo en 1913, a una sección fotográfica estable: *Teatros, cinematógrafos y varietés* (en las primeras entregas utiliza la denominación *variedades*); y 3) crea la sección fija *En el mundo del cine*, en la que cubre diferentes aspectos de la industria norteamericana y de la

vida privada de sus estrellas.²²

Las actrices norteamericanas en las tapas desplazan los retratos de las comediantes teatrales, las cantantes, las bailarinas, las tiples, las muchachas de la alta sociedad argentina, las tonadilleras, etc., los cuales a su vez ya venían desplazando las fotografías, las ilustraciones y los grabados de hechos políticos y socio-culturales publicados en los primeros años. Esta decisión exhibe una contradicción en relación con el ideario editorial anunciado en el primer número: estos bellos rostros nada tienen que ver ni con los más importantes eventos semanales acaecidos en el mundo ni con la realidad política y sociocultural nacional. A causa de estas portadas, un lector desprevenido de entonces podía pensar que *Mundo Argentino* era una revista especializada en cinematografía.

La revista elige a Mary Pickford para el primer número del año (365, 2/1). Entre muchas otras, se publican retratos de: Theda Bara (374, 6/3/1918), Viola Dana (383, 8/5/1918), Mae Marsh (386, 29/5/1918), Edith Storey (416, 25/12/1918), Louise Lagrange (419, 15/1/1919), Seena Owen (434, 30/4/1919), Lillian Gish (435, 7/5/1919), Mabel Normand (440, 18/6/1919), Dorothy Gish (471, 21/1/1920), Lillian Hall (477, 3/3/1920), Mabel J. Scott (500, 11/8/1920) y Norma Talmadge (512, 3/11/1920).²³ Algunas de ellas se repiten en el mismo año: Irene Rich (480, 24/3/1920 y 494, 30/6/1920) y Gloria Swanson (502, 25/8/1920 y 623, 27/12/1920), por ejemplo.²⁴ Los epígrafes de los retratos oscilan entre estos textos: “Las reinas del cine” y “Las estrellas del cine”, y en menor medida “La notable (o bella) actriz de cinematógrafo”. En una ocasión, bajo el epígrafe “Las actrices nacionales”, el retrato de portada lo ocupa una actriz local: Blanca Podestá (472, 28/1/1920). En un ejemplar, la revista incorpora en tapa autógrafo y dedicatoria de una de las actrices retratadas: “Las reinas del cine: Pearl White nos envía esta fotografía, cuya dedicatoria, traducida, dice así: 'Para el querido público argentino, sinceramente: Pearl White'” (395, 31/7/1918). Salvo contadísimas excepciones, la revista no publica rostros de actores en sus portadas. En 1920, por ejemplo, la tapa de un solo ejemplar es dedicada a un hombre: el cómico Roscoe Arbuckle (473, 4/2/1920). El actor no es mencionado en el epígrafe por su nombre sino por la traducción al español del personaje que interpreta: “Tripitas operador”. El mismo año, en un ejemplar, un fotograma de un film reemplaza el retrato femenino: “Clarine Seymour y Richard Barthelmess, en una escena de la película de Griffith 'The Beach Comber and His Love'” (487, 12/5/1920).²⁵

22 Además, tal como venía realizando, continúa publicando noticias y crónicas aisladas. Al final del primer apartado hemos expuesto las tres publicadas en 1919 y las cinco de 1920.

23 La publicación de retratos de actrices en la portada continúa a lo largo de la década siguiente. Por ejemplo: Ann Forrest (528, 23/2/1921), la italiana Vera Vergani (614, 25/10/1922), Doris May (627, 24/1/1923), Alice Terry (702, 2/7/1924), Dorothy Dalton (705, 23/7/1924), Shirley Mason (747, 13/5/1925), Jacqueline Logan (751, 10/6/1925), Dolores Costello (799, 12/5/1926), Colleen Moore (864, 10/8/1927), Marion Davis (879, 23/11/1927), Norma Shearer (890, 8/2/1928), Clara Bow (907, 6/6/1928).

24 La repetición de determinadas actrices en la portada se sigue produciendo en los años siguientes: Betty Compson (750, 3/6/1925 y 764, 9/9/1925), por ejemplo.

25 En los años siguientes, las actrices continúan hegemonizando la portada. En 1926, acompañados por el texto “Los intérpretes del cine”, un hombre aparece en tapa con una mujer en una escena de un film: Blanche Sweet y Ronald Colman (795, 14/4/1926) — no se aclara que se trata de una foto fija promocional de *The Sporting Venus* (Marshall Neilan, 1925)—.



grafías en 1918 y entre cuatro y siete en los dos años siguientes; las relacionadas con el cine son más numerosas. Algunas presentan marcos redondos u ovalados y otras bordes irregulares, fileteados. Cada una de ellas está acompañada de un epígrafe. La sección se publica hasta el otoño de 1922 (entre abril y mayo de este año comienza a discontinuarse). A partir de entonces, entre 1922 y 1923, por ejemplo, la sección fotográfica va adoptando diferentes denominaciones: *Frente a la pantalla*, *Delante de la pantalla*, *Las últimas novedades cinematográficas*, *Los últimos estrenos del teatro silencioso*, *Actualidades cinematográficas* y *Novedades cinematográficas*.

La sección presenta dos diferencias fundamentales con la publicada entre 1913 y 1914. En primer lugar, la mayoría de las películas estrenadas son norteamericanas en vez de europeas, francesas principalmente.²⁶ Y en segundo, no se mencionan las casas distribuidoras locales ni los nombres de sus responsables (Glücksmann y Ajuria). En la primera entrega (365, 2/1), presenta cuatro imágenes, dos de las cuales corresponden al cine —las otras son retratos vinculados a las otras artes que aborda la sección: el de una bailarina y el de una tiple cómica—. Dichas imágenes son fotogramas o fotos fijas promocionales de dos films estadounidenses. Mientras que en uno de los epígrafes constan los nombres de los dos intérpretes (“Los actores Hazel Dawn y Owen Morre, en una interesante escena de la película ‘El collar de perlas’”), en el otro se omite el de la actriz por más que ella aparezca en la imagen (“Jorge Walsh, el notable protagonista del hermoso film ‘El agente de libros’”).²⁷ En ambos casos, y como en la versión anterior de la sección, los adjetivos calificativos son los encargados de “juzgar” de modo contundente a las cintas. La cualidad “interesante” aparece con recurrencia para calificar tanto a escenas como a films completos: “Mlle. Napierkowska, en la interesante película ‘A fuego lento’” (369, 30/1/1918).²⁸ La adjetivación también aplica para las dotes interpretativas: “Paulina Curley, genial intérprete de películas” (458, 22/10/1919) y “Valeska Suratt, en su brillante interpretación de *La Esclava*” (367, 16/1/1918), por ejemplo.²⁹

La mayor parte de las fotografías publicadas corresponden a fotogramas y/o fotos fijas de rodaje y a retratos (estos fundamentalmente de actrices). Nunca se da a conocer la fuente de las imágenes: el fotógrafo, la compañía productora o distribuidora, o una revista internacional especializada en cine. Con respecto a los films, no se brinda una información básica: su fecha de estreno. No se puede saber si se trata de films estrenados en esos días o próximos a exhibirse en la ciudad, o si ellos corresponden a estrenos en otras partes del mundo. Hemos relevado dos casos en los que los epígrafes ofrecen ese dato: “La notable actriz anglosajona de cine, Norma Talmadge, en cuatro interesantísimas escenas de la película que lleva por título: ‘La mujer que ganó’, exhibida con extraordinario éxito en muchas poblaciones de los Estados Unidos de Norte América” (378, 3/4/1918) y “Una escena de la notable película ‘Vida de Cristóbal Colón’, que en breve

26 Ver en Abel (1988) los fundamentos de la caída de la hegemonía mundial de la producción francesa.

27 Se trata de los films *Under Cover* (Robert G. Vignola, 1916) y *The Book Agent* (Otis Turner, 1917).

28 No hemos identificado el film.

29 Se trata del film *The Slave* (William Nigh, 1917).

se exhibirá en esta capital” (402, 18/9/1918).³⁰ En algunos casos, todas las imágenes corresponden a un mismo film (cinco fotogramas de *Así es la vida*, 387, 5/6/1918, que tiene por protagonista a George Walsh) o a un mismo astro (cuatro “poses” de Theda Bara, 389, 19/6/1918).³¹

En los epígrafes, suele caracterizarse a los astros hollywoodenses como “populares” o “conocidos”: Jack Richardson (372, 20/2/1918), George Walsh (387, 5/6/1918), Pearl White (424, 19/2/1919), Vivian Martin (446, 30/6/1919), Douglas Fairbanks (486, 5/5/1920), Francesca Bertini (505, 12/9/1920). Y también como “celebrados”: Mabel Normand (465, 10/12/1919) y Corinne Griffith (505, 12/9/1920) entre otros. Las actrices son generalmente señaladas como “bellas” o “hermosas”: Ethel Clayton (431, 9/4/1919) y Doris Pawn (487, 12/5/1920), respectivamente. En el caso de algunos actores, se hace referencia al éxito que tienen entre las mujeres: “William Farnum, ídolo de las espectadoras del cine” (412, 27/11/1918). En el caso de las intérpretes europeas, se indica la nacionalidad: francesa en el caso de Yvonne Printemps (493, 23/6/1920), italiana en el de Italia Almirante Manzini (505, 12/9/1920), inglesa en el de Paddy Garnett (510, 20/10/1920), alemana en el de Henna van Delden (519, 22/12/1920). Es común la utilización del lexema *yanqui* tanto para indicar la nacionalidad de las estrellas como la procedencia de los films.

En menor medida, se publican fotos de la vida privada de las estrellas: “Mrytle Lind, simpática actriz yanqui, en una playa de California” (423, 12/2/1919), “La célebre estrella de cine Virginia Pearson con su esposo, Sheldon Lewis, en la intimidad del hogar” (426, 5/3/1919), “La actriz de cine Myrthe Lind practicando el tobogán en las colinas de California” (431, 6/4/1919), “La actriz de cine Bethe Burke con su hijita Florencia” (471, 21/1/1920), “La estrella de cine Mary Pickford, disponiéndose a hacer un vuelo” (479, 17/3/1920), “Mary Pickford y su esposo Douglas Fairbanks, en su residencia californiana” (499, 4/8/1920), “Peggy O’Neil, actriz inglesa, en su residencia veraniega a orillas del Támesis” (511, 27/10/1920).

En solo cuatro casos se publican imágenes de los realizadores. En una pose divertida, una actriz, montada sobre la espalda del director, juega a conducirlo como si él fuera un caballo: “Anita Stewart y su director Marshall Neilan” (457, 15/10/1919). Al más importante director norteamericano se lo registra mirando una tira de celuloide: “El afamado director D. W. Griffith, examinando una película” (462, 19/11/1919). En el tercer caso, el director exhibe un pescado de gran tamaño: “El director Frank Lloyd mostrando un enorme salmón a las estrellas de cine Betty Blythe y Myrthe Stedman” (466, 17/12/1919). En el último caso, el cineasta está junto a la actriz de una de sus películas: “Madge Kennedy, popular intérprete de películas, con su madre y el director Clarence Badger” (474, 11/2/1920).

30 No hemos identificado el film de Talmadge. El otro es: *Christophe Colomb* (Gérard Bourgeois, 1916).

31 Se trata del film *This is the Life* (Raoul Walsh, 1917).

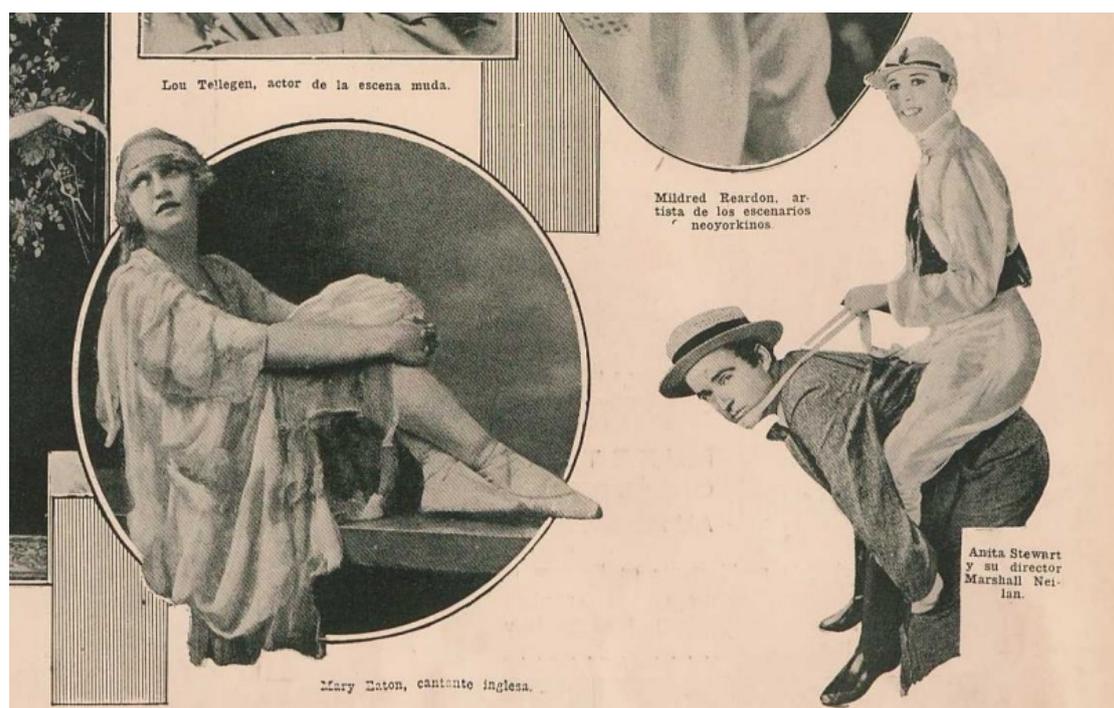


Imagen 6. Fotografía recortada de director y actriz en la sección *Teatros, cines y variedades*.

Mundo Argentino n° 457 (15/10/1919).

Otra novedad editorial que la revista produce en 1918 es la aparición de la sección informativa *En el mundo del cine*, que se publica con regularidad hasta los primeros meses de 1924 —a partir de marzo de este año comienza a alternar con otras que portan distintos nombres y luego desaparece—. La primera entrega se produce en marzo (377, 27/3). Se trata de una carilla que brinda información sobre el cine o vinculada al universo generado a su alrededor. En agosto de 1919 (447, 6/8) la sección ocupa dos carillas por primera vez. Lo mismo ocurre en algunos números siguientes (453, 17/9; 456, 8/10; 458, 22/10). A partir de noviembre (460, 5/11) y hasta febrero del año próximo mantiene dos carillas. Desde el ejemplar 474 (11/2/1920) oscila entre una y dos carillas de modo irregular. En muchas ocasiones, ella/s comparte/n espacio con crónicas de interés general o con publicidades. La sección no lleva firma ni se informan las fuentes de las que provienen o se extraen los datos (con respecto a esto último se registras algunas excepciones). La información está organizada en apartados, cada uno de los cuales tiene un título, destacado en negrita; imágenes pequeñas (mayormente retratos) acompañan los textos. La cantidad de apartados de cada carilla es variable.

La información que brinda la sección es sumamente variada y está organizada a partir de cinco géneros periodísticos: la noticia, la crónica, la entrevista (transcripta), el perfil (biográfico o personal) y la nota-color (incluidos los rumores, que implican datos no confirmados). Las características estructurales de la sección son las siguientes: a) el anonimato de quien/es escribe/n: no hay firma responsable, ni siquiera con seudónimo; b) una cobertura exclusiva de la cinematografía norteamericana; c) el despliegue de un imaginario sociocultural que ensalza el *star-system* y la vida privada de las estrellas norteamericanas (con la

concomitante curiosidad de los espectadores porteños por saberlo todo acerca de sus ídolos); d) la construcción de un narrador intratextual que es un experto en la materia (en todos los aspectos relacionados con la cinematografía) y que se expresa de modo coloquial, distendido y ameno (divertido a veces) que busca la complicidad de los lectores; e) el material fotográfico comprende retratos de estudio, fotogramas y/o fotos fijas de los films y escenas de la vida privada de las estrellas; y f) la ignorancia y/o supresión de las fuentes o su citación incompleta o imprecisa.

Con respecto a este último aspecto: ¿de dónde proviene el enorme volumen de información que se publica: de revistas especializadas norteamericanas y/o regionales o locales, de periódicos norteamericanos, de las casas productoras y/o distribuidoras? ¿Qué acceso puede tener un periodista argentino al mundo de Hollywood (productoras, estrellas)? ¿Podría un corresponsal brindar semejante volumen y variedad de información? Es evidente que no hay, salvo contadas excepciones, producción de la noticia. Cuando la fuente es citada, por lo general se trata de una consignación imprecisa. Por ejemplo, el número 388 (12/6/1918) reproduce los recuerdos de Pearl White durante el rodaje del serial *El anillo fatal* (*The fatal ring*, George B. Seitz, 1917) escrito para la famosa *Moving Picture World* (no se aclara el número ni el año de edición); el 432 (7/5/1919) reproduce las últimas líneas de un reportaje que la actriz Alice Joy concedió a *Magazine* (se ignora año, número y fecha); y el 473 (4/2/1920) se hace eco de las diez peores películas del año según la mirada de un aficionado, que envió su lista como contracara de un concurso organizado por la revista *Photoplay* (tampoco se consignan otros datos), que buscaba que los lectores eligieran las diez mejores.

Cruzando los contenidos temáticos y los géneros periodísticos a partir de los cuales ellos son abordados, organizamos la información que la sección ofrece de la siguiente manera:

- a) Noticias y/o crónicas de producciones, rodajes y estrenos recientes o próximos;
- b) Noticias y/o crónicas relacionadas con la industria cinematográfica;
- c) Perfiles biográficos y profesionales de las estrellas;
- d) Crónicas de la vida privada de las estrellas;
- e) Entrevistas a intérpretes transcritas (y/o traducidas) de otros medios gráficos;
- f) Notas-color de la producción cinematográfica y del universo que ella genera;
- g) Notas-color de determinados aspectos de la vida de las estrellas.

La sección no presenta críticas de films. Evidentemente, *Mundo Argentino* no está interesado en incluirlas en sus páginas. Hemos relevado una única breve crítica, y ella corresponde, como veremos en el próximo apartado, a un film nacional. En los párrafos siguientes expondremos algunos ejemplos de cada uno de los ítems propuestos.

Las noticias referidas a producciones, rodajes y estrenos realizados o por realizarse ocupan unos pocos

renglones. Ellas brindan algún que otro dato contundente, pero por lo general adolecen de información precisa. Por ejemplo, en “El proceso Desaulles en ‘film’” (386, 29/5/1918), se anuncia que “pronto” se exhibirá “en nuestros biógrafos” una cinta de la Fox, *La mujer ante la ley* (*The Woman and the Law*, Raoul Walsh, 1918), un “relato gráfico de los amores y las penas que tocaron en suerte al matrimonio Desaulles” (en referencia a Jack De Saulles, deportista norteamericano asesinado por su esposa), protagonizado por Miriam Cooper. En “Una gran película” (429, 26/3/1919) se informan detalles de producción y de rodaje de *Corazones del mundo* (*Hearts of the World*, David W. Griffith, 1918): 18 meses de trabajo, 120 mil pies de negativo, escenas de guerra filmadas en el frente. En el número 480 (24/3/1920), se anuncia que el boxeador Jack Dempsey está rodando un film en los talleres Pathé. Las crónicas, por su parte, suelen tener una extensión mayor. En “Accidente a una artista” (392, 10/9/1918) se narran los pormenores de un accidente ocurrido durante un rodaje: el actor Ben Wilson salva a Claire Du Brey de un incendio que se propaga a su vestimenta durante la filmación de un serial de la Universal. En “Un salto sensacional” (434, 30/4/1919), se remarca la proeza realizada por Jack Mulhall durante el rodaje de un serial dirigido por Ben Filson. En “El poeta y filósofo del fotodrama” (454, 24/9/1919), se aprovecha el último estreno de un film de David W. Griffith, *Capullos deshechos* (*Broken Blossoms*, 1919), para dar cuenta de su éxito en Estados Unidos, escribir elogios sobre el director y transcribir algunos textuales de una entrevista (no se cita la fuente).



Imagen 7. Sección *En el mundo del cine*. *Mundo Argentino* n° 438 (28/5/1919).

Las noticias y las crónicas relacionadas con la industria cinematográfica norteamericana incluyen temas como la distribución, la exhibición, conflictos sindicales, firmas y cancelación de contratos, creación de productoras, tipificación y características de personajes, problemas de censura, etc. En el número 378 (3/4/1918) se reproduce una crónica, publicada por el *Exhibitors Bulletin* (no se aclara el número ni el año del ejemplar ni se indican título y autor), que explica el éxito de Theda Bara en Estados Unidos. En “Casi nada...” (382, 1/5/1918) se informa que en Estados Unidos hay 15.000 salas a las que concurren diariamente entre 12 y 17 millones de personas. En “Los gestos de Vivian Martin” (385, 22/5/1918) se plantea que los actores ya no pueden emplear los viejos métodos de actuación, como la excesiva gesticulación, y se ejemplifica la nueva modalidad a partir de ocho retratos en los cuales pueden corroborarse “todas las gradaciones emotivas” que Martin realiza “en forma convincente y nada violenta”; ellas son: el deleite, el placer, la interrogación, la aprensión, el desprecio, el miedo, el horror y el terror. En el número 409 (6/11/1918) se revela que *El nacimiento de una nación* (*The birth of a Nation*, David W. Griffith, 1915) fue prohibida en el estado de Nebraska porque, en el contexto de la guerra mundial, no puede exhibirse una película que divida a negros y blancos. En el ejemplar 401 (11/9/1918) se informa que Ethel Clayton es contratada por la Paramount, en el 438 (28/5/1919) que Douglas Fairbanks, Mary Pickford, Charles Chaplin y David W. Griffith se unen para conformar una asociación comercial, y en el 439 (4/6/1919) que “Tripitas” (Roscoe Arbuckle) firmó un contrato con la Paramount por tres millones de dólares por un periodo de trabajo de tres años. En “Charlie Chaplin no quiere imitadores” (421, 29/1/1919) se informa que el famoso actor entabla pleitos legales con cada intérprete que lo falsifica. En pocas ocasiones se critican algunos aspectos industriales: por ejemplo, en “En busca de argumentos de películas” (438, 28/5/1919) se afirma que no es fácil encontrar argumentos sensatos para el cine, que algunas actrices prefieren buscarlos en libros “de otras épocas”, y se cita a un crítico de cine, “el señor Ariza”, que dictamina que muchos autores de películas “debieran estar en la cárcel, si hubiese una ley punitiva de tales delitos literarios”. Con respecto a la creación y caracterización de personajes, en el número 452 (10/9/1919) se informa que Theda Bara está rodando un film, “La belleza rusa”, en el que compondrá un personaje diferente a los que hasta ahora ha realizado, y en el 461 (12/11/1919) que William S. Hart, “el popularísimo cowboy”, ha decidido escribir los argumentos de sus propias películas. En el número 489 (26/5/1920) se informa que a instancias de David W. Griffith, Lillian Gish se animó a dirigir su primera película y en el 511 (27/10/1920) la sección publica una foto del detrás de escena de un rodaje en el que se ve al camarógrafo registrando una escena: una pareja de clase acomodada a punto de cenar en una mesa especialmente decorada —es una de las pocas fotos de backstage publicadas—.

En “La teoría del vampirismo” (438, 28/5/1919), luego de exponer que Theda Bara se ha consagrado en el rol de vampira (se ofrecen características del personaje: los hombres terminan en muerte segura, ella “los agota en las fuerzas, en la serenidad, en la inteligencia”), se plantea que el actor Lewis J. Cody ha inaugurado la “teoría y la práctica del actor vampiro”; así, “la idea del hombre vampiro, del amante feroz y temible” puede ser más terrorífica que la de la vampiresa en tanto “la supera en fuerza a causa de su virilidad”. En

algunas pocas ocasiones, la sección cubre las cláusulas sobre la vida privada que los estudios les imponen a sus contratados: por ejemplo, en el número 463 (26/11/1919) se informa que Mary Miles Minter firmó contrato con la Releart Corporation por un millón trescientos ochenta mil dólares que la obliga a “aparecer lo menos posible en público” y que le prohíbe casarse.

Los perfiles biográficos y profesionales de las estrellas abundan en la sección. Algunos de esos apartados informativos mantienen la regularidad durante un determinado periodo, como “La edad de las estrellas y su estado civil”, que se publica entre mayo (384, 15/5/1918) y septiembre de 1918 (401, 11/9). Las crónicas “Algo de...” y “Cómo ingresó al cine...” x estrella, en las que se conjugan datos biográficos con anécdotas personales y profesionales de los intérpretes, aparecen con cierta regularidad en 1918 y en 1919. Desde el primer número y hasta febrero del año siguiente (422, 5/2/1919), la sección presenta un apartado recuadrado denominado “Los favoritos” en el que se brinda información biográfica y profesional de distintas estrellas hollywoodenses; está ilustrado por un pequeño retrato y por la firma del astro. En 1918 destacamos a: Roland Ruth (377, 27/3), Carlos Spencer Chaplin (381, 24/4), Sessue Hayakawa (382, 1/5), Creighton Hale (387, 5/6), Douglas Fairbanks (388, 12/6), Louise Lovely (402, 18/9), Margarita Clark (407, 23/10) y a Gloria Payton (416, 25/12). Y en 1919, a Helen Holmes (417, 1/1), Cleo Madison (15/1) y a Carlyle Blackwell (422, 5/2) —este es el único que no presenta firma—. En 1920, inaugura un apartado denominado *Galería Cinematográfica*, que consta de una fotografía de mayor tamaño de una estrella determinada y un epígrafe de longitud variable con datos biográficos y profesionales. Wallace Reid es el elegido para abrir esta subsección (475, 18/2). Mientras en las tapas se privilegia a las actrices, quizás a modo de compensación, en esta columna gráfica se da preeminencia a los actores. Destacamos a los siguientes: Douglas Fairbanks (477, 3/3), Frank Keenan (478, 10/3), Tomas Meighan (485, 28/4), Kenneth Harban (492, 16/6), Jack Mulhall (514, 17/11) y Eugenio O’Brien (519, 22/12). Además de estas secciones fijas, la sección publica perfiles aislados: por ejemplo, en el número 395 (31/7/1918), en un apartado que lleva el apellido del actor, se realiza un recorrido biográfico y profesional del japonés Sessue Hayakawa, y en el 457 (15/10/1919) se realiza un retrato de Rubye de Remer que incluye datos biográficos y hace hincapié en la belleza de la actriz. En un ejemplar, la sección está completamente dedicada a una actriz, Corina [por Corinne] Griffith (437, 21/5/1919). Se trata de una larga crónica firmada por Harry Morris (no se cita la fuente de procedencia) que conjuga datos biográficos y profesionales de la estrella con algunos textuales pronunciados por ella y algún que otro dato de color (su poca afición a la lectura).

Las crónicas de la vida privada de las estrellas van ocupando más lugar a medida que pasan los años. En 1920 son más tanto en cantidad como en extensión de caracteres que en 1918. Raramente se cita la fuente de la publicación original. Los temas que abarcan son variadísimos: salarios, casamientos, divorcios, descendencia, salud, ocio, rodajes, pensamientos, rumores de todo tipo, etc. El objetivo de las mismas es develar ciertos aspectos de la vida cotidiana de las estrellas de modo tal que el lector tenga la sensación de espiar e ingresar en esa cotidianeidad. Así, al mostrar a las estrellas (inalcanzables por definición) en calidad de personas, se las acerca *humanamente* a los lectores. Este primer nivel de intimidad, que es de tipo intra-

textual, genera un segundo nivel de intimidad, que es extratextual, por el impacto que ejerce en la audiencia: la creación de imaginarios y de lazos afectivos e identificativos. Ambas cuestiones, junto con el delineamiento de personajes específicos para los intérpretes de film en film, conforman las tres operaciones esenciales a partir de las cuales funciona perfectamente uno de los mecanismos más potentes ideados por los magnates de Hollywood: el *star-system*.³²

MUNDO ARGENTINO

EN EL MUNDO DEL CINE

GALERÍA CINEMATOGRAFICA.—KENNETH HARBAN

Triunfadora en un concurso. Tres de las revistas cinematográficas más importantes de toda Norte América han organizado un concurso en que salieron premiadas cuatro jóvenes a las que se les facilitaron grandemente los primeros y difíciles pasos en el arte mudo. Una de las cuatro triunfadoras y probable futura estrella del Cine, es Anetha Getwell. Cuando se conoció el resultado del concurso, millones de personas se interesaron en conocerla. Anetha Getwell, que posee la elegancia parisien y la fisonomía expresiva de los estavos, lo que le ha valido para salir triunfante en un concurso norteamericano de nuevos elementos del arte mudo.

No encoje la lana
El JABÓN de ESPAÑA legítimo marca FLORES

Por hacer economías, muchas veces se pierde un traje fino. Usando el Jabón FLORES en agua fría para lavar su ropa de lana, seda, etc., Ud. gastará más, pero tendrá sus prendas en buen estado y su duración será mayor. Pruebe Ud. y nos dará la razón. Si se resquebraja a ello, pídale en todas las Droguerías, Farmacias y buenos Abarrotes. BIANCHI, SALEMANN y Cia. Alsina 1179 - U. T. 4916 Lib - C. T. 1350 Central - B. Aires

JABÓN FLORES
DROGUERÍA - FARMACIA

Kenneth Harban, como algunos otros jóvenes actores del arte mudo, interrumpió su labor ante la pantalla para alistarse en la guerra. Durante algunos meses, el elegante primer actor vistió el uniforme guerrero. Terminada la gran contienda, Kenneth volvió a la escena muda y pudo advertir con satisfacción que el público no lo había olvidado; su ta-

¡Ah! pero

Imagen 8. Mundo Argentino n° 492 (16/6/1920).

En “Intimidades, opiniones y datos de algunas 'estrellas’” (406, 16/10/1918), la sección responsabiliza a los lectores por querer saber detalles de la vida privada de los intérpretes: “La popularidad que gozan algunas “estrellas” de la cinematografía es tanta, que sus admiradores buscan siempre conocer al detalle sus intimidades, sus opiniones y todo otro dato que sirva para poseer un mejor conocimiento del artista”. Muchas de estas crónicas buscan generar complicidad con el lector a partir de la incorporación de guiños y humoradas. Por ejemplo, en “El estado civil de Wallace Reid” (380, 17/4/1918) se bromea con el imaginario erótico que el actor despierta en el público femenino:

Parece que algunas de las admiradoras del conocido actor no han tomado en serio la noticia, que diéramos números atrás, de que Wallace Reid era casado. La adjunta fotografía es una prueba de la verdad de nuestra información. (...) Si contribuimos a algún desconsuelo, ¿qué le vamos a hacer?

Acercar *humanamente* la estrella al lector implica revelar aquellos hechos que, justamente, les otorga la cualidad de mortales comunes y corrientes. Por ejemplo, en el número 378 (3/4/1918) se comunica la solicitud de divorcio por parte de Anita Stewart; en el 379 (10/4/1918), la preocupación por la salud de Max Linder; en el 418 (8/1/1919), el casamiento de Charles Chaplin con Mildred Harris en octubre del año anterior; en el 425 (26/2/1919), el nacimiento del hijo de Crane Wilbur; y en el 520 (29/12/1920), el notable parecido

³² Véanse cuestiones relacionadas con la configuración del *star-system* en el estudio pionero de Morin (1964).

entre Gloria Swanson y su hija recién nacida. No siempre se trata de datos chequeados y confirmados: “Corren rumores de que Jane Novak está a punto de divorciarse” (499, 4/8/1920), por ejemplo.

Con “El hombre ideal de Perla White” (386, 29/5/1918), se da inicio a una serie de crónicas en las que algunas estrellas de Hollywood expresan las características físicas y psicológicas de quien podría ser su pareja ideal:

Una publicación norteamericana se ha dirigido a algunas de las más populares “estrellas” cinematográficas, preguntando cuáles eran, para las interrogadas, las condiciones que debía tener su “hombre ideal”. A tan interesante encuesta concurren un buen número de artistas, cuyas respuestas publicaremos sucesivamente principiando con la de Perla White.

Y a continuación se transcribe el textual. La saga continúa en los números siguientes con el hombre ideal de Fannie Ward (387, 5/6/1918), Marguerite Clark (388, 12/6/1918), Pauline Frederick (389, 19/6/1918), May Allison (390, 26/6/1918), May Murray (394, 24/7/1918), Corinne Griffith (395, 31/7/1918) y Doris Kenyon (397, 14/8/1918). A partir de la próxima entrega es el turno de los actores: son ellos los que expresan las características que debe tener una “mujer ideal”. Así, el lector conoce los requisitos de Bryant Washburn (398, 21/8/1918), Charles Ray (400, 4/9/1918), George Walsh (405, 9/10/1918), y William S. Hart y Antonio Moreno (406, 16/10/1918).

La sección publica también transcripciones de entrevistas que las estrellas han ofrecido a medios gráficos norteamericanos. Como raramente se incluyen las fuentes (y cuando las hay, son imprecisas o incompletas), no es posible saber si median traducciones realizadas por la propia sección o si se trata de noticias tomadas de revistas en español que ya han realizado ese trabajo. En las primeras líneas, se suele indicar que el lector leerá una entrevista transcripta. Por ejemplo, “Reproducimos de 'Exhibitors Moving Picture' el siguiente reportaje a Enid Bennet” (425, 26/2/1919). Si bien la primera oración de “Las cosas de la Pearson” (422, 5/2/1919) da cuenta de la transcripción de la entrevista, “Reporteada por un periodista, Virginia Pearson ha contado cosas interesantes”, no se indican las fuentes pertinentes. El apartado “Louise Huff. Una muchacha a la antigua moda” (426, 5/3/1919) está firmado por Frederick Smith y lleva por copete el siguiente texto: “Publicamos a continuación un interesante reportaje hecho a Louise Huff. Dice así:”, y luego se efectiviza la transcripción; no se menciona en qué medio fue publicada la entrevista realizada por Smith ni si el texto publicado es una traducción propia de *Mundo Argentino*. Esta situación de la imprecisión de las fuentes es constante en todas las entregas. El apartado “Madge Kennedy” (428, 19/3/1919) comienza del siguiente modo: “Una conocida periodista norteamericana, miss Dorothy Allison, celebró últimamente un reportaje a miss Madge Kennedy, la simpática estrella “Goldwyn”. Dice así la escritora:”. Los tópicos sobre los que las estrellas se expresan son variados, y pueden incluir tanto cuestiones de la vida profesional como de la privada. En la segunda entrega (378, 3/4/1918), por ejemplo, se transcribe, sin citar la procedencia (publicación, título, periodista), un reciente reportaje de la actriz Miriam Cooper en el que expresa su visión sobre el arte cinematográfico.

La sección incluye además notas-color referidas a la producción cinematográfica y al universo que ella genera (rodajes, imaginarios socioculturales, curiosidades, encuestas, etc.). Se trata de notas amenas, divertidas, ligeras. En “Los peligros del cine” (379, 10/4/1918) se aprovecha una situación particular para de algún modo responder irónicamente a las crónicas de los periódicos nacionales que plantean que el cine es dañino para la audiencia, en particular para los niños: la actriz Peggy Prevost enferma porque durante un rodaje, para una escena específica, debía comer muchas salchichas. En “Diccionario cinematográfico” (385, 22/5/1918) se ordena alfabéticamente una serie de palabras que tienen nuevas acepciones debido al cinematógrafo. Por ejemplo, define al *beso* como “el final de una película mala”, al *casamiento* como la “última escena de una película norteamericana”, y al *crítico* como “una persona ilustrada que ve las faltas de todo el mundo menos las propias”. En “¿Está prohibido reír?” (394, 24/7/1918) se afirma que en un pueblo de Ohio llamado Perú, se expulsó a un hombre de una función porque “estaba promoviendo un escándalo con sus carcajadas” y que luego un juez falló a su favor dada la “índole humorística” de la cinta e impuso una multa a la sala. En “El amador favorito” (440, 18/6/1919) se informa que en un concurso realizado en Los Ángeles se eligió a Tom Santschi como el mejor “amador” de la pantalla, el preferido de las espectadoras.

Por último, también pululan en la sección notas-color de determinados aspectos de la vida de las estrellas. Se trata de breves sueltos que contienen datos de dudosa credibilidad que no aportan información significativa respecto del arte y de la industria cinematográfica. Por ejemplo: en el número 434 (30/4/1919), en el apartado “Un nuevo Evangelio”, se transcriben diez máximas que Dorothy Phillips ha escrito para educar a su hija (la primera es: “Revela a tu hija los misterios de la vida, en su temprana edad”); en el número 468 (31/12/1919) se asegura que Mary Pickford complace a sus “millares de admiradores” firmándoles autógrafos a todos los que se lo piden; y en el 470 (14/1/1920), en una línea, la sección se hace eco de una nimiedad: “Se dice que Geraldina Farrar odia a los relojes. En su colección de joyas no hay reloj de ninguna especie”.

IV

Tanto la sección fotográfica *Teatros, cinematógrafos y variedades* como *En el mundo del cine*, se abocan fundamentalmente a la cinematografía norteamericana, que ha conquistado el mundo. Nos interesa en este último apartado dar cuenta de las pocas ocasiones en las cuales ellas abordan el cine nacional.

Entre 1918 y 1920, la inclusión de imágenes de actrices nacionales en *Teatro, cinematógrafos y variedades* (*variedades* en los primeros números) es escasísima. En determinados casos, ella encuentra fundamento en las actividades teatrales que las mujeres realizan; así, se publican fotografías de Felisa Mary (416, 25/12/1918), Blanca Podestá (437, 21/5/1919 y 486, 5/5/1920), Alcira Ghio (463, 26/11/1919) y Blanca Vidal (474, 11/2/1920) entre otras. Con respecto a intérpretes de la pantalla, relevamos los siguientes casos: Gemma di Güelfo (369, 30/1/1918 y 375, 13/3/1918), Jenny Nin Lucy, considerada por el epígrafe como una “artista na-

cional de cine, de la 'Marchesi Film'" (375), Perla M. Roveres (376, 20/3/1918), Morena Alvarez, "protagonista de la película criolla 'En la sierra'" (399, 28/8/1918), "Pepita González, principal intérprete de la película argentina 'Mala Yerba'" (492, 16/6/1920) y Berta Singerman, "protagonista de la película 'La vendedora de Harrod's', del señor Josué Quesada, que se estrenará próximamente" (512, 3/11/1920).³³ En un ejemplar, los protagonistas nacionales no son identificados con nombre y apellido: "Tres de los principales intérpretes de la película argentina 'El mentir de los demás'" (453, 17/9/1919) —la revista publica dos imágenes: un fotograma (o foto fija) del film que registra a una pareja en un exterior y un retrato ovalado de una actriz—. ³⁴ La revista podría haber incluido imágenes de dos actrices nacionales que conseguían éxitos notables en la pantalla: la experimentada Camila Quiroga y la novel Vina Velázquez.³⁵

En el número 496 (14/7/1920), la sección fotográfica *Teatros, cines y varietés* publica un fotograma de un film nacional, cuyo epígrafe expresa: "Una de las escenas culminantes de la película nacional 'Mi derecho'". En él se puede ver a dos mujeres de la alta sociedad en un salón aristocrático arrodilladas frente a un hombre desvanecido (o fallecido) sobre el piso. No constan ni los nombres de los tres protagonistas que aparecen en la imagen ni los datos de producción del film.³⁶ Dada la ausencia de información, el lector de *Mundo Argentino*, a menos que haya visto los afiches publicitarios en revistas especializadas en cinematografía, no puede saber que el fotograma funge como aviso de un estreno inminente. En efecto, el film se estrenó el 5 de agosto en el Teatro Florida.

De acuerdo con nuestro corpus de trabajo, durante el periodo en estudio, la sección *En el mundo del cine* solo ofrece información sobre cine nacional en 1918.³⁷ En la primera entrega (377, 27/3/1918) se informa con tono misterioso que un capitán del ejército argentino, "cuyo nombre no estamos todavía autorizados para divulgar", dejará la carrera militar para dedicarse de modo exclusivo al cine; filmará para "una empresa cinematográfica actualmente en formación, la cual parece dispuesta a trabajar seriamente por el progreso de la cinematografía nacional". En el número 379 (10/4/1918), luego de explicar la técnica de los dibujos animados ("que con tanto éxito se han ensayado en el país para algunas sátiras políticas", escribe el anónimo autor en referencia a *El Apóstol*, dirigida por Quirino Cristiani, estrenada el año anterior), se informa sobre una producción en marcha por el dibujante Borgini: *Las aventuras policiales de Máscara Dura*,

33 El apellido Alvarez no lleva tilde en la publicación. Josué Quesada es el autor de la novela *La vendedora de Harrod's*, no el director del film homónimo. Los films mencionados son: *En la sierra* (Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche, 1918), *Mala yerba* (Roberto Guidi, 1920) y *La vendedora de Harrod's* (Francisco Defilippis Novoa, 1920). Entre paréntesis, detrás de cada film, consignamos el año de estreno, no el de su producción. Mafud (2016) informa que Gemma di Güelfo es una bailarina italiana (p. 240) y que Jenny Nin Lucy es el seudónimo de una actriz de dieciséis años (p. 252).

34 *El mentir de los demás* (Roberto Guidi, 1919).

35 Cuando un retrato de Quiroga es publicado en la tapa, el epígrafe no la vincula con el cine: "primera actriz del teatro Liceo, de esta capital" (397, 14/8/1918).

36 *Mi derecho* (1920). Mafud (2021) presenta una ficha técnica del film y recoge los pormenores de la trama a partir de crónicas, críticas y publicidades de la época. Plantea un interrogante respecto de la dirección: ¿María B. de Celestini? y/o ¿Roberto Biasotti? (p. 328).

37 Mientras que en 1918 y en 1919 los ejemplares están completos, en 1920 hay cuatro faltantes: los números 484 (abril), 495 y 497 (julio) y 501 (agosto).

“película nacional con dibujos que ha de ser un éxito entre el mundo infantil”, y se adjunta un “grabado” de la misma.³⁸



Imagen 9. Fotograma de *Mi derecho* en la sección *Teatros, cines y variedades*.
Mundo Argentino n° 496 (14/7/1920).

En el número 381 (24/4/1918), en el apartado “Los inconscientes”, el anónimo autor realiza una crítica de un film nacional:

38 *Las aventuras policiales de Máscara Dura* (Romero Borgini, 1918). Consignamos, como en los casos anteriores, el año de estreno y no el de producción. Mafud (2016), tal como lo hace con todos los films que cataloga, da cuenta de los distintos títulos de las producciones citando diversas fuentes (historias de cine, publicidades, crónicas, críticas); en este caso: *Máscara-Dura*, *Las aventuras de Máscara Dura* (p. 235) y *Aventuras policiales de Máscara Dura* (237).

Nos place señalar un progreso más en la cinematografía nacional. Es éste el de la película “Los inconscientes”, consistiendo en el trabajo de su director artístico. Por primera vez hemos visto personajes bien movidos e interiores bien tratados. Eso es algo. Estábamos cansados de ver películas nacionales en las que los personajes no saben moverse, los paisajes no son aprovechados, y todo el desarrollo del drama corre hacia el final sin ninguna delicadeza o detalle de valor artístico. “Los inconscientes” es un verdadero progreso en este sentido. Se adivina en ella la mano de un director como Traversa, que ha sabido hacer un buen “film” de un argumento relativamente pobre. Los intérpretes correctos, sobre todo el protagonista señor Ramazotto, que tiene momentos felices en su verista interpretación de un alcoholico.

El apartado va acompañado de un pequeño retrato del actor principal, Luis A. Ramazotto, según consta en el epígrafe.³⁹ Es la única crítica que hemos encontrado en la sección.

En el número 383 (8/5/1918), en “Un buen director cinematográfico” se informa que está en el país Alberto Traversa, ex director artístico de distintas productoras italianas, que “ha puesto de relieve sus excepcionales dotes de artista” en la cinta *Los inconscientes*, y que trabajará en “una gran empresa” para “realizar una proficua acción en favor de nuestra cinematografía”. Las líneas finales reproducen un breve texto escrito por Traversa, solicitado por la revista, en el que considera al cine un arte. En el número 399 (28/8/1918), en un apartado sin título, se brindan las siguientes estadísticas sin consignar la fuente: “Se calcula que en Buenos Aires, de cien personas que van al cine, cincuenta y cinco son mujeres, treinta y cinco hombres y diez niños”. En el mismo número, en “Películas para niños”, se aconseja a los empresarios locales a realizar funciones especialmente dedicadas al público infantil.

En la crónica “La primera exhibición cinematográfica en Buenos Aires” (403, 25/9/1918), se asegura que un hecho trágico acaeció durante ese evento:

Pocos de nuestros lectores recordarán la época y el lugar donde fué proyectada, entre nosotros, la primera película. El hecho se efectuó por el año 1896, dando, por cierto, motivo a un suceso desgraciado. El espectáculo tuvo lugar en el teatro Odeón, y la película era un tren en marcha, fotografiado de frente, es decir, dando la impresión de volcarse sobre el público. Uno de los espectadores del paraíso, por sugestión o lo que sea, se lanzó al vacío, con la visible intención de caer bajo las ruedas del tren. Excusamos decir que el infeliz no pudo comprobar la ficción del tren que creyó verdadero, pues de resultas del golpe falleció. Tal los comienzos del cine entre nosotros.

La crónica plasma en letra de molde un hecho que no fue documentado en las reseñas posteriores a la función del 18 de julio de 1896 (y de las siguientes) ni en *La Nación* ni en *El Diario* ni en *Le Journal de Buenos Aires*.⁴⁰ El anónimo cronista, que reconoce el tiempo transcurrido, no menciona la procedencia de la información. ¿Cómo recupera el suceso entonces?: ¿de algún medio gráfico de entonces que cubrió la gala y dejó constancia de ello?, ¿de algún artículo de años posteriores que se refirió al evento a modo de efemérides?, ¿de un testimonio oral de primera o de segunda mano?, ¿ocurrió el hecho en cuestión y los diarios de la época lo omitieron en sus reseñas para no ensombrecer la gala?, ¿fue el propio cronista uno de los asistentes?, ¿o era un rumor que ya circulaba y lo que hace es darle crédito y publicarlo con formato periodístico?

³⁹ *Los inconscientes* (Alberto Traversa, 1918).

⁴⁰ Véase Maldonado (2006: 30-31).



Imagen 10. Crónica "La primera exhibición cinematográfica en Buenos Aires" en la sección *En el mundo del cine*. *Mundo Argentino* n° 403 (25/9/1918).

La única fuente escrita que hasta ahora se conocía sobre este hecho es la citada por Couselo (1984: 11): según un testimonio registrado en el *Diccionario Histórico Argentino*, la llegada del tren a la estación "provocó el pánico entre algunos espectadores de la tertulia alta, uno de los cuales al ver la locomotora que avanzaba, se lanzó a la platea lastimándose".⁴¹ El textual había sido invocado con anterioridad en dos ocasiones: en un pionero estudio específico sobre el cine silente nacional realizado por Couselo, Fernández Jurado, Stutman y Fisner (1958) —sin referencia de la fuente— y en la historia generalista de Dos Santos (1971).⁴² A diferencia de Couselo, Dos Santos pone en duda el acontecimiento: "Quizás la cuestión no fue tan exagerada, pues *La Nación* del día siguiente, con su sobriedad habitual, no lo consigna" (p. 10).

¿Cómo se leen los datos imprecisos que ofrece una crónica en la que se rememora un hecho ocurrido hace veintidós años?: ¿como un suceso que realmente tuvo lugar o como la institucionalización (en tanto media el periodismo) de un rumor que circulaba? En Francia, luego de las primeras proyecciones realizadas por

41 *Diccionario Histórico Argentino*: seis volúmenes dirigidos por Ricardo Piccirilli, Francisco Romay y Leoncio Gianello publicados por Ediciones Históricas Argentinas entre 1953 y 1954. Couselo no aclara en qué volumen se encuentra el dato.

42 Ni Di Núbila (1959) ni Mahieu (1966) dan cuenta del hecho. Tampoco lo hacen las historias generales recientes: Maranghello (2005) y Peña (2012).

los Lumière en el Salon Indien del Grand Café, comenzó a rumorearse que algunos espectadores se asustaron con el tren que ingresaba en la estación de La Ciotat y abandonaron, despavoridos, la sala. Si Buenos Aires era (o es) considerada la París sudamericana, por qué no podía (o podría) espejar el famoso mito parisino construido en torno a la primera exhibición pública paga del cinematógrafo.

Recapitulación

A lo largo del artículo hemos expuesto y analizado las distintas modalidades en que el magazine nacional de interés general *Mundo Argentino* aborda el cinematógrafo y el universo por él desplegado durante el periodo 1911-1920. Durante este lapso, publica noticias y crónicas anónimas (y algunas pocas *críticas-reclame*) de modo irregular, aisladas, sobre determinados aspectos de la cinematografía, como producciones, estrenos, éxito, historia, avances tecnológicos, censura, relación entre cine y moralidad, etc. Durante unos pocos meses, entre diciembre de 1913 y agosto de 1914, presenta una sección fija de carácter fotográfico en la que los fotogramas y/o fotos fijas de las cintas comparten espacio con otras dos artes: *Teatros, cines, variedades*. En estos primeros años, el teatro tiene preeminencia frente al cine. En mayo de 1917, publica un artículo de Horacio Quiroga en el que el escritor y cinéfilo uruguayo reflexiona sobre el estatus artístico del cine a partir de diversas estrategias y argumentos: comparación con el teatro (gestualidad, acción, palabra), comprensión del dispositivo (imagen, primer plano) y proposición de una categoría estética: el Teatro *íntimo*, que tiene una consecuencia extratextual, el culto a las estrellas.

En enero de 1918, la revista produce un cambio radical en la política editorial respecto del abordaje del cinematógrafo que venía realizando: ahora el cine se torna omnipresente en sus páginas. Tres son las modalidades desde las cuales el cine es cubierto. En primer lugar, publica en tapa retratos fotográficos de las más destacadas estrellas femeninas hollywoodenses, hecho que desdibuja los objetivos iniciales del semanario anunciados en el primer número: debido a la regularidad de este tipo de portadas, *Mundo Argentino* parece más una revista especializada en cinematografía (norteamericana) que una de interés general que brinda información sobre los eventos políticos y socioculturales semanales más destacados del país. En segundo lugar, resucita la sección fotográfica lanzada entre 1913 y 1914, ahora denominada *Teatros, cinematógrafos y varietés* (*variedades* en las primeras entregas y *cine* desde 1920). Si no se cubre un área, ella desaparece del título; el término *cinematógrafos* es reemplazado por *cine* de modo irregular en 1919 y queda fijo en 1920. En ella se publican, fundamentalmente, retratos de los astros hollywoodenses y fotogramas y/o fotos fijas de las películas (no se aclara si se trata de estrenos recientes o por estrenar en lo inmediato). A diferencia de la primera versión, ya no son los films europeos, particularmente los franceses, los que hegemonizan la carilla sino los norteamericanos. En tercer lugar, por último, la revista inaugura una sección informativa denominada *En el mundo del cine*. En ella se publican: noticias y crónicas sobre producciones, estrenos y cuestiones específicas relacionadas con la industria cinematográfica; perfiles biográficos y profesionales de las estrellas; crónicas de sus vidas privadas; entrevistas a intérpretes norteamericanos trans-

criptas de otros medios; y notas-color tanto del universo cinematográfico como de ciertos aspectos de la vida de las estrellas. La sección no menciona las fuentes de las cuales extrae la información, y si lo hace, no aporta la totalidad de los datos (se suele mencionar el título de la publicación, pero se omiten el número, el autor y el año).

Hemos dedicado un apartado especial a la información que estas dos secciones brindan de la cinematografía nacional o de determinados aspectos ligados a ella. En comparación con el abordaje de la industria norteamericana, la cobertura de la cinematografía argentina (y de su universo asociado) es prácticamente nula. Durante 1918 se publican seis artículos, uno de los cuales es una crítica de *Los inconscientes* y otro una crónica que recuerda la primera exhibición pública realizada en 1896 en el teatro Odeón de la capital. Entre 1918 y 1920, la revista publica retratos de seis actrices que trabajan para la pantalla grande. En cuanto a los fotogramas o fotos fijas de carácter promocional, en 1919 publica uno de *El mentir de los demás* y en 1920 uno de *Mi derecho*. Evidentemente, la revista no tuvo un interés particular en visibilizar el cine argentino y sus problemáticas y tópicos asociados (producción, distribución, actores, tramas, personajes, imaginarios).

Si en los primeros años del semanario el cinematógrafo ocupaba un lugar menor en sus páginas, desde 1918 tiene un rol central. Tanto es así que la información teatral prácticamente desaparece. Este cambio editorial permite aseverar que *Mundo Argentino*, junto con otras revistas de interés general y las especializadas en cine (gremiales y no gremiales) de la época, realizó una contribución importante, fundamental, en la instauración de una *cultura lectora* del fenómeno cinematográfico, que a la par de la producción, la distribución y la exhibición de los films, generó una *cultura cinematográfica*, que implica *ver* cine y *leer* sobre cine. Operaciones intelectuales que crean un *saber* sobre el cine. *Cine* entendido como fenómeno socio-cultural que excede la materialidad de las películas y que incluye, por ejemplo, la admiración por las estrellas y el conocimiento de sus vidas privadas. Durante la década siguiente, *Mundo Argentino* seguirá cumpliendo este papel.

Bibliografía

- A Cinematograph Screen That Does Not Need Darkness (1916). *Scientific American*, 114(14), 347-347. <http://www.jstor.org/stable/26017589>
- Abel, R. (1988). Del esplendor a la miseria: cine francés, 1907-1918. En J. Talens y S. Zunzunegui (comp.). *Historia General del Cine, volumen III, Europa 1908-1918*. Madrid: Cátedra.
- Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos interrumpidos I*. Bs. As.: Taurus.
- Borrat, H. (1989). *El periódico, actor político*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Couselo, J., Fernández Jurado, G., Stutman, P., y Fisner, J. C. (1958). *La época muda del cine argentino*

(reseña biográfica). Bs. As.: Centro de Investigación de la Historia del Cine Argentino.

Couselo, J. M. (1984). El periodo mudo. En J. M. Couselo et al. *Historia del cine argentino* (pp. 11-45). Bs. As.: Centro Editor de América Latina.

_____. (2008). *Cine argentino en capítulos sueltos*. Bs. As.: 23° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.

Di Núbila, D. (1959). *Historia del cine argentino. Tomo I*. Bs. As.: Cruz de Malta.

Dos Santos, E. (1971). *El cine nacional*. Bs. As.: Centro Editor de América Latina.

Ducrós Hicken, P. C. (15 de diciembre 1950). Cincuenta Años de Cine. *El Hogar*, (2144).

Esqueda Verano, L. y Noguera Tajadura, M. (2011). El papel de la crítica cinematográfica en el panorama audiovisual contemporáneo. En J. Sierra Sánchez y S. Liberal Ormaechea (coords.). *Reflexiones científicas sobre cine, publicidad y género desde la óptica audiovisual* (pp. 89-105). Madrid: Fragua.

Ferrari, A. (2021). Adendas a la bibliografía de Horacio Quiroga. *(an)ecdótica*, V(2), 95-120. <https://doi.org/10.19130/iifl.anec.2021.5.2.49244>

Ferreira, G. y González Estévez, A. (2014). *Horacio Quiroga: contexto de un crítico cinematográfico. Diálogos con Caras y Caretas y Fray Mocho [Buenos Aires] (1911-1931)*. Cuadernos de Literatura 7. Montevideo: Biblioteca Nacional.

Fontcuberta, M. (1980). *Estructura de la noticia periodística*. Barcelona: ATE.

García Núñez, F. (1985). *Cómo escribir para la prensa*. Madrid: Ibérico Europea.

Gomis, L. (1991). *Teoría del periodismo. Cómo se forma el presente*. Barcelona: Paidós.

Gubern, R. (1997). *Historia del cine*. Barcelona: Lumen.

Grela Reina, M. C. y Peterlini, L. (2021). El cine en las provincias argentinas desde las revistas porteñas. *Folia Histórica del Nordeste*, (40), 201-242. <https://revistas.unne.edu.ar/index.php/fhn/article/view/4721>

Mafud, L. (2016). *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914-1923)*. Bs. As.: Teseo.

_____. (2021). *Entre preceptos y derechos. Directoras y guionistas en el cine mudo argentino (1915-1933)*. Bs. As.: INCAA.

Mahieu, J. A. (1966). *Breve historia del cine argentino*. Bs. As.: Eudeba.

Maldonado, L. (2006). *Surgimiento y configuración de la crítica cinematográfica en la prensa argentina (1896-1920)*. Bs. As.: iRojo.

_____. (2022). *Los primeros artículos sobre cinematografía en Caras y Caretas (1907-1915). Oscilaciones entre la crónica-reclame, la crítica-reclame y la crítica impresionista*. Córdoba: Tinta libre.

Maranghello, C. (2005). *Breve historia del cine argentino*. Bs. As.: Laertes.

- Martini, S. (2000). *Periodismo, noticia y noticiabilidad*. Bs. As.: Norma.
- Morin, E. (1964). *Las estrellas del cine*. Bs. As.: Eudeba.
- Ojeda, A. V., Moyano, J. y Sujatovich, L. (2018). Los nuevos magazines de principios del siglo XX en Argentina. En H. Lima, A. I. Reis y P. Costa (comp.). *Comunicación y Espectáculo. Actas del XV Congreso de la Asociación de Historiadores de la Comunicación* (pp. 829-846). Universidade do Porto. Reitoria. Porto. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6707378>
- Peña, F. M. (2012). *Cien años de cine argentino*. Bs. As.: Biblos.
- Quiroga, H. (1997). *Arte y lenguaje del cine*. Compilación de Gastón Gallo, estudio preliminar de Carlos Dámaso Martínez. Bs. As.: Losada.
- _____. (2021). *Textos políticos, extraviados y dispersos*. Prólogo de Horacio Tarcus, selección y notas de Alejandro Ferrari. Montevideo: Quiroga Ediciones.
- Rosen, G. A. (2020). *Adventures of a Jazz Age Lawyer. Nathan Burkan and the Making of American Popular Culture*. Oakland: University of California Press.
- Sánchez, S. D., Tarasiuk Ploc, L. I. y Lenne, V. A. (2019). Registro y sistematización de magazines (1912) Comparación entre los semanarios *PBT*, *Fray Mocho* y *Mundo Argentino*. *REVCOM. Revista científica de la red de carreras de Comunicación Social*, (9), Universidad Nacional de La Plata. <https://doi.org/10.24215/24517836e021>
- Yanes Mesa, R. (2004). *Géneros periodísticos y géneros anexos. Una propuesta metodológica para el estudio de los textos publicados en prensa*. Madrid: Fragua.