

## PRIMEROS CINEASTAS ARGENTINOS: EN BÚSQUEDA DE UNA IDENTIDAD

Yanina Jensen<sup>1</sup> - INDEES – CID – Facultad de Arte - UNICEN  
yanina.jensen@gmail.com

---

**Resumen:** Realizaremos el análisis de tres film argentinos, *Revolución de mayo* (1909), *La creación del Himno* (1910) ambos dirigidos por Mario Gallo y *Amalía* (1914) de Enrique García Velloso. Entendemos que existen variantes en la creación de espacios escenográficos entre estos films. En sus comienzos Gallo utilizó un recurso teatral: el telón pintado al cual le agregó escaso mobiliario y poca utilería de acción, composición que junto al manejo de una cámara frontal, generaba una imagen plana. En su segundo film pueden verse algunas modificaciones escenográficas que ya en 1914, con el estreno de *Amalia*, se solidifican y se fortalecen con la incorporación de nuevos recursos como la filmación en set y el uso de locaciones (exteriores e interiores).

**Palabras claves:** Escenografía, *Revolución de mayo*, *La creación del Himno*, *Amalía*

**Abstract:** We will analyze three Argentine films, *Revolución de mayo* (1909), *La creación del Himno* (1910) both directed by Mario Gallo y *Amalía* (1914) by Enrique García Velloso. We understand that there are variants in the creation of scenographic spaces between these films. In its beginnings Gallo used a merely theatrical resource: the painted curtain to which it added little furniture and little action props, composition that together with the handling of a frontal camera, generated a flat image. In his second film can be seen some scenographic modifications that already in 1914, with the opening of *Amalia*, solidify and are strengthened with the incorporation of new resources such as filming in set and the use of locations (exterior and interior).

**Keywords:** Scenography, *Revolución de mayo*, *La creación del Himno*, *Amalía*

---

<sup>1</sup>Realizadora Integral en Artes Audiovisuales

## Introducción

Durante la segunda mitad del siglo XIX tuvieron lugar en la Argentina profundos cambios que se aceleraron a partir de 1880. La incorporación plena a los mercados mundiales a través de la exportación de cereales y carnes, la inmigración de masas y la organización de un orden político conservador fueron desde aquella fecha, algunos de los fenómenos más notorios. En este contexto, junto a las transformaciones urbanas desplegadas en el marco del progreso, la modernización y sus límites, se produce la incorporación del cinematógrafo en la dinámica cultural argentina.<sup>2</sup> Pensar el recorrido histórico de la producción cinematográfica en nuestro país, nos lleva a andar un camino signado por las transformaciones culturales, pero también por los avances tecnológicos y los cambios relacionados en las pautas de consumo de la sociedad. El cine nacional tiene sus inicios a fines del siglo XIX, cuando, de modo artesanal, los primeros hacedores comenzaron a incursionar en las primeras formas de registro y proyección.<sup>3</sup>

Desde una mirada política y social Andrea Cuarterolo explica que el cine silente argentino recoge ideas y objetivos de dos de los discursos imperantes durante las primeras dos décadas del siglo. Por un lado, el positivista y por otro el nacionalista. Afirma además, que el primero optó por transmitir su mensaje a través de películas de noticiario o documental con el fin de exaltar los progresos técnicos y científicos de la modernidad, mientras que las segundas prefirieron “el género ficcional, que permitía rescatar la historia nacional o en el que podían operar símbolos de significación con el criollismo, la utopía agraria o el culto al honor”<sup>4</sup> Schroeder Rodríguez agrega que el cine mudo latinoamericano “se desarrolló en 3 etapas distintas (1) *actualidades* (1897–1907), (2) cine *proto-narrativo* (1908–1915), y (3) *feature narrative cinema*<sup>5</sup> (1915–1930)”<sup>6</sup>. Diferencia aquellos films con trama argumental que comienzan siendo de corta y mediana duración, abocados a la búsqueda de mayores audiencias y con temáticas de entretenimiento como comedias, schetch, obras de teatro, canciones filmadas y adaptaciones

---

<sup>2</sup> cf. Campodónico, Raul, 2010.

<sup>3</sup> cf. España y Manetti, 1999.

<sup>4</sup> Cuarterolo, Andrea: 2009, 147.

<sup>5</sup> En castellano podríamos traducirlo como largometrajes narrativos, empero al tratarse de un término inglés optamos por mantener la definición original.

<sup>6</sup> Schroeder Rodríguez: 2008, 40.

literarias; hacia 1915 se vuelven largometrajes de sesenta a noventa minutos (o más extensos), contienen una forma narrativa aristotélica e introducen la elaboración de géneros y algunas técnicas que ya se gestaban algunos años antes. Éstas producciones se alejan de aquellas actualidades que duraban pocos minutos y registraban acontecimientos o eventos sociales como *Viaje del doctor Campos Salles a Buenos Aires* (1900), *Operaciones del Doctor. Posadas* (1900) o *Maniobras navales en Bahía Blanca* (1901) de Eugenio Py, entre muchas otras. A partir de ambos análisis, podríamos determinar que nos abocaremos a estudiar tres films *proto-narrativos* que abordan temáticas relacionadas con la historia argentina: *Revolución de mayo* (1909) y el *La creación del Himno* (1910) ambos dirigidos por Mario Gallo y *Amalia* (1914) de Enrique García Velloso.

### **Revolución de mayo y el telón pintado**

Por los festejos del Centenario de la *Revolución de Mayo*, las artes, principalmente la pintura, la escultura y el teatro buscaron construir una identidad argentina que permitiera homogeneizar el creciente y dispar conglomerado criollo-inmigratorio. El cine no permanece ajeno y es así que podrían vislumbrarse dos objetivos que rigieron la producción cinematográfica durante estos años: su idoneidad como medio para la educación patriótica y su potencialidad para la exaltación y difusión de una modernidad que comenzaba a instalarse en nuestro país<sup>7</sup>. Es decir que las artes, volcaron sus miradas a la necesidad de construir un modelo de país que debía ser “mostrado”, en los intentos de la burguesía nacional de insertarse en un modelo civilizatorio, que demarcara las pautas de la nacionalidad. Así, la incipiente producción cinematográfica, se suma a estos esfuerzos, y comienza a dotar a la historia del cine de un conjunto de obras que se adueñaron del relato histórico, presente en el teatro, llevándolo a la pantalla.

Así, entre 1909 y 1910 se estrena una serie de filmes “del más absurdo y encantador primitivismo”<sup>8</sup> que recuperaban el relato histórico y que al mismo tiempo se presentan como las primeras

---

<sup>7</sup> cf. Cuarterolo, Andrea: 2009.

<sup>8</sup> Ver Di Núbila, 1998.

producciones que contienen un desarrollo argumental: *Revolución de Mayo* (1909), *El fusilamiento de Dorrego* (1910), *Camila O`Gorman* (1910), *Güemes y sus gauchos* (1910) y *La creación del Himno* (1910), todas dirigidas por Mario Gallo (1878 - 1945). Las características que reúnen estas películas son la cámara fija situada en el lugar del príncipe (la ubicación del palco real en un teatro a la italiana), y los “decorados con características teatrales”<sup>9</sup>. Estas primeras producciones no son diferentes en naturaleza a lo que se puede ver en el teatro, es un cine de screen play, donde la cámara se coloca en posición frontal al escenario y registra la representación de la obra en el tiempo de duración del rollo de película<sup>10</sup>. Para analizarlas resulta “imposible dejar de considerar la influencia artística del cine francés de aquellos años, el Film d`Art que adapta a la pantalla hechos de la historia nacional”<sup>11</sup> y el armado escénico montado por Méliès (1861 - 1938), precursor en la aplicación de escenografía teatral en el cine. La utilización en estos films de telones pintados y estructuras dibujadas reflejaría la incidencia de la escenografía teatral en el cine del período. Por ésta razón, Gentile, Díaz y Ferrari (2007) llegan a afirmar que estos decorados cinematográficos no tenían personalidad propia y no eran más que un teatro filmado (18). En una entrevista realizada por INCAA TV, Fernando Peña agrega que se trataba de “poner el acción estampas siguiendo una imaginería ilustrativa de manual, tomar una estampa de libro de historia y simplemente darle vida a través de actores. La estructura de la película es muy simple. La *Revolución de Mayo* es un texto y se ve inmediatamente la ilustración con actores de ese texto”.

En *Revolución de Mayo* es posible reconocer las características citadas anteriormente. A lo largo del film existen tres espacios: las casa de Rodríguez Peña, la fachada del Cabildo y el interior del mismo. Para diferenciar cada uno de estos ambientes se efectuó el uso de telones pintados cuya función parecería únicamente contextualizar. Tal como lo describe Peña, los lienzos son utilizados para ilustrar, no existe una interacción entre el escenario y los personajes que allí habitan. El único momento en el que hay una aproximación entre ambos es cuando Cornelio Saavedra sube a los balcones del Cabildo para “dar la palabra al pueblo”, donde camina entre los arcos y se apoya sobre el barandal de rejas. En ese momento conviven “un adentro y un afuera” (además de un status de poder, arriba y abajo) que

---

<sup>9</sup> Gentile, Díaz y Ferrari, 2007:103.

<sup>10</sup> cf. Torán, 1985

<sup>11</sup> España y Manetti, 1999: 241.

delimita los espacios que ocupa quien habla y quienes escuchan. Algo curioso que posee el film se encuentra en la toma final donde los hombres alegres y emocionados (luego de escuchar las palabras de Saavedra) levantan sus sombreros de copa y miran al cielo, en ese momento se produce un corte de plano, un cambio en la posición de cámara y puede verse en el ángulo superior izquierdo de la pantalla el retrato de San Martín, envuelto por una bandera argentina blanca y celeste<sup>12</sup>. “Esta inclusión ahistórica, sorprendente para cualquier espectador moderno medianamente informado, solo podría admitirse en una forzada lectura: la imagen del Cabildo de 1810 se abre hacia la futura libertad que San Martín encarnaría”<sup>13</sup>. Retomando dicha interpretación no sólo se trata de una intervención asincrónica histórica, y por ende diegética, sino que es una compleja composición del diseño espacial. Si bien la posición de cámara es frontal, a través del uso de la perspectiva en el telón, el encuadre se vuelve dinámico por la incorporación de diagonales que se fugan hacia el horizonte por debajo de la figura del prócer. Nos preguntamos por qué Gallo decide utilizar una pintura del general argentino sobre un telón y no un actor de carne y hueso, a que se debe ese encuadre y posición espacial y porque decide envolverlo con una bandera corpórea y no pintada al igual que la figura humana. No podemos dar una respuesta acabada sobre esto, suponemos que la impronta de colocarlo en la cima, en lo más alto, en el cielo, es lo que lo movilizó a componer dicha puesta de escena y debido a que los recursos técnicos de la época aún no lo permitían, tomó la determinación de pintar al General San Martín, simulando una “estampita” y atribuyéndole el poder de una santidad o deidad digna de amar y admirar.

*Revolución de Mayo* tiene una duración<sup>14</sup> de 15 cuadros (4 minutos aproximadamente) y se estrenó en Buenos Aires el 22 de mayo de 1909 con el objetivo de recordar un hecho histórico acontecido en 1810. Por tal motivo no podemos pasar por alto el análisis que los elementos tridimensionales utilizados por los actores; si bien son escasos, conviven variedad de sillas y sillones que tienen sus respaldos tallados y forrados en cuero al parecer adecuados al estilo hispanoportugués y frailerero

---

<sup>12</sup> véase imagen 1

<sup>13</sup> Sarti y Rodríguez: 1993, 42.

<sup>14</sup> Dado que la mayor parte de la producción de este período está perdida y es difícil precisar las duraciones originales, se ha recurrido a la información disponible en revistas, diarios y catálogos donde las mismas están expresadas en minutos, en metros o en cantidad de actos o cuadros. Además, es importante señalar que la velocidad de reproducción de cuadros por segundo durante el período oscilaba entre 16 y 18 (fps) y actualmente la velocidad de reproducción es de 24 fps, lo cual también varía la velocidad de duración.

español, utilizaría que correspondería con la época y podría ser mobiliario de la casa de Rodríguez Peña.<sup>15</sup>

En cuanto a los telones pintados, incluyen el grosor de las paredes que simulan el Cabildo, las aperturas de las puertas y las farolas colgadas, también son características del periodo que aborda el film<sup>16</sup>. Además es posible percibir que fue rodado íntegramente en exteriores por la iluminación, el viento que mueve las telas y las sombras generadas por los paraguas que pretenden simular una lluvia inexistente, lo que significa que el cine ya estaba solicitando (de forma indirecta y primitiva) la aparición de efectos especiales para dotar de realismo el contenido tratado en su relato.



1 - Frame del film *Revolución de Mayo*

---

<sup>15</sup> véase imagen 2

<sup>16</sup> véase imagen 3



2 y 3 - Frames del film *Revolución de Mayo*

## El decorado de ángulo en *La Creación del Himno*

En *La Creación del Himno* (1910) también del italiano Gallo, encontramos una puesta en escena similar a su film anterior, se utilizan telones pintados para ambientar las escenas pero en este caso es un decorado *de ángulo*, que se vale del uso de rincones para dotar de mayor cuerpo al espacio. Primeramente nos situamos en la casa de Mariquita Sánchez de Thompson donde hay un grupo de personas reunidas, entre ellos el Fray Cayetano Rodríguez y Vicente López y Planes (interpretado por Eliseo Gutiérrez). A continuación vemos el despacho de este último donde el escritor se encuentra elaborando el himno nacional y finalmente volvemos a otra habitación en la casa de Mariquita donde ella toca el piano y el General San Martín canta las estrofas del himno argentino entre un grupo de oyentes. Como se puede ver, el director nuevamente se permite una licencia poética y hace participar al prócer del hecho histórico.

Respecto a cada espacio recreado es posible divisar que aunque se utilizaron los mismos fondos para los dos interiores de la casa de Mariquita Sánchez de Thompson, hay cambio de mobiliario y pequeños objetos entre una escena y otra. En la primera conviven una mesa con mantel sobre la que se colocaron algunos elementos de escritura y contra la pared, apoyado en algún mueble de altura, un pequeño globo terráqueo que sobresale por encima de la línea de cabezas de la personas en la sala, además como puede verse en la foto existe un cambio en la posición de las telas que visten los paneles. Es decir, que si bien Gallo se valió de la misma escenografía, produjo una variación en la disposición del decorado a fin de delimitar dos espacios diferentes dentro de la misma vivienda, lo que significa que la utilería se utilizó como una herramienta primordial a la hora de ambientar<sup>17</sup>.

En la escena final en el lugar donde antes estaba la mesa hay un piano en el que se sienta y toca Mariquita acompañada por al Gral. San Martín quien canta el himno. En este plano puede apreciarse una gran similitud con el cuadro *El ensayo del Himno Nacional en la sala de la casa de María Sánchez de Thompson* (1909) de Pedro de Subercaseaux, hecho que ejemplifica la búsqueda de las artes en elaborar una identidad nacional firme y el empeño del director por reproducir la pintura y darle un carácter ilustrativo a la construcción escenográfica.

---

<sup>17</sup> véase imagen 4 y 5

Por otro lado se encuentra la escena de Vicente López y Planes escribiendo el himno, se trata de una toma más cerrada donde sólo se aprecia la mesa de trabajo donde hay algunos objetos de la época, como algunas sillas, un candelabro con una vela, dos libros, papeles y las tintas necesarias para la escritura. Detrás, una tela negra que no busca ilustrar ningún tipo de fondo o bien pretende simular la noche en la que se ve inmerso el protagonista, trabajando incansablemente hasta culminar con su trabajo, debido a la falta de recursos de iluminación en la época es posible que se haya tratado ambientar como “noche” mediante el uso de un telón negro como fondo<sup>18</sup>.



4 y 5 - Frames del film *La Creación del Himno*

---

<sup>18</sup> véase imagen 6



6 - Frame del film *La Creación del Himno*

### ***Amalia* y la tridimensionalidad espacial**

A mediados de 1910, el crecimiento demográfico y los cambios generados por el estallido de la Primera Guerra Mundial, favorecieron el incremento de la producción nacional, en pos de responder también a la ampliación de una clase popular dispuesta al consumo cultural. Es por esta razón que las historias fílmicas, toman elementos conocidos como el folletín o el relato en capítulos o actos, propios del teatro y principalmente del relato popular<sup>19</sup>. En este contexto, en 1914 se estrena la adaptación fílmica de la novela de José Mármol, *Amalia*, dirigida por Enrique García Velloso (1880 - 1938), convirtiéndose en el largometraje argentino más antiguo conservado. Se filmaron 150 escenas (3500 metros de película), empero la versión conservada no está completa, dura alrededor de 65 minutos por lo que nuestro análisis se elabora en función de ésta.

Gran parte de los interiores fueron rodados en los estudios de Max Glücksmann (Belgrano, Buenos Aires) y la mayoría de los exteriores se filmaron en los verdaderos escenarios descritos en la novela y

---

<sup>19</sup> cf. España y Manetti, 1999.

en las residencias particulares de algunas de las familias involucradas, de todos modos es prescindible aclarar que el film aborda una historia transcurrida 74 años antes, en mayo de 1840, el conocido “Año del terror”. Esto significa que al momento de analizar la puesta escenográfica fue necesario tener en cuenta que los detalles de utilería y de mobiliario fueran correspondientes a los años en la que se sitúa la historia o a tiempos anteriores del transcurso de la misma. Según algunas críticas en revistas y diarios los muebles, las pinturas, los adornos y otros elementos originales de la época rosista se conservaban en las casas de éstas familias porteñas, lo que significó para García Velloso una gran ventaja a fin de dotar al film de mayor veracidad histórica. Resumiendo, *Amalia* se rodó en locaciones (tanto interiores como exteriores), en set de filmación (solo interiores) y su director estuvo interesado en ambientar el film según la época que dictaba la novela original y para ello se dirigió a las construcciones reales.

*Amalia* comienza con una presentación de personajes poco habitual, no sólo por la extensa duración (cuatro minutos) sino porque los mismos se desplazan en diferentes espacios y al llegar cerca de cámara posan para ella o saludan. La joven viuda tucumana es la primera en aparecer y lo hace sentada leyendo un libro, le siguen Eduardo Belgrano y Daniel Berro quienes caminan en la naturaleza con actitud desafiante, a su vez, se presenta a Juan Manuel de Rosas sentado en lo que se sugiere como el sillón presidencial. En lo que respecta a la aparición de los ayudantes de los protagonistas Corvalán (quien asiste al presidente) se encuentra rodeado de naturaleza con caballos de fondo y Fermín (el criado de Daniel) se muestra apoyado contra la ventana enrejada de Casa Sola, lugar clave donde se protegen los unitarios y sus secuaces. Podríamos suponer que a través de estos planos García Velloso intento captar algunas de las características de los personajes, valiéndose de la actuación, el vestuario, la utilería y el entorno.

Un vez finalizada esta introducción, podemos ver a *Amalia* y a Daniel en una galería donde transitan de derecha a izquierda, pero no de manera plana sino que se deslizan hacia un pasillo trasero, lo que significa que espacialmente la película comienza rompiendo con el fondo plano que solía usarse en el cine nacional de la época<sup>20</sup>. Existe una búsqueda de profundidad espacial que se mantiene durante el transcurso del film adquirida mediante la incorporación de planos con diagonales, como en el exterior

---

<sup>20</sup> Véase imagen 7

de Casa Sola y el de la Casa de Daniel<sup>21</sup> y tomas frontales que el camarógrafo Eugenio Py capturó con una simetría mirífica. Estas últimas cuentan con un armado espacial que permite hallar el punto de fuga casi en el centro del plano y adquiere movimiento gracias a la presencia de muchos actores en set como sucede durante las escenas de baile y encuentros sociales o la entrada y salida a la Iglesia, donde transitan continuamente personas entrando antes de misa y saliendo al finalizar la misma<sup>22</sup>. Por otra parte, hacia el final del largometraje descubrimos una toma particular, un plano general abierto, que se percibe como si fuese de registro directo (no significa que lo sea), donde los gauchos se divierten en el campo dentro de un campamento militar en Santos Lugares, un recurso similar al que algunos años más tarde utilizará Alcides Greca para capturar la vida de las tribus santafesinas protagonista de *Último malón* (1919).

Al filmarse en set es posible detectar la repetición de los decorados. Por ejemplo, el espacio donde se monta el comedor de la casa de Rosas, posteriormente se transforma en otro sector del hogar o en el living de la casa de Amalia a través de cambios en la decoración o en el encuadre de cámara. Esto significa que utilizando el mismo set, sin variar el color de las paredes o el diseño de los marcos de las puertas, sino colocando otro cuadro o quitándolo e incorporando otro juego de muebles se consideraba ambientado el espacio, truco utilizado ya en *La Creación del Himno*. Resumiendo, *Amalia* es un largometraje que posee variedad de espacios en los que se desarrolla la historia, la casa de Amalia, la de Josefa, la de Rosas, la de Cándido, la de la Sra. Dupasquieu, el interior y exterior de la iglesia, los interiores del Palacio Sobremonte, interiores y exterior de Casa Sola, además de los planos de campo abierto, entre otras. Se trabajó con una amplia multiplicidad de espacios que juntos contribuyeron a la creación de un mundo compuesto de amor, traición, conflictos sociales y políticos.

---

<sup>21</sup> Véase imagen 8 y 9

<sup>22</sup> Véase imagen 10 y 11



7 - Frame de *Amalia*



8 y 9 - Frames de *Amalia*



10 y 11 - Frames de Amalia

A partir de las características descritas de los tres films analizados, entendemos que la creación de espacios comenzó con la utilización de telones pintados, escaso mobiliario y utilería de acción, construyendo escenografías bidimensionales que develaban la influencia de la pintura y la puesta teatral. Con el estreno de *Amalia* descubrimos cambios escenográficos y técnicos ya que García Velloso trabaja en galerías de filmación, añade mayor cantidad de mobiliario, filma en espacios naturales preexistentes (locaciones) además de incorporar movimientos de cámara que brindan dinamismo al espacio. El uso de interiores y exteriores dota al film de una amplia variedad de espacios que se alejan de la puesta estática y teatral de años anteriores, se percibe una construcción espacial cada vez más propia del cine, el cual ya comienza a cobrar carácter de industria de espectáculo. Éste film es pionero en la utilización del paisaje, no como una simple representación de la naturaleza sino como una metáfora de la construcción identitaria que buscan las artes de la época, este recurso ocupará un lugar central en el cine argentino de los años que la sucederán.

---

## Bibliografía

Campodónico, Raúl Horacio (comps.) (2010) *El cine cuenta nuestra historia. 200 años de historia. 100 años de cine*. Buenos Aires: INCAA.

Di Núbila, Domingo. (1998) *La época de oro. Historia del cine argentino I*, Edición actualizada y ampliada. Buenos Aires: Del Jilguero.

España, Claudio y Manetti, Ricardo. (1999) "El cine argentino, una estética especular: del origen a los esquemas". En *Arte, sociedad y política. Nueva Historia Argentina*. Tomo II (Dir. Burucúa, José Emilio), Buenos Aires: Sudamericana.

Gentile, Mónica; DÍAZ, Rogelio; Ferrari, Pablo. (2007) *Escenografía cinematográfica*, Buenos Aires: La Crujía Ediciones.

Cuarterolo, Andrea (2009) "Los antecedentes del cine político y social en la argentina (1896-1933)". En *Una historia del cine político y social en Argentina*, (comp. Lusnich, Ana Laura, Piedras, Pablo) Buenos Aires: Nueva Librería.

Sarti, Graciela y Rodríguez, Mariano Eloy. (1993) "¿De qué nos habla nuestro cine mudo? El discurso de la nacionalidad en el cine mudo argentino". En AA.VV. *Arte y poder. V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires: FFyL-UBA – CAIA.

Schroeder Rodríguez, Paul A. (2008) "Latin American Silent Cinema: Triangulation and the Politics of Criollo Aesthetics", en *Latin American Research Review* 43, Nº 3.

Toran, Enrique. (1985) *El espacio en la imagen*. Barcelona: Ed. Mitre.

---