

# Crónica y cine en Plus Ultra: cine, patria y tradición

---

## María de los Ángeles Carbonetti

---

Universidad Nacional de La Pampa  
Argentina  
*University of British Columbia*  
Canadá  
Carbonetti@sprint.ca

### Resumen

El presente artículo constituye parte de la investigación sobre crónica y distinción en la prensa argentina durante las tres primeras décadas del siglo XX. La crónica referida al cine nacional integra un repertorio de discursos dedicados a los nuevos medios de comunicación y las nuevas artes que vinculan a la revista *Plus Ultra* con el proyecto modernizador en Argentina. Nuestra lectura se orienta hacia el análisis de las tensiones que tal proyecto genera en relación con las prácticas de la distinción que definen la agenda editorial de *Plus Ultra*.

**Palabras claves:** Argentina - historia cultural - prensa - cine  
*Keywords:* Argentine - cultural history - journalism - cinema

**Fecha de recepción:** 07-07-2003

**Fecha de aceptación:** 29-07-2003

La celebración de la modernidad dentro del programa editorial de la revista *Plus Ultra* tuvo, en las reseñas cinematográficas y en los artículos dedicados a las personalidades del relativamente nuevo espectáculo, uno de sus espacios más destacados. El grupo editorial de *Caras y Caretas* —empresa responsable de *Plus Ultra*— mostró desde sus inicios una especial predilección por el cinematógrafo ya desde fines del siglo XIX. Uno de los fundadores de la revista-editorial fue justamente el periodista

Eustaquio Pellicer quien junto al dueño del teatro Odeón exhibe por primera vez en la Argentina los primeros filmes de los hermanos Lumière en 1896.

Dentro de la propuesta de *Plus Ultra*, revista dedicada al arte, las letras y el mundo social, el interés por el consumo de producciones extranjeras concentró la mayor parte de artículos y reseñas dedicadas al tema. Por lo contrario, las nuevas producciones locales que, entre los años 1916 y 1930 adquieren una creciente difusión, no aparecen dentro de los intereses de los editores de la revista que prefieren reservar el cine como parte de la amplia cobertura extranjera en donde predominan los detalles acerca de la actividad social (estilos de vida, modas, etc.), en este caso, de una nueva comunidad artística, la de la industria del cine. El espacio editorial dedicado a directores y nacientes estrellas o los adelantos de los recursos técnicos contrastan con otros, dedicados a la tradición del espectáculo teatral «culto» y sus criaturas consagradas: dramaturgos, actrices, *etoiles* de ópera y ballet.

Sin embargo, las pocas páginas referidas al cine argentino deben ser observadas especialmente por la selección realizada en la que, al mismo tiempo se destaca un grupo singular de películas y se oculta la variada producción cinematográfica de esos años en el país que aparece ampliamente reseñada en otras publicaciones de la época.<sup>1</sup> Esto permite arriesgar que en tal selección se revelan asignaciones particulares para el género cinematográfico que lo localizan no sólo como síntoma del progreso tecnológico y las comunicaciones sino también como medio

para reconstruir la historia, o más exactamente, la Historia Nacional, una de las agendas fundamentales de *Plus Ultra*. Cabe preguntarse, entonces, de qué modo se presenta este nuevo objeto de consumo cultural en donde lo nacional se enlaza con uno de los símbolos del progreso técnico moderno como es el cine. Al mismo tiempo, deben considerarse las elecciones editoriales en torno a una producción de cine nacional, cuáles se hacen visibles en la revista y cuáles no y qué redes de significación se descubren en ese *corpus* recortado no sólo de la producción cinematográfica extranjera sino también de la producción local.

*Plus Ultra* es una publicación social y cultural, orientada explícitamente al consumo de las elites en Argentina, por lo tanto debe considerarse la delimitación de los contornos de la distinción en tanto asigna a cada objeto una función marcadora de clase con una específica y más o menos estable capacidad de constituirse como signo natural de estos mismos grupos.

Correlativamente, es necesario articular el análisis del cine como objeto cultural con el soporte, otro objeto cultural de naturaleza diferente, a través del cuál es observado: una revista ilustrada. En este sentido, Benjamin reflexiona acerca de la conformación de sentido en el cine y en la fotografía de prensa:

El que mira una revista ilustrada recibe de los pies de sus imágenes directivas que en el cine se harán más precisas e imperiosas ya que la comprensión de cada imagen resulta predeterminada por la serie de todas las imágenes precedentes. (1989: 32)

En nuestro caso, la fotografía corresponde a una imagen extractada del cine y el cuerpo del texto agrega todo un discurso completo a los

epígrafes. Por lo tanto lo que se presenta en *Plus Ultra* es una dinámica entre texto, fotografía y cine, en la cual el cine, a partir de una correferencia en la que el espectáculo de la exhibición es reemplazado por la página de prensa; la continuidad de la proyección lo es por el recorte de fotogramas y el contenido semiótico-semántico mediatizado por el texto y por la sintaxis misma de la página.

A lo largo de la edición de *Plus Ultra* encontramos pocas notas referidas al cine nacional exceptuando aquellas en las que el centro de atención es algún realizador, actor o actriz. Nos interesarán aquí tres artículos en particular: el primero, una nota publicada en 1916, en la que aparece la película *Amalia* (1914); el segundo, acerca del filme *El collar de Perlas* (1921) de diciembre de 1921; y la tercera, sobre un filme de Clemente Onelli, *El misionero de Atacama* (1921) que aparece en abril de 1922.<sup>3</sup>

El título de la primera de las notas aparecida en el tercer número de la revista en 1916, "Las tertulias de antaño", resulta de por sí revelador de algunas cuestiones que nos interesan. El artículo consiste en un breve ensayo sin firma enmarcado en fotogramas de la película *Amalia*. La doble columna no comenta el filme en cuestión, sino que es una reflexión acerca de tradición de la tertulia del siglo XIX, sus protagonistas y su significación histórica. La segunda nota lleva como título "Un film Aristocrático" junto a los fotogramas de la película *El collar de Perlas*, filme casi desconocido basado en el relato homónimo de Hugo Wast. El texto comenta las especiales características de la producción y el evento

de su exhibición, una jornada benéfica de las brigadas de la Liga Patriótica durante un programa de giras de difusión de la cultura nacional. Finalmente, el tercer artículo que nos ocupa lleva como título "Un film histórico" y se refiere a la película *El misionero de Atacama* y la intención de Onelli por crear un cine didáctico para la difusión de la nacionalidad. La película despliega las peripecias de un monje franciscano en Salta en épocas de la colonia, la labor educativa y particularmente su misión evangelizadora, ambos pilares del proceso de civilización.

### **Amalia**

La primera referencia al cine en *Plus Ultra* es la de *Amalia*, una película rodada en 1914, dos años antes de la aparición del artículo. En el contexto de aquellos primeros años del cine, la producción local estuvo signada por los temas patrióticos en manos, paradójicamente, de realizadores inmigrantes. La primera vista rodada se llamó "La bandera Nacional" y consistió en una breve toma de la bandera en la Plaza de Mayo flameando durante algunos minutos. Los intentos que siguieron también estuvieron marcados por la impronta nacional, documentales referidos a eventos políticos o militares relevantes como "La Escuadra Argentina" o la "Visita del General Mitre al Museo Histórico". En esta tesitura, el primer filme argumental se realizó durante 1909 en el clima de los festejos del Centenario cuando el italiano Mario Gallo filma "La Revolución de Mayo" y en el mismo año "La Creación del Himno Nacional", ambos cortos argumentales.

La vitalidad cada vez más notoria de los ideales nacionalistas tiene desde los primeros números de *Plus Ultra* un espacio generoso que se

complace en las genealogías, en el rescate de las virtudes de antaño, en la repetición de páginas costumbristas e ilustraciones de festejos patrios y, sobre todo, en los lazos de las principales familias con el pasado. Los elementos residuales son re-elaborados en función de las necesidades político sociales de la actualidad en las que el grupo de poder, el "nosotros" restringido de la publicación, necesita nutrirse. Ese espacio, sin embargo, compite fuertemente con el perfil cosmopolita de la revista, rasgo que marca aspectos diferenciales del nacionalismo argentino de las primeras décadas del siglo veinte.<sup>4</sup> Los usos y costumbres de esas mismas familias revelan el deseo de participar de los hábitos de la distinción de las metrópolis y el naciente siglo XX ofrece un espectro de posibilidades de consumo que se reflejan en secciones que integran tanto propagandas como moda, el relato de viajes y la ampulosa vida social de los argentinos en el exterior. En este contexto, el cine constituye un nuevo objeto cultural, en busca de su localización que no alcanza a ocupar el espacio equivalente de la ópera, la danza y el teatro dentro de las artes escénicas ni el prestigio de las bellas artes. El tratamiento se acerca más al interés por las curiosidades de una moda que combina actuación y nuevas tecnologías que a las reseñas sobre la excelencia del arte culto.

En este contexto, *Amalia* adquiere especial importancia en la historia temprana del cine argentino. Por un lado, es el primer largometraje y, por el otro, curiosamente es el primer filme que se realiza con actores no profesionales. Ambas circunstancias se vuelven significativas a la hora de considerar la inclusión de la película en *Plus Ultra* a dos años de su

estreno. *Amalia* mantuvo el interés del público y pasó de exhibiciones en teatros adecuados para la nueva técnica a la reposición en jornadas benéficas. La característica más saliente del filme y que nos interesa aquí es que reunió a un elenco compuesto mayoritariamente por miembros de las llamadas familias patricias (Quintana, Larreta, Marcó del Pont, Anchorena, Mansilla, etc.). De esta manera, el patriciado porteño incursionaba en el nuevo arte para representar a su vez una obra fundacional, *Amalia*, considerada la novela nacional por excelencia. La puesta en escena estuvo a cargo de Enrique García Velloso y fue la producción más ambiciosa del inmigrante austriaco Max Glucksman, uno de los primeros en intentar una empresa cinematográfica en Argentina. El estreno tampoco siguió el camino natural de las primeras películas que era, en general, la presentación en algún teatro adaptado para la exhibición de cintas, sino que, acorde con la procedencia del elenco, se entrenó en el Teatro Colón —la sala más importante dedicada especialmente a la música y al canto lírico— en una velada con fines benéficos.

La cuestión entonces es cómo aparece *Amalia* en el texto de *Plus Ultra*. En la composición del artículo un gran fotograma de una escena de la película junto con una serie de retratos de damas del pasado, óleos del siglo XIX enmarcan el texto. La doble columna se refiere a las tertulias del siglo XIX. Sobre la película sólo el fotograma y un epígrafe en el que destaca el elenco de aristócratas: "Una escena de 'Amalia', interpretada por las señoritas Susana Larreta y Quintana, Luisa de Brayer, Raquel Aldao y señores Jorge Quintana, y Luis García Lawson" (*Plus Ultra*, abril de 1916, año I, n° 2).

Los nombres ilustres de las damas de los retratos reproducidos (Fernández Agüero, Anchorena, Quiroga, Rosas de Mansilla, etc.) se combinan con los nombres, también ilustres de los jóvenes que participaron en la película enlazando pasado y presente en una "galería de celebridades".

La interrelación entre ilustración y texto así como el espacio que ocupa el artículo entre las otras secciones de la revista permiten una lectura integral del discurso periodístico. Nos preguntamos aquí cuál es la dinámica entre texto y fotograma, es decir, cuáles son los mutuos anclajes no sólo internos, sino también en relación con la organización de la revista en sí misma. El texto destaca la función de las tertulias del siglo XIX tomando como punto de partida un tipo de percepción medular de las elites en Argentina, que consiste en la conciencia geográfica de la lejanía de las tierras del Plata. El cronista inicia su discurso a partir de esa nostalgia geográfica:

Las mil leguas húmedas y peligrosas que hay entre la Argentina y el más cercano puerto europeo, eran entonces obstáculo casi infranqueable. Sólo por motivo de negocios urgentes, conspiraciones patrióticas y estudios juveniles se desafiaba el océano en viaje de ida. Y como las tertulias son cuarteles de invierno para las sociedades sedentarias, antes del glorioso 1810 estaban en auge las reuniones familiares.

La función de las tertulias, entonces, se revela como el remedio para un vacío, en principio temporal y luego también intelectual, económico y político, es decir un tiempo de espera de los que permanecían en América. Los "cuarteles de invierno", la metáfora que elige el cronista



reconoce su germen más profundo en un vacío espacial encarnado no sólo en la distancia con la metrópoli, sino en las distancias interiores, aquel mal del exceso que obsesionaba a Sarmiento. La imagen revela la conciencia del determinismo geográfico —vital en el primer tercio el siglo XX desde los primeros textos generados en el territorio dos siglos antes— que a lo largo de la historia fue obstinadamente resistido a través de frecuentes viajes y largas estadias en Europa que saneaban, al menos temporariamente, el accidente de la periferia.

Sin embargo, la tertulia funciona no sólo para expresar nostalgia sino también para dejar ver la historia y la genealogía de la nación. En ese recorrido se señalan cuatro épocas fundamentales que revelan un modo de percibir la formación de la nación y del grupo patricio dentro de ella. El relato se inicia con la etapa colonial previa a 1810, luego, la gesta de los sucesos de mayo en donde la tertulia aparece como generadora de ese proceso:

El charloteo, las músicas de aquellos pianos que aún conservaban semejanzas con los claves, los inocentes juegos de prendas, el rosario, la política y otras ocupaciones honradas servían de marco al amor, un amor que diera vida a la generación gigantesca de mayo.

En la tercera, la tertulia resulta la trastienda doméstica de las luchas por la independencia:

Luego vinieron las tertulias en donde se rezó por los padres, esposos, hermanos y novios que luchaban en las guerras patrias; después las reuniones jubilosas de la libertad.

Finalmente el recorrido que sigue las consignas mitristas de fines del siglo XIX se cierra con el último hito de aquello percibido como pasado histórico, el rosismo:

Y por último las veladas del Terror Rozista (sic), turbadas por los mazorqueros y disueltas por la fuga y el destierro.

Este último tiempo, el único señalado con capitales: "Terror Rozista", nos refiere directamente a *Amalia* en donde la tertulia es uno de los escenarios de la ficción en el que mazorqueros, fugas y actos heroicos se enlazan con el folletín del siglo XIX y con el destierro de Mármol, un relato histórico que recorre las entrelíneas de la novela. Los discursos de la Historia Nacional, por su parte, dan cuenta de otras tertulias y de otros destierros, con los mismos personajes que a la vez son protagonistas en el relato y en los documentos. Lo que sigue en la crónica, ya es parte del pasado cercano, continuidad quebrada por incidentes de la modernidad y del progreso, el cambio en los hábitos familiares y en los hábitos culturales representados en la estética misma de la página, a través del paso del óleo al cine.

En la organización de la página de prensa, la imagen de la tertulia elegida no corresponde a pinturas de la época como los retratos de las damas, sino a la escena de un filme, que constituye un ejemplo de los hábitos del presente. Sin embargo, a pesar de que la dramatización de eventos históricos constituía un hábito de consumo cultural que no era exclusivo de las clases patricias —la actividad teatral reconocía un espectro más variado de participantes—, en *Amalia*, el elenco de las compañías teatrales que sustentaban casi todas las producciones del momento es reemplazado por descendientes de los protagonistas de aquellas tertulias del siglo XIX y del relato de Mármol, en un verdadero

gesto simbólico. En el fotograma, la representación se convierte en un juego de espejos: el relato en donde la ficción y el discurso histórico se confundían en la trama de la novela nacional se re-presentan otra vez, en el guión cinematográfico, donde los protagonistas son percibidos como “nietos” de quienes encarnaron los eventos históricos y ficticios. De este modo el patriado habilita un nuevo espacio para auto-representarse mimetizándose con la historia y con los relatos fundacionales no sólo de la nación sino también del grupo social a través de un nuevo soporte, de un nuevo objeto cultural: el cine.

En la elección de este modo de incluir el cine nacional, *Plus Ultra* confirma sus aspiraciones y sus lectores explícitos dentro de una política textual y visual donde dedica gran parte de sus páginas al ejercicio de la auto-representación, no sólo a través del consumo especializado de determinados bienes materiales y simbólicos, sino también a través de su legitimación histórica a partir del recurso de la genealogía. En este caso particular, consumo cultural y genealogía se entrecruzan en el cine y se refuerzan en el texto del cronista. *Amalia*, como las tertulias de antaño, fue protagonizada por quienes el cronista llama “nuestros abuelos”, un colectivo restringido pero inclusivo de cierto lector, de la editorial y de los actores aficionados: “Nuestras abuelas y nuestros abuelos pasaron pues de tertulia en tertulia esas jornadas invernizas”. Y hoy los descendientes, en sus disfraces y en el decorado —armado también con piezas pertenecientes a familias del medio y de la época de los eventos— repiten los gestos de la historia en el formato del nuevo arte cinematográfico.

De esta manera, lo moderno, una de las obsesiones más conflictivas de *Plus Ultra*, adquiere legitimación a través de un acto legítimo sustentado en el pasado que provee un guión y protagonistas también legítimos. El espacio mimético del fotograma, que revela el decorado histórico tal como lo imaginan las elites dirigentes, permite la prospección hacia lo nuevo desde lo más profundo de la historia es decir, en los textos —el de *Amalia*— y en la sangre —los descendientes—. La modernidad, el progreso de la historia y el avance tecnológico que parecen amenazar las antes tan claras distinciones de clase y que refiere a otra nostalgia —la amenaza de la heterogeneidad y de la disgregación—, diferente pero estrechamente relacionada de la que hablábamos al principio, parece relocalizarse en el artículo y encontrar cierto equilibrio. Sin embargo, el círculo reflexivo del cronista se completa del mismo modo como empezó, insistiendo en su nostalgia otra vez y en la búsqueda de la explicación histórica para comprender un *habitus* natural del grupo en cuestión, los emblemáticos viajes a Europa, que en 1916, en la plenitud del primer gobierno popular y en medio de un país que desdibujaba los patrones de integración social, comenzaban a convertirse en un símbolo cargado de conflictos: "Tal vez la costumbre de pasar largas temporadas en París no sea una moda, sino un caso de atavismo".

Con la inclusión de *Amalia* en el contexto de notas referidas al recuerdo del pasado, los desajustes entre modernidad y tradición parecen restaurarse dentro de los límites del soporte de la prensa. Sin embargo, el texto que refiere a la noción de lo atávico para hablar de lo que realmente

se quiere hablar es decir, el origen de la tertulia encontrado por el cronista en las esperas entre viaje y viaje, acota el alcance del fotograma. A pesar de los idearios nacionalistas que pueden leerse a lo largo de *Plus Ultra*, la elite porteña especialmente aparece retratada en una perpetua ambivalencia. Por un lado, se elige un personaje como *Amalia*, que despliega un texto enlazado con la generación de los liberales de los años 1880, responsables del cosmopolitismo cuestionado ya desde fines del siglo XIX; y por el otro, el hábito del viaje y la nostalgia por Europa que distingue de por sí las cualidades naturales de una oligarquía que en 1916, necesitan ser justificadas a través de un análisis quasi-sociológico. La nota aparecida durante el primer año de edición de la revista inaugura el espacio matriz de la publicación, el de las genealogías. Esto es precisamente la delimitación de un grupo social que necesita más que nunca de los mecanismos de la distinción para legitimar su presencia en aquellas prácticas culturales que generan sus criaturas nuevas como la prensa de masas o el cine. Salvar la contradicción inmanente que se establece en este gesto justifica que, junto a la estrecha selección de bienes de consumo ofrecidos en sus páginas a través de la propaganda, se apele a otra selección de bienes, esta vez nuevos bienes culturales de consumo, como el cine, que se legitima como objeto sólo cuando hace del propio grupo —la elite, en su historia, en sus textos y en sus protagonistas— su objeto de representación.

De este modo y retomando la reflexión en torno del texto de Benjamin, la ventaja del nuevo soporte, es que permite la reproductibilidad de la historia misma sin desmedro de la legitimidad que signa la aparición del cine y de la fotografía en el campo del arte. En

*Amalia* el drama histórico se reencarna y queda fijado en la posteridad más allá de la reedición del discurso literario, es decir retratado en la imagen móvil del cine y en el fotograma difundido en la prensa. Si a esto se suma el gesto simbólico de recurrir al elenco de descendientes, la magia del proceso doble de fijación-reproducción alcanza su mayor grado de efectividad a través de aquello de lo que, para Benjamín, carece la fotografía y el cine por definición: autenticidad. La autenticidad aquí se logra a través del elenco permitiendo recuperar en cierto modo y gracias a las distinciones de clase "el original" expresado en apellidos originales, descendientes originales, en otras palabras la sangre original. Los mecanismos de la distinción adquieren, al apropiarse de un objeto cultural nuevo destinado a la comunicación de masas, la operatividad de la fijación-reproducción pero con un valor agregado de eficiencia que convierte al doble proceso en uno triple que se patentiza en las páginas de la revista *Plus Ultra* y en cada *performance* cinematográfica: fijación-reproducción-difusión.

### ***Un film aristocrático: "El collar de perlas"***

La segunda nota que nos ocupa, "Un film Aristocrático" refiere al *El collar de perlas*, película de difícil rastreo, ausente de las principales fuentes de datos sobre cine argentino. Sin embargo, *Plus Ultra* dedica una amplia cobertura fotográfica a la realización del filme en el número de diciembre de 1921. Otra vez, la pertinencia de la cobertura periodística radica especialmente en los protagonistas del filme: jóvenes del patriciado

porteño, aquellos pertenecientes al círculo de las llamadas Brigadas Culturales de la Liga Patriótica Argentina. El mismo realizador de *Amalia*, Enrique García Velloso, recoge el relato folletinesco de uno de los autores más vinculados con el creciente nacionalismo argentino, Hugo Wast. Al igual que en *Amalia*, el filme se destaca por situar otra vez en la pantalla a los jóvenes patricios, no a través de un relato fundacional, sino representando la Argentina presente. El artículo destaca la escenografía moderna auténtica, es decir barrios, calles y, sobre todo, interiores en donde la aristocracia local se reconoce en los ámbitos que le son propios a lo largo de los fotogramas. El cine es vehículo de exhibición de la clase que reglará el país a través de sus jóvenes que no sólo incursionan en el nuevo formato sino en la organización del evento de la exhibición. El artículo se refiere especialmente a la labor organizada de las Brigadas Culturales de la Liga Patriótica. Es filme es exhibido en una gira por el interior del país organizada para difundir valores nacionales tal como se indica en el texto. Todo el proceso, desde la manufactura del filme, el espectáculo en sí mismo y finalmente su inclusión como evento social en *Plus Ultra*, está significado por la legitimidad de sus agentes principales, esa y no otra es la justificación de la nota periodística. Por el año 1921 otras cintas fueron los verdaderos éxitos de público, varias entre ellas desarrollaron temas de interés nacional e, incluso, uno de los más importantes sucesos de público fue precisamente la filmación de la novela de Hugo Wast "*La flor del durazno*", melodrama que resultó un éxito tal como la obra literaria unos años antes. Cabe preguntarse por qué *Plus Ultra* recoge en su crónica un "juego" cinematográfico de la juventud patricia, en vez de un éxito del cine nacional.

Para responder esta pregunta puede volverse al concepto de Benjamin de "autenticidad" (1989: 25-32). Si en *Amalia* la autenticidad perdida por el proceso de reproducción se allana a través de la autenticidad de los lazos entre historia (la testificación de la historia para Benjamin) y los agentes que participan en la obra no sólo desde dentro (obra literaria, elenco, objetos) sino desde fuera (eventos de exhibición); aquí la autenticidad emana sólo de la originalidad de los componentes del objeto cultural. La selección de protagonistas y de *mise en scène* restauran lo que Benjamin considera definitivamente perdido en el cine, esto es el valor de la tradición porque justamente protagonistas y *mise en scène* constituyen esa tradición. Por esto el título del artículo, "Un film aristocrático" recurre a la lista de nombres, la precisión de las locaciones y finalmente la ocasión de las exhibiciones, la gira por el interior de país de las Brigadas de la Liga Patriótica Argentina. En la lista de nombre podemos reconocer los apellidos que a lo largo de la edición de *Plus Ultra* se repiten en diferentes secciones (sociales, mansiones, haras, sociedades ganaderas, etc.) conformando un lector colectivo explícito, que integra un "nosotros restringido": Martínez de Hoz (la protagonista), Unzué, Alcorta, Cano, Roca, Juárez Celman, Bunge, Guerrico, Urquiza, Ocampo, Zuberbuhler, Shaw, Moreno, entre otros. Este nosotros restringido constituye la genealogía nacional, es este caso se establece a través de la lista, el catálogo de apellidos ilustres, recurso que se repite sistemáticamente como una letanía a lo largo de toda la edición. En el caso de esta nota en particular se suma un elemento más al recurso



vinculado con la dinámica entre texto y fotograma: la firma de la cronista, Roxana, cuyo verdadera identidad es la de Consuelo Moreno de Dupuy de Lome, reconocida dama de la sociedad porteña, comentarista y protagonista a su vez de los eventos sociales que relata, otra marca de la autenticidad, escritora y lectora explícita, un componente del nosotros restringido.

Finalmente, la ciudad, Buenos Aires, después de una cuidadosa selección de locaciones, aparece desde la distancia del cine como una gran capital europea maravillando al cronista:

Las escenas de conjunto, tal vez las mejores logradas en la película, fueron tomadas en sitios que nos son familiares en esta gran ciudad de Buenos Aires, y a veces, al ver reproducidas sus arterias o sus paseos, se nos antojaba que nos encontrábamos en una capital extranjera, según se admiraba de intensa la vida reflejada en ella o de hermoso paisaje que se reproducía. (*Plus Ultra*, diciembre de 1921, año 6, n° 68)

El cine, entonces reproduce la proyección de la distinción moderna, por un lado, la herencia de los jóvenes del elenco al servicio de ideales nacionales y por el otro en la imagen representada de la ciudad, Buenos Aires consigue a través de la selección de espacios, la apariencia de una gran capital internacional como metáfora de los deseos cosmopolitas. En otras palabras, nada menos que aquello que provocaba la nostalgia en el cronista de la nota sobre *Amalia*, lo que la tradición le ha negado a la nación nueva y enclavada en el lejano sur. Así aquella nostalgia del cronista de "Las Tertulias de Antaño" se repara en la apariencia del cine a través de esta Buenos Aires, que en el impulso de la prosperidad no significa ya "cuarteles de invierno", sino la Cosmópolis, reconocida como la gran capital que se celebra desde las otras secciones de la revista.

### ***El Misionero de Atacama: un filme histórico***

Finalmente, la presencia de *Amalia*, suceso del espectáculo capitalino, en las páginas de *Plus Ultra*, contrasta con el caso de *El Misionero de Atacama*, una experiencia prácticamente aislada de cine didáctico. Dentro del grupo de trabajos dedicados a la historia del cine argentino no se registran casi menciones ni datos acerca la obra de Onelli, un medio metraje, que se exhibió en 1922 con escasa repercusión. Sin embargo, *Plus Ultra* reproduce varios fotogramas y dedica una nota completa de gran porte para destacar la importancia de la película. En esta ocasión, la relación entre texto y fotograma así como el lugar que le está reservado dentro del *corpus* de la revista tiene zonas de contacto con la dinámica observada en el caso de *Amalia* y asimismo diferencias que lo localizan en un espacio singular.

La nota se construye básicamente en torno a la figura de Clemente Onelli, intelectual científico director del Zoológico de Buenos Aires, que aparece regularmente como colaborador en la revista. Siguiendo la tradición del hombre de ciencia decimonónico vigente en las primeras décadas del siglo XX, Onelli aparece en *Plus Ultra* a través de intereses diversificados ya sea como paleontólogo, escritor y humanista, como antropólogo o experto en arte. La tecnología también se integra a sus actividades a través de la fotografía y, en este caso, con un experimento cinematográfico.

El cronista sorprende a Onelli en medio de la filmación de la que obtiene como primicia los fotogramas reproducidos. El texto se ordena en

tres partes, en la primera un comentario de Onelli acerca del propósito del filme, la segunda es una síntesis del guión organizada por cuadros y la tercera, la reflexión final del cronista. Los fotogramas ocupan la mayor parte del cuerpo de la nota cada uno enmarcado en una guarda con motivos indígenas y en cada fotograma predominan las figuras humanas: los indígenas y el fraile.

La mirada de Onelli sobre el cine conjuga el naturalista-antropólogo y el hombre de acción perteneciente a la intelectualidad consagrada no sólo en el campo académico sino en el cívico. A pesar de su origen europeo, Onelli era un experto en paleontología patagónica y además un idóneo de los asuntos nacionales que había incluso participado en las negociaciones sobre límites con Chile como experto en la comisión que presidió el Perito Francisco Moreno durante el gobierno de Roca. Su compromiso con la causa nacional de larga data se asocia con la avidez de hombre moderno, del intelectual múltiple al que el progreso le permite manipular sus nuevos recursos para contrarrestar los males del siglo. Entre esos males Onelli destaca para *Plus Ultra* la perniciosa influencia del cine norteamericano que incluye desde el borramiento paulatino de los valores nacionales, la liberalización de las costumbres morales y la vulgarización de la literatura. Onelli sintetiza no sólo su opinión sobre la difusión de lo foráneo en el campo de la cultura sino el lugar y la función que debe ocupar el cine para ilustrar a los destinatarios de *Plus Ultra* la posición de un intelectual comprometido:

Quise proporcionarme un film a mí mismo, harto de los perfiles de enorme mandíbula de los "cow-boys" que siempre ponen al pecho el revólver; harto también de las estrellas de la pantalla, eternamente rubias, eternamente con ojos claros y en blanco, y eternamente

violentando la estética femenina hasta prodigarla y vulgarizarla por veinte centavos la sección. (*Plus Ultra*, abril de 1922, año VII, n° 72)

Si en *Amalia* el drama nacional se encarna en la asociación entre literatura consagrada y un elenco de patricios, dos incuestionables agentes legítimos de la argentinidad; en *El Misionero de Atacama* encuentra su justificación desde una perspectiva diferente. Aquí el cine argentino se perfila como un modelo para armar la historia en donde la mirada y la voz autorizada del científico obtienen una versión alquímica de lo nacional:

Esta cinta es bien nuestra, tan nuestra que me ha sido facilísimo reunir los elementos necesarios para desarrollarla: viejas tallas de la época colonial, toscos cacharos conventuales y hasta tres indígenas. De una misteriosa raza casi extinguida cuyos restos viven en la Puna de Atacama; todo lo he tenido a mano.

Este modelo para armar la historia se consigue con la reunión de los elementos apropiados, donde hallazgos arqueológicos para una escenografía auténtica se conjugan con un discurso antropológico, el hallazgo de los tres indígenas, restos de una misteriosa raza perdida del noroeste. Cacharos y personajes, objetos y criaturas combinados le permiten al hombre de ciencias y no de espectáculo crear un cine nacional didáctico. Cine genuino y austero, el cine del científico, que encarna el deber ser del progreso. Un fraile también genuino y un puma completan el elenco para una historia breve de un episodio de la "civilización del indio" del siglo XVIII, una cinta con "solo amor cristiano" en las palabras del cronista.

La nota se cierra con el perfil de Onelli y una reflexión sobre el futuro de cine didáctico:

Don Clemente Onelli llevó a su nuevo arte de "supervisionista" todo el saber, la iniciativa y la tesonería que pone en todas sus múltiples empresas por él acometidas desde la creación de un Zoo modelo a la captura de un animal misterioso. Es un romano acriollado con energías norteamericanas, pero sin los millones que necesita para hacer una proteica y fecunda obra de cultura nacional.

Mucho se habló del cinematógrafo escolar, muy poco se ha hecho relativamente porque la película didáctica rinde ganancias limitadas. Los films teatrales perfeñados con escenas cursis y resobadas proporcionan mayor utilidad metálica. Sin embargo las cintas en las que se presentan usos y costumbres históricas y actuales darían para el provenir rendimientos espiritual y pecuniario, perfeccionando las inteligencias infantiles.

Con este cierre, el modelo para armar presentado por Onelli tiene su correlato en un modelo de lo que resulta el cometido del cine dentro de la agenda de *Plus Ultra*. Como en *Amalia*, la tecnología de la pantalla encuentra su espacio en la construcción de un pasado histórico que selecciona cuidadosamente agentes, imágenes y hechos. Es este caso quién es el artífice, un arquetipo de hombre de ciencia, el sabio con virtudes cívicas le otorga un valor adicional de legitimidad. El cine, entonces puede ser ciencia también, como pudo serlo la literatura con los aportes de los científicos literatos —como Onelli mismo—, desde fines del siglo XIX.

El otro aspecto fundamental al descifrar la inclusión de *El misionero de Atacama* es que los rostros criollos e indígenas reemplazan a los patricios de *Amalia* en un episodio de la historia temprana, el proceso civilizador de la mano de la iglesia católica. Aquí también los actores rescatados en un gesto arqueológico-antropológico resultan descendientes de los verdaderos protagonistas de los eventos históricos.

En *El misionero de Atacama* resuenan, sin embargo, elementos nuevos, la iglesia y el indígena, el pasado colonial más remoto donde se reparan las fisuras del deber ser a través del científico Onelli, donde los indígenas son relatados por la ciencia al modo de "restos misteriosos" genuinos pero sin vitalidad, retratos vivientes del pasado que se recupera no como parte orgánica del devenir actual de la Argentina de los años 1920 (como lo son los jóvenes patricios protagonistas de *Amalia*), sino como una ilustración didáctica que sigue patrones estéticos costumbristas a pesar del barniz documental.

Aunque la revista se complace en la cobertura gráfica del mundo del espectáculo norteamericano y europeo, el balance entre un "deber ser" colonial y las aspiraciones cosmopolitas del liberalismo sudamericano, permite ubicar esta nota en el ámbito la creación de una genealogía nacional como en el caso de *Amalia*. En la contradictoria Argentina de la prosperidad, este lazo con los valores coloniales resulta un eslabón imprescindible en la construcción de la genealogía que remita a cierto grupo legítimo de familias. Finalmente, integrando parte de ese estadio histórico, la palabra de la ciencia permite a su vez ir más allá de los próceres y restaurar un sitio para el indígena, como objeto de recreación histórica, por el costado de una feroz historia reciente, la casi contemporánea campaña al desierto.<sup>5</sup> Por consecuencia, con la inclusión del indígena, no puede pensarse en un proceso similar al de la inclusión de los patricios en la historia de *Amalia*, mientras los jóvenes aristócratas se presentan con la vitalidad de reafirmación, el indio se incluye de la

manera opuesta. Narrado como "resto" de una raza "misteriosa", es decir sin vitalidad alguna como los vestigios del pasado momificado de hombres y de animales de los que se ocupa el científico Onelli, el indígena resulta incognoscible, sin lazos reconocidos con la Argentina moderna, tal como fue entendido por las generaciones fundantes de la nación. El rescate arqueológico funciona entonces, dentro de la agenda de *Plus Ultra*, para anclar al indio en la pre-historia del siglo XVII colonial, a través de la mirada del científico que representa la mirada autorizada del progreso para cristalizar el componente indígena allí, en el único marco posible, un pasado pre-moderno en el remoto interior del país.

## Notas

<sup>1</sup>Confrontar, J.M. Couselo (1992); Salas, H (1996, 247-253) y del Brutto "Los porteños y el cine" (en Vázquez Rial, 1996 378-392).

<sup>2</sup>Es el caso de la revista *El Hogar y Mundo Argentino*, por ejemplo.

<sup>3</sup>De los tres filmes de los que se ocupa *Plus Ultra* sólo queda testimonio de *Amalia* de la que se conservan fragmentos, de las otras dos obras existen una serie de fotogramas.

<sup>4</sup> Confrontar para un panorama detallado analizados desde un punto de partida diferente en cada caso los trabajos de Devoto (2002) y de Bertoni (2001) así como el artículo de Gramuglio sobre Gálvez y el nacionalismo en los 30 (en Altamirano, 1999, 31-43) .

### Obras citadas

- Benjamin, Walter. *Discursos Ininterrumpidos*. Madrid: Tauros, 1989.
- Brutto Del, Bibiana. "Los porteños y el cine". En Horacio Vázquez Rial, Buenos Aires 1880-1930. *La capital de un imperio imaginado*. Madrid; Alianza, 1996: 378-92.
- Couselo, Jorge M. *Historia del cine argentino*. Buenos Aires: CEAL, 1962.
- Plus Ultra. Buenos Aires, 1916-1930.
- Salas, Horacio. *El Centenario*. Buenos Aires: Planeta, 1996.