



La importancia de la fotografía en el surgimiento de focos de producción fílmica regional durante el período silente. Crónica de una relación tardía pero fundamental

Andrea Cuarterolo^(*)

ARK CAICYT: <https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690732/rmd80mrzt>

Resumen

La historiografía del cine argentino ha estado tradicionalmente sesgada por un enfoque centralista que ha desdeñado aquellos fenómenos cinematográficos ocurridos fuera de la Capital. Sin embargo, desde los inicios del medio, existieron, a lo largo del país, pequeños focos de producción asociados a lo que Luciana Correa de Araujo denomina "personalidades singulares", que incluso en los sitios más remotos y en las condiciones más desfavorables, lograron realizar películas gracias a sus capacidades técnicas y creativas. Muchos de estos pioneros habían sido inicialmente fotógrafos y replicaron, algo a destiempo, un fenómeno usual en los inicios del cine: el traslado de profesionales del medio fotográfico al cinematográfico. Con pocos recursos tecnológicos, sin maestros de los que aprender el oficio y con un acceso limitado y tardío al cine de la Capital y del exterior, la fotografía fue para estos realizadores un reservorio de saberes técnicos, estéticos y narrativos que, sin duda, sirvió como base para su precursora producción fílmica.

Palabras clave: Cine Regional; Cine Temprano; Cine y Fotografía; Pioneros del Cine Regional.

The Importance of Photography in the Emergence of Regional Film Production Hubs During the Silent Period: Chronicle of a Late but Fundamental Relationship

Abstract

The historiography of Argentine cinema has traditionally been biased by a centralist approach that has disdained all those cinematographic phenomena that took place outside the Capital. However, since the beginning of the medium, there have been small hubs of production scattered throughout the country, led by what Luciana Correa de Araujo has called "singular personalities", who, even in the most remote places and challenging conditions, achieved to make films thanks to their technical and creative abilities. Many of these pioneers had initially been photographers and replicated, somewhat out of time, an extremely common phenomenon in the beginnings of cinema: the transfer of professionals from the photographic to the cinematographic medium. With few technological resources, without teachers from whom to learn the trade, and with limited and late access to cinematographic novelties from the Capital and abroad, photography was for these filmmakers a reservoir of technical, aesthetic, and narrative knowledge that, undoubtedly, served as the basis for their precursory film production.

Key words: Regional Cinema; Early Cinema; Cinema and Photography; Pioneers of Regional Cinema.

^(*) Doctora en Historia y Teoría de las Artes (Universidad de Buenos Aires). Investigadora independiente (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas). Docente (Universidad de Buenos Aires y Universidad Nacional de Quilmes). Codirectora del Centro de Investigaciones y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE) y la Asociación de Estudios sobre Precine y Cine Silente Latinoamericano (PRECILA). Directora de *Vivomatografías*. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica. Argentina. Email: acuarterolo@gmail.com ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-3724-1492>



“La importancia de la fotografía en el surgimiento de focos de producción fílmica regional durante el período silente. Crónica de una relación tardía pero fundamental”

La importancia de la fotografía en el surgimiento de focos de producción fílmica regional durante el período silente. Crónica de una relación tardía pero fundamental

Introducción

La historiografía del cine argentino ha estado tradicionalmente sesgada por un pronunciado enfoque centralista que ha desestimado o minimizado todos aquellos fenómenos cinematográficos que tuvieron lugar al margen de la Ciudad de Buenos Aires. Esto es aún más evidente durante el período silente, donde las escasas menciones a la producción regional se restringen a la enumeración de algunos pocos nombres o películas emblemáticas, concluyendo que estos films no eran más que “un conglomerado entre el mimetismo y la rectificación nacional” (Couselo et al., 1984, p. 38). Sin duda, el hecho de que las primeras historias del cine hayan priorizado el género de ficción por sobre el de no ficción, la pérdida de gran parte de las tempranas fuentes fílmicas regionales y el difícil o precario acceso a documentos extrafílmicos locales constituyen factores que han incidido en este desdén por el cine realizado fuera de la Capital.

Lo cierto es que, desde los inicios del medio, existieron, a lo largo de diversos espacios del país, pequeños focos de producción tanto de actualidades, noticiarios y documentales como de tempranas cintas ficcionales, que implicaron una provisión de recursos que hoy nos parece sorprendente para esas zonas periféricas. Un factor fundamental para el desarrollo de estos proyectos cinematográficos regionales se relacionó con el surgimiento de lo que Luciana Correa de Araujo (2013) denomina “personalidades singulares”, que aún en los sitios más remotos y en las condiciones más desfavorables, lograron realizar películas gracias a sus capacidades técnicas y creativas o a sus habilidades para atraer inversores y colaboradores. Muchos de estos pioneros habían sido inicialmente fotógrafos y replicaron, un poco extemporáneamente –teniendo en cuenta que varios de ellos comenzaron a filmar recién en la década de 1920 o, incluso, en la de 1930– un fenómeno sumamente usual en los inicios del cine: el traslado de profesionales del medio fotográfico al cinematográfico.¹ En este trabajo analizaremos el surgimiento y la producción de una serie de cineastas de distintas provincias del país cuyas trayectorias, inicialmente ligadas a la fotografía comercial, fueron decisivas a la hora de aventurarse en este nuevo medio.

Filmar en la periferia. Experiencias pioneras en la provincia de Buenos Aires

Algunas de las primeras experiencias de producción regional surgieron más temprana y cuantiosamente en el ámbito de la provincia de Buenos Aires que, por su cercanía con la Capital, tenía garantizado un abastecimiento más o menos continuo de materiales cinematográficos. En estos espacios periféricos, los estudios fotográficos –que, frecuentemente, eran también proveedores de insumos fílmicos– funcionaron como los espacios naturales para la emergencia de estos focos de producción precursores. En este sentido, la ciudad de Bahía Blanca se destaca por haber sido históricamente –junto a Rosario– un centro neurálgico de distribución fílmica durante el período silente. De acuerdo con Agustín Neifert (2007), las primeras funciones de cine tuvieron lugar allí a fines de 1898, apenas tres años después de la primera función pública de los Hnos. Lumière en París, y muy pronto se multiplicaron los espacios destinados a la proyección de películas.

¹ Este fenómeno, que cuenta con casos emblemáticos a nivel internacional, fue igualmente fundamental para el surgimiento del cine en nuestro país. Entre los ejemplos más relevantes, podemos mencionar a Max Glücksmann y Enrique Lepage, que desde fines del siglo XIX manejaban una casa fotográfica que fue cuna del cine argentino. Estos pioneros fueron productores de las primeras actualidades vernáculas y algunos de los camarógrafos que contrataron, como el francés Eugenio Py, habían sido inicialmente fotógrafos. La Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados, primer fotoclub del país, fue también un semillero del que surgieron algunos de los pioneros del cine nacional, como Eugenio Cardini, Eduardo Martínez de la Pera, Ernesto Gunche, Pedro Arata o Clemente Onelli, entre otros. Asimismo, varios fotógrafos retratistas como Arturo Alexander, Mateo Bonnin, Martín Daniel Martínez, Domingo Filippini, Juan Voltz o Rene Hardy, por nombrar solo algunos, se movieron cómodamente entre uno y otro medio, sobre todo en el interior del país donde fueron responsables de la producción de los primeros films locales. Ya en la transición al cine sonoro, no se puede dejar de mencionar al prestigioso fotógrafo Horacio Coppola, que luego de su paso por la Bauhaus en Berlín, rodó una serie de tempranos films de vanguardia en la década de 1930. Para un estudio exhaustivo sobre este fenómeno en nuestro país, véase Cuarterolo (2013).

Andrea Cuarterolo

En esta ciudad surgieron, además, algunos de los pioneros del cine regional como Juan Voltz, fotógrafo de origen alemán, que hacia 1896 había instalado, junto a su hermano, una de las primeras casas de fotografía locales. El estudio “La Aurora”, ubicado en la calle Soler 123, próximo al centro cívico, realizaba retratos y trabajos de laboratorio, vendía un amplio surtido de productos fotográficos y era un espacio gratuito de aprendizaje para todos aquellos que estuvieran interesados en este medio, poniendo en evidencia la existencia de una comunidad de aficionados locales ya desde comienzos del siglo.² En 1903, Juan Voltz incursionó en el floreciente negocio de la exhibición cinematográfica, tomando a su cargo las dos sesiones de proyección diarias que la confitería Jockey Club había iniciado en 1902 como una atracción gratuita para su clientela. Sin embargo, Voltz no se contentó con este primer rol de exhibidor y en 1904, con la colaboración de su hermano Enrique, presentó allí mismo sus primeros registros documentales. El 5 de octubre de ese año exhibió un noticiario que documentaba la procesión religiosa de Nuestra Señora de la Merced, patrona de la ciudad, que había tenido lugar apenas unas jornadas antes. Al día siguiente, el diario *La Nueva Provincia* afirmó que la exhibición fue un éxito de público y que “el lienzo reflejaba con tal nitidez gente conocida nuestra que el público no pudo reprimir sus manifestaciones de entusiasmo” (Cit en Neifert, 2007, p. 59). En efecto, estas tempranas películas “estaban signadas por la intercambiabilidad entre protagonistas y público” (Kohen, 2005, p. 32) y el deseo de verse representado en pantalla fue un fuerte aliciente para la confección de cintas regionales. Como afirma Miriam Hansen (1991), la promesa de autorreconocimiento implícita en estos films fue potencialmente política, pues sugería la posibilidad de una pantalla democrática en la que cualquiera podía aparecer. El éxito de esta primera proyección, sin duda, motivó a Voltz a seguir filmando. El 15 de diciembre de 1904 volvió a presentar en el Jockey Club un nuevo film documental con imágenes de la inauguración del Ferrocarril Pacífico, la ampliación del Puerto Galván y la actividad en el Mercado Victoria. Al año siguiente rodó un documental sobre el puerto Ingeniero White y unas vistas que registraban a un grupo de pobladores saliendo del Te Deum del 25 de mayo en la Iglesia Catedral y, en 1906, registró la partida de Juan Cassoulet, pionero del turismo carretera en el país.

La demanda del público local por noticias e informaciones provenientes de su medio, así como la relativa facilidad para producir estos films con pocos recursos, alentaron a otros fotógrafos locales a incursionar en el cine. Oreste Belardinelli se inició en la fotografía hacia 1904 como miembro de la Sociedad Fotográfica de Aficionados de Bahía Blanca y, algunos años después, abrió su emblemático estudio Fotografía San Martín. Esta casa fotográfica se especializaba en trabajos finos y realizaba ampliaciones, reproducciones y miniaturas. En su carácter de agente de la casa Gregorio Ortuño de Buenos Aires para la venta de pianos eléctricos y cinematógrafos, funcionó, además, como el primer establecimiento de venta de artículos de cine de la ciudad. Belardinelli colaboraba, además, como fotógrafo de algunas de las más populares revistas bahienses, como *Arte y Trabajo* e *Instantáneas*. Una muerte prematura truncó en 1918 su exitosa carrera fotográfica, sin embargo, su trayectoria hasta ese momento fue sumamente importante para la evolución de la cultura fotográfica local. Al igual que Voltz, Belardinelli también se acercó tempranamente al cine. En 1916 realizó el primer largometraje documental local, *Bahía Blanca y sus progresos*, que incluía imágenes de las calles céntricas, paseos públicos, jardines, fábricas, comercios, plazas, monumentos, e incluso de los talleres de composición e impresión del diario *La Nueva Provincia*. El estreno, el 24 de febrero de 1916 en el bar del hotel Sud Americano, fue comentado al día siguiente por ese mismo diario, que afirmó que Belardinelli había logrado mostrar que era posible “hacer en Bahía Blanca lo que solo parecía reservado a las grandes empresas cinematográficas” (Cit en Neifert, 2007, p. 60). El film constituyó un verdadero suceso en el ambiente bahiense y, gracias a su alcance masivo, permitió “difundir el progreso de la ciudad fuera de sus fronteras” (Agesta, Bracamonte y Cernadas, 2016, p. 48).

Otro fotógrafo bahiense que tuvo un fructífero paso por el cine fue Hilario Bazzana. Fundador, junto con su mujer, de un importante estudio fotográfico, se instaló primero en Bahía Blanca y, luego, en la década de 1940, en asociación con sus hijos, en la ciudad de Neuquén. Además de dedicarse a la fotografía social, fue un pionero de la fotografía aérea y tuvo una intensa actuación en el campo de la fotografía periodística, desempeñándose en importantes medios como el diario

² Sobre los inicios de la fotografía en Bahía Blanca véase Agesta (2005).

“La importancia de la fotografía en el surgimiento de focos de producción fílmica regional durante el período silente. Crónica de una relación tardía pero fundamental”

La Nueva Provincia. Su experiencia en el documentalismo fotográfico pronto se trasladó al cine y, hacia 1926, comenzó a realizar el noticiero *Actualidades bahienses*, que se mantuvo hasta los años 40, y en el que registró los principales sucesos políticos, sociales, culturales y deportivos de la ciudad. En la primera edición incluyó imágenes del balneario Maldonado y documentó la visita a la ciudad de los flamantes gobernador y vice gobernador de la provincia de Buenos Aires, Valentín Vergara y Victoriano de Ortúzar. En 1937, Bazzana decidió editar una película documental con fragmentos de su noticiario, que se exhibió en la sala del Palacio del Cine. La crítica que el diario *La Nueva Provincia* escribió el 13 de septiembre de ese año con motivo del estreno da cuenta no solo de la importancia del film para la ciudad, sino también de la pericia técnica de Bazzana, sin duda heredada de su actividad previa como fotógrafo:

Por lo que significa como iniciativa feliz y como documento localista, el film de referencia, en el que desfilan todos los festejos del 9 de julio, es digno del aplauso general. Se ha puesto de manifiesto un afán de llevar al lienzo hechos que tienen por escenario Bahía Blanca y que en las “actualidades bahienses” que nos ocupan ya ponen de manifiesto una perfección sino absoluta por lo menos ponderable. Bazzana ha tenido a su cargo no sólo tomar personalmente todas las escenas diurnas y nocturnas que ofrece la película, sino que él mismo, no obstante, de las dificultades que podrían entrañar la angostura de la película empleada en la filmación, logró adaptarla en toda su amplitud a la medida de la pantalla del Palacio del Cine (Cit. en Neifert, 2007, p. 62).

Por requerir de pocos recursos materiales y humanos y por su operatividad para informar o difundir las realidades locales, la producción de noticiarios, documentales y actualidades fue bastante común en diversas ciudades del interior del país desde los inicios del medio y la fotografía –especialmente la documental– tuvo una profunda influencia en este temprano cine de no-ficción. De hecho, es posible trazar en los primeros años del siglo XX en nuestro país una historia paralela entre la fotografía documental y el cine noticiario y de actualidades, en la que no sólo se repiten imágenes y protagonistas, sino también puntos de vista, elecciones estéticas y temáticas. Sin embargo, aunque el grueso de la producción cinematográfica regional durante este período se desarrolló en el terreno de la no-ficción, también podemos encontrar en Bahía Blanca precoces ensayos de cine de ficción. En este sentido es preciso destacar el caso de *Amor Gary* (hijo), autor de los que presumiblemente son los dos primeros films argumentales rodados en la ciudad: *Almas pequeñas, corazón grande* (1923) y *Expertos detectives* (1926). Se sabe poco sobre estas películas, hoy lamentablemente perdidas, y sobre la trayectoria de su realizador, sin embargo, es presumible deducir que en ellas tuvo un rol fundamental su padre, Amor Gary, un fotógrafo de origen belga que tuvo al menos dos estudios en la ciudad, en la calle San Martín 127 y en Sarmiento 141. De acuerdo con Neifert (2007), *Almas pequeñas, corazón grande* fue rodada en escenarios naturales de la Sociedad Sportiva y el arroyo Napostá y contó con el italiano Tino D’Albi en la escenografía y con Amor Gary (padre) en la fotografía, que seguramente estuvo también a cargo de los virados azules incluidos en el film. *Expertos detectives*, por su parte, era una comedia infantil que giraba en torno a una viuda pobre a quien los pequeños detectives del título intentaban ayudar. Este film fue rodado en decorados improvisados en el estudio de Gary. La reutilización de elementos escenográficos y técnicos propios de las galerías fotográficas fue, como veremos, algo que facilitó estas primeras experiencias de producción.

Saliendo del ámbito de Bahía Blanca, otro fotógrafo de la provincia de Buenos Aires que tuvo una temprana actuación en el medio cinematográfico fue Mateo Bonnin (1872-1935) en la ciudad de Mar del Plata. Nacido en España en 1872, Bonnin fue, como muchos de los retratistas del siglo XIX, inicialmente un fotógrafo itinerante. En 1887, tras el fallecimiento de sus padres y con tan solo 15 años, partió en barco desde Barcelona hacia Latinoamérica en busca de una nueva vida. Recorrió varios países de América del Sur donde seguramente aprendió el oficio fotográfico y, hacia 1900, se instaló definitivamente en la Argentina. Luego de pasar algunos años en Buenos Aires, donde trabajó como fotógrafo y, luego, como corresponsal gráfico de importantes diarios y revistas porteñas como *La Gaceta*, *La Nación*, *La Razón*, *Caras y Caretas*, *Fray Mocho* y *El Mosquito*, se estableció definitivamente en Mar del Plata, sitio en el que residiría hasta su muerte

en 1935. Allí trabajó primero como director de compañías teatrales que se presentaban en el Teatro Colón³ y, en 1905, abrió su primer estudio fotográfico en el centro de la ciudad. Hacia 1909, tan solo 4 años después de ese primer emprendimiento fotográfico, instaló una sucursal en la antigua rambla de madera, que en 1913 fue trasladada a la flamante rambla francesa. Fue además nombrado fotógrafo oficial del Mar del Plata Golf Club, en donde instaló un laboratorio, y tuvo sucursales temporales en distintos sitios turísticos de la ciudad como el Hotel Centenario, Playa Grande y el Balneario de Serra.⁴

Como destino predilecto de la aristocracia porteña, Mar del Plata constituía una plaza comercial privilegiada y Bonnin era un empresario astuto que supo aprovechar ese potencial. Por su cámara no solo pasó gran parte de la alta sociedad de la época, sino que además editó álbumes conmemorativos de la ciudad y fotografías en formato postal, que comercializaba entre los veraneantes. Bonnin era un fotógrafo hábil y sofisticado que experimentó con muchas de las técnicas en boga en la época, como el fотомontaje, la foto-caricatura, la fotografía coloreada y la foto-silueta.⁵

Fue su agudo sentido comercial el que también lo acercó al cine. Aprovechando el éxito de este flamante espectáculo y el crecimiento de salas en la ciudad, en 1904 abrió el *Bar Cinematógrafo Bonnin* en la Avenida Luro, esquina San Luis, en pleno centro marplatense. Como exhibidor se le reconocen algunos hitos importantes, como el de haber realizado tempranas proyecciones con sonido sincronizado, antes que en la Capital. De acuerdo a las fuentes consultadas,⁶ el sistema consistía no solo en “sincronizar a buen cálculo el movimiento de un disco de fonógrafo con la acción de la película”, haciendo coincidir, por ejemplo, la voz de una soprano con la de la actriz en pantalla, sino también en añadir efectos sonoros como el derrumbamiento de una pila de platos, los ruidos del paso del tren o las sirenas de los barcos. El negocio de la exhibición debió resultarle rentable pues, en 1908, inauguró un nuevo biógrafo en la ciudad de Bahía Blanca que dejó en manos de su cuñado Manuel Suárez, también fotógrafo. Sin duda, la creciente vitalidad de la exhibición en estas ciudades del interior del país fue un estímulo fundamental para la producción. Tal como sostiene Luciana Correa de Araujo,

...un circuito exhibidor vigoroso proporciona un contacto sistemático entre espectadores y films, creando nuevas audiencias y nutriendo el hábito de ‘ir al cine’ –un hábito que, con frecuencia, acaba por despertar el deseo de ‘verse en pantalla’, abriendo el camino para el registro de imágenes locales. (2013, p. 94).

En efecto, Bonnin no tardó en incursionar también en la producción de sus propias películas. Hacia la década de 1920 comenzó a desempeñarse como corresponsal de la Casa Valle y esta experiencia seguramente lo motivó a formar su propia compañía productora a la que bautizó Mar del Plata Film Co. o Cinematografía Marplatense Bonnin y con la que comenzó a filmar actualidades locales. Se conservan actualmente cuatro de estas cintas: *Temporal de abril de 1924 en Mar del Plata*, *El acorazado Repulse arribando al puerto de Mar del Plata de 1925*, *Plus Ultra el comandante Ramón Franco en su visita a Mar del Plata* de 1926, todas producidas por Cinematografía Marplatense Bonnin, y *Brisas del Atlántico*, rodada hacia 1926 para la Casa Valle. Sin embargo, Bonnin no se limitó a los registros documentales, sino que tuvo al menos una incursión en el cine de ficción a través del film *Agradable despertar*, rodado por su compañía productora en 1924. La película es un típico melodrama al estilo de las novelas ilustradas de la época y narra la historia de una empleada doméstica que llega a Mar del Plata acompañando a sus patrones que vienen a vacacionar a este aristocrático balneario. Obnubilada por la belleza de la ciudad no hace más que soñar con el amor y con disfrutar de los mismos lujos y estilo de vida de sus empleadores. *Agradable despertar* constituye, hasta donde se sabe, el primer ensayo de

³ *La Capital*, Mar del Plata, 6/10/1959, p. 2.

⁴ Gran parte de los datos biográficos que se conocen sobre este fotógrafo surgen de los trabajos de su sobrina nieta, Mercedes Monteverde (2013 y 2015), que hace años viene rescatando su producción fotográfica y fílmica.

⁵ Las foto-siluetas fueron un popular formato comercial de las primeras décadas del siglo XX. Consistía en la ampliación de un retrato fotográfico que, luego se pegaba sobre madera delgada y se calaba con sierra de arco adoptando la forma de la figura. Era frecuente que luego se coloreara la imagen y finalmente se la montara en un pedestal de ranura para su exhibición en el hogar.

⁶ Véanse los artículos “Mar del Plata tuvo cine sonoro antes que en Buenos Aires”, *Revista Continente*, n. 33, diciembre de 1949 y “¿Lo sabía?”, *Diario La Razón*, 12/02/1975.

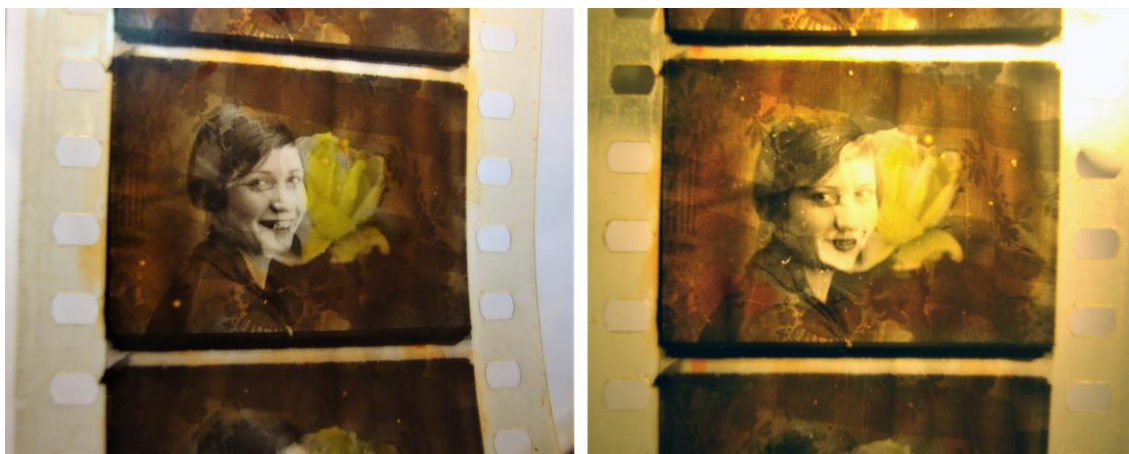
“La importancia de la fotografía en el surgimiento de focos de producción fílmica regional durante el período silente. Crónica de una relación tardía pero fundamental”

ficción realizado íntegramente con técnicos y actores aficionados marplatenses.⁷ A pesar del logro que esta audaz empresa significaba para una ciudad como Mar del Plata que, durante el período silente, sirvió fundamentalmente como locación de películas producidas en la Capital, la crítica local juzgó duramente al film. Por ejemplo, luego de una *premiere* privada que tuvo lugar el 5 de agosto de 1924 en el Palace Theatre, el diario marplatense *El Trabajo* criticó los aspectos técnicos de la película:

La cinta tiene defectos, muchos defectos, empezando por la misma impresión fotográfica, que es a nuestro juicio, para una empresa que recién se inicia, lo primordial, sin entrar a considerar el argumento y el trabajo de los aficionados que intervienen en el desarrollo de la trama ideada. Empero no hay que olvidar que este es el primer trabajo, y que él, con la constancia que todos reconocen en el director del Mar del Plata Film, puede ser superado.⁸

Aunque el estado actual de la copia no ha permitido, al menos por ahora, su digitalización⁹ y solo hemos podido acceder a un puñado de fotogramas de este film, reproducidos por Monteverde (2023), esta crítica resulta particularmente desconcertante porque es posible vislumbrar en esas pocas imágenes la habilidad técnica de Bonnin, que se refleja en la utilización de múltiples efectos visuales adquiridos en su práctica fotográfica. En este sentido se destaca, por ejemplo, el uso de la doble exposición y de un delicado coloreado a mano en una escena en la que una rosa pintada de amarillo se superpone sobre el rostro, también iluminado, de la protagonista del film.

Imagen 1



Fotogramas de *Agradable despertar* (Mateo Bonnin, 1924) que muestran efectos de sobre impresión y coloreado manual. Fuente: Los originales se encuentran en el Archivo Museo Histórico Municipal Roberto T. Barili de Mar del Plata. Gentileza de Mercedes Monteverde.

La técnica de la doble exposición fue bastante popular en la fotografía comercial. Se lograba fotografiando dos o más imágenes distintas sobre una misma placa o película, intentando evitar la sobreexposición del negativo. Como se trataba de un procedimiento difícil, que requería ajustar cuidadosamente la acción representada en cada toma con la de la siguiente, por lo general no se exponían más de dos o tres imágenes en cada fotograma. El resultado era una fotografía en la que la segunda imagen –y todas las posibles subsiguientes– aparecía superpuesta sobre la primera con

⁷ Según consta en un artículo de la revista *Fray Mocho* de 1924, la protagonista del film es la actriz marplatense Ana Grasi. Véase “Las estrellas de Bonnin o Mar del Plata Film Co.”, *Fray Mocho*, Buenos Aires, n. 642, 12/08/1924, s.p. Agradezco a Mercedes Monteverde el haberme señalado este artículo que se inserta en su propia investigación sobre la vida de Bonnin publicada en el libro *Mateo Bonnin. Un mallorquín en Argentina* (2023).

⁸ *El Trabajo*, Mar del Plata, 06/08/1924, p. 1. Agradezco a Miguel Monforte por haberme proporcionado esta crítica que forma parte de su estudio sobre la historia del cine marplatense, recientemente publicado junto a Julio Neveleff en el libro *Mar del Plata es cine. De los pioneros a 2024* (2023).

⁹ Se conservan cuatro de los cinco actos del film en el Archivo Museo Histórico Municipal Roberto T. Barili de Mar del Plata.

una textura semitransparente. La técnica, descubierta por accidente hacia mediados del siglo XIX, se convirtió en un redituable negocio cuando una serie de fotógrafos inescrupulosos comenzaron a explotar deliberadamente la similitud de estos efectos de superposición con la iconografía de espíritus, para crear falsas representaciones de espectros.¹⁰ Más tarde, el cine de atracciones¹¹ se apropió de este tipo de trucos fotográficos para multiplicar sus efectos visuales. Sin embargo, se trataba de procedimientos que demandaban de cierta experiencia y pericia técnica, como la que seguramente tenía Bonnin gracias a su labor profesional como retratista.

Lo mismo, puede decirse del coloreado manual, usado como efecto espectacular en varias escenas del film. Aunque esta técnica fue común en Europa y los Estados Unidos desde los primeros años del cine, existen muy pocos ejemplos locales que den cuenta de su utilización en nuestro país. Esta labor implicaba un trabajo sumamente especializado y artesanal y la necesidad de estandarizar la calidad de los productos y asegurar una regularidad comercial llevó a que fuera desplazada rápidamente por soluciones más prácticas y rápidas de coloreado como los virados y entintados monocromáticos. En la práctica fotográfica, sin embargo, el iluminado manual continuó siendo un procedimiento demandado por la clientela hasta bien entrado el siglo XX. El mismo Bonnin lo utiliza en su álbum de 1915 sobre Mar del Plata, por el que fue premiado en la Exposición Universal de San Francisco de ese mismo año (Monteverde, 2023, p. 333). No es extraño, por tanto, que retome la técnica en este film pionero como un valor añadido y dramático. De acuerdo a la investigación llevada a cabo por Miguel Monforte (2024), esta película se estrenó en el Palace Theatre, el emblemático cine de Max Glücksmann ubicado en la rambla francesa, el 10 de agosto de 1924, junto con una vista documental sobre el *Temporal del 2 de abril de 1924*, el registro de un match de box entre aficionados y un corto cómico de ficción titulado *Zorro viejo... burlado*, que habría sido presumiblemente rodado por el mismo Bonnin. Esta película de la no se tenía hasta ahora ninguna referencia, abre las puertas para la aparición de otras cintas de ficción olvidadas de este cineasta precursor.¹²

Un último ejemplo destacable en la provincia de Buenos Aires es el de René Hardy (1874-1940) en la ciudad de Pergamino. Nacido en Francia en 1874, este fotógrafo arribó a la Argentina en 1895. Su formación en el campo de las Bellas Artes en la Escuela de Arte de París –de la que egresó con el título de profesor– le permitió abrir en 1900 una academia de dibujo y pintura en la ciudad bonaerense de San Nicolás, en la que estudiaron varios artistas destacados de esa localidad. Allí, Hardy alternaba la enseñanza con la realización de retratos al óleo y fotografías que producía en un taller fotográfico anexo. Una de sus principales especialidades fue la fotografía de niños, a quienes retrataba con frecuencia a domicilio en poses cándidas y descontracturadas. Gracias a su educación artística, Hardy también se especializó en los retratos al bromóleo,¹³ una de las técnicas preferidas de los fotógrafos pictorialistas. Según sus biógrafos, estas imágenes le otorgaron gran prestigio entre su clientela, que frecuentemente viajaba desde lugares remotos para realizarse uno de esos retratos que parecían verdaderas obras de arte (Giunípero, 1997, p. 82).

Su conexión con el cine parece haber sido relativamente temprana, pues en 1910, junto al fotógrafo Carlos Ladislao Bustos, ofreció una serie de funciones cinematográficas en la Plaza Constitución de San Nicolás (hoy Plaza Mitre) durante los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo (Bustos, 2007, p. 76). En 1911, trasladó su estudio a la ciudad vecina de Pergamino, ampliando sus instalaciones que, de acuerdo con los diarios de la época, estaban

¹⁰ Para más información sobre esta técnica y sobre sus usos en la fotografía y el cine véase Cuarterolo (2013).

¹¹ El término “cine de atracciones” fue acuñado a principios de la década de 1980 por los historiadores del cine Tom Gunning y André Gaudreault para englobar a una considerable parte de la producción cinematográfica previa a 1906, cuyo rasgo distintivo es su componente exhibicionista, su evidente conciencia de la presencia de un espectador al que se interpela de forma directa y explícita. Según los autores, las atracciones sirven para describir a este particular modo de representación filmico, caracterizado por la predominancia de elementos espectaculares y atracciones visuales discontinuas, que funciona como una suerte de antítesis del principio dominante del cine institucional posterior: la narración. Sin embargo, como reconoce el mismo Gaudreault, esta oposición no es nunca tajante y ambas modalidades representativas colaboran y funcionan en una constante tensión en gran parte de los films del período silente. El cine de atracciones alude, además, a una particular relación con el espectador. En contraste con el carácter *voyeurista* del cine narrativo, la atracción pone en evidencia la implícita presencia del espectador, está ahí para ser vista y existe sólo con el propósito de hacer alarde de su visibilidad. Véase Gaudreault (2004).

¹² En la mencionada nota de Fray Mocho, “Las estrellas de Bonnin o Mar del Plata Film Co.”, se hace alusión a otro film titulado *Agapito busca novia*, que también podría ser de Bonnin.

¹³ El bromóleo es un proceso técnico desarrollado a comienzos del siglo XX que consistía en blanquear una copia fotográfica de bromuro de plata para luego impregnarla con pigmentos al óleo. Este procedimiento daba como resultado un efecto pictórico sin detalles en la imagen que fue muy buscado por los fotógrafos pictorialistas hasta bien entrado el siglo.

“La importancia de la fotografía en el surgimiento de focos de producción fílmica regional durante el período silente. Crónica de una relación tardía pero fundamental”

previstas de “todos los adelantos de la industria moderna” al igual que “los mejor montados de Buenos Aires o ... de la República” (Cit en Giuníppero, 1997, p. 82). En la década de 1920, Hardy se convirtió, además, en el primer agente oficial de Kodak en Pergamino. Bajo su representación, la fotografía amateur creció enormemente en la ciudad. De acuerdo con un artículo del diario *La Opinión* de 1928 (Cit en Giuníppero, 1997, p. 83), cuando éste aceptó el cargo de representante de la marca, “apenas había en Pergamino dos o tres aficionados a la fotografía que solicitaban películas, repuestos y máquinas a Buenos Aires y Rosario”, pero en un corto tiempo inscribió en su registro a 588 fotógrafos amateurs que se abastecían en su establecimiento. Él mismo comenzó a utilizar una cámara Kodak para realizar sus primeras filmaciones, afirmando sentirse “sumamente satisfecho por la perfección de la máquina, como asimismo de la nitidez y fidelidad con la que revela en la pantalla las escenas tomadas por ella”. Sin embargo, en el mismo artículo, Hardy se queja de haber vendido en la ciudad solo cinco filmadoras, asegurando que no es posible realizar ventas más regulares no solo por su precio, sino porque son pocos los “aficionados que pueden manejar el aparato con perfección”. Esta declaración pone en evidencia la importancia de los saberes técnicos y estéticos previos –que en este caso Hardy poseía gracias a su profesión fotográfica–, para el surgimiento de proyectos de producción regionales.

Lamentablemente, de su obra solo se conserva una película de alrededor de diez minutos que fue hallada a fines del siglo pasado por el investigador pergaminense Eugenio Giuníppero. Rodada en 35 mm, probablemente hacia mediados de la década de 1920, la misma lleva como portada la leyenda “Cinema Hardy” e incluye imágenes de un concurso de disfraces infantiles, escenas de actos oficiales de Pergamino y vistas de la calle principal de la ciudad. Uno de los fotogramas que se han recuperado de esta cinta muestra una placa de intertítulos cuidadosamente elaborada con muñecos en la que se lee “Concurso de máscaras infantiles. Los premiados.”

Imagen 2



Fotograma positivado digitalmente a partir de un negativo de 35 mm de una filmación de la firma Cinema Hardy de fecha no identificada que muestra una placa de intertítulos armada con muñecos. Fuente: Gentileza de Eugenio Giuníppero.

Filmar en el “desierto”. Pioneros del cine pampeano

La provincia de Buenos Aires no fue, sin embargo, la única en la que encontramos este tipo de experiencias pioneras. Aunque en los albores del siglo XX La Pampa era todavía un territorio despoblado y preponderantemente rural, orientado a la producción agrícola-ganadera y con escasa intervención del Estado, durante el período silente existió en esta provincia un pequeño pero prolífico polo de producción cinematográfica que funcionó exitosamente por más de una década. Si en un principio el cine en La Pampa dependió sobre todo de la Capital, no tardaron en surgir en esta zona los emprendedores locales, que tuvieron una actuación relevante en todas las ramas de la incipiente industria cinematográfica, incluyendo la producción. Analizaremos aquí las figuras pioneras de Martín Daniel Martínez en la ciudad de Santa Rosa, Domingo Mauricio Filippini en General Pico y Bautista Amé en Ingeniero Luiggi, cuyas trayectorias estuvieron también íntimamente vinculadas a su profesión inicial como fotógrafos.

Con su estudio Foto Art Emedé, Martínez fue el fotógrafo más importante de la capital provincial por décadas. Se inició en la actividad junto a Pedro Monmany –a quien compró en 1912 su estudio fotográfico– y, para 1914, ya ofrecía entre sus servicios la “toma de vistas” (Etchenique y Pena, 2003, p. 11). Domingo Filippini (1886-1973), por su parte, se desempeñó desde muy joven como fotógrafo aficionado y hacia 1911, luego de trabajar durante un tiempo como aprendiz en dos importantes estudios de Buenos Aires, se instaló en General Pico, en donde abrió su estudio “Foto Venus” (luego llamado “Foto Filippini”), que siguió funcionando en la ciudad, bajo la dirección de su hijo, hasta la década de 1990. Su primera incursión en el cine tuvo lugar hacia 1920, cuando compró a Mario Gallo una filmadora Pathé a manivela de 35 mm con la que comenzó a realizar películas.

De acuerdo con los historiadores locales, el primer film realizado en La Pampa fue *Una galería infantil de niños santarroseños*, rodado por Martínez en 1915. Aunque esta película, a la Etchenique y Pena califican como una “extensión ‘documental de su oficio de fotógrafo” (2003, p. 11), se encuentra perdida, otra cinta, en este caso de Filippini, estrenada más de quince años después y con un título sugerentemente similar, nos proporciona una buena idea de su posible contenido y se erige como una síntesis visual, difícilmente superable, de este traspaso de técnicas, temas y elementos del medio fotográfico al cinematográfico. Se trata de *Galería Cinematográfica Infantil*, un corto recientemente recuperado y digitalizado por el Museo “Pablo Ducrós Hicken”¹⁴ que Filippini realizó hacia 1933 en las instalaciones de su estudio “Foto Venus”.

Empleando los mismos telones pintados, muebles y objetos escenográficos utilizados para la puesta en escena de sus retratos fotográficos, Filippini hace posar frente a su cámara filmadora a casi un centenar de niños de General Pico, para crear una composición de retratos móviles que se suceden uno tras otro sin solución de continuidad. Las imágenes recuperan, con pocas variantes, las poses y convenciones de la retratística de estudio decimonónica, incluyendo el uso recurrente de la mirada a cámara. Este gesto, necesario y totalmente convencional en el retrato fotográfico, tuvo una larga pervivencia en el cine de atracciones¹⁵ como forma de invocar la atención del espectador, hasta que, con la emergencia del cine institucional, se convirtió en un gesto vedado. En esta cinta extemporánea,¹⁶ sin embargo, este tipo de convenciones pervive como resabio anacrónico de ese linaje fotográfico, que en estas zonas periféricas sigue mostrando su influencia, aún en pleno período de transición al cine sonoro.

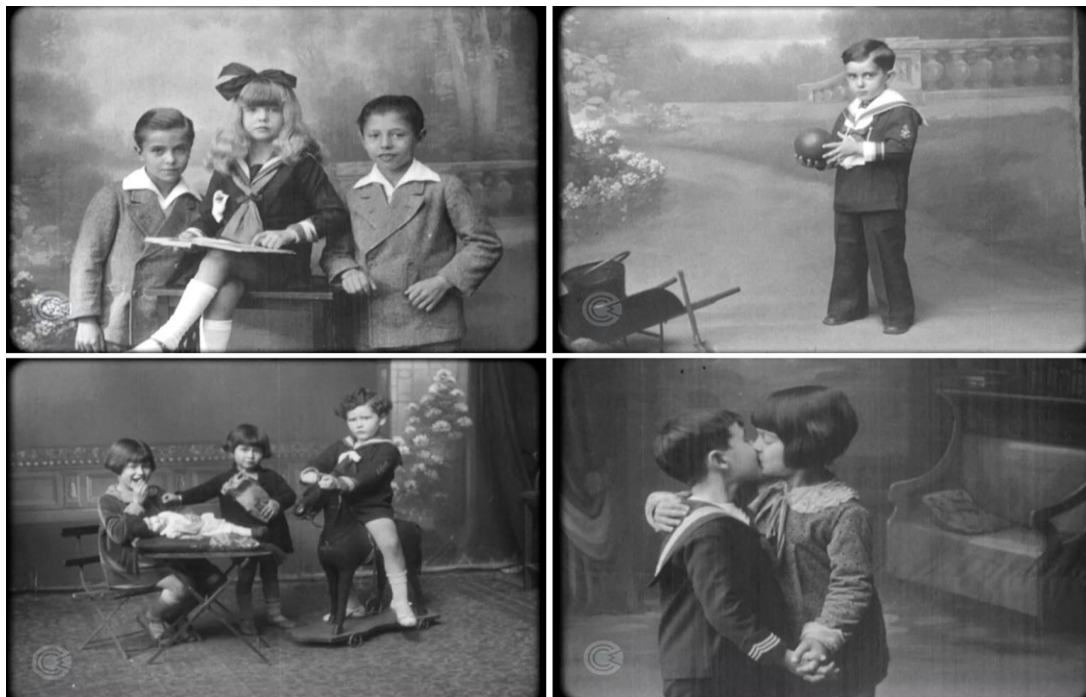
Imagen 3

¹⁴ El archivo iniciado en 1912 por Domingo Filippini se compone de 16.000 negativos y placas de vidrio, además de un centenar de películas en 35mm y 16mm. El mismo fue custodiado por su hijo Domingo Mario, también fotógrafo y cineasta, y luego por su nieta Estela, hasta que en 2008 la familia solicitó su guarda temporal en el Archivo Histórico Provincial “Fernando Aráoz”, en donde se creó, con este material, el Fondo Fotográfico y Audiovisual Filippini. En 2016, gracias a un acuerdo con el Museo del Cine “Pablo Ducrós Hicken” de Buenos Aires, los materiales de nitrato quedaron bajo la custodia del museo en donde fueron digitalizados y actualmente se encuentran disponibles en la web de Nitrato Argentino (<http://nitratoargentino.org/>). Otros datos sobre el trabajo de rescate y digitalización del Fondo Filippini pueden encontrarse en Cappa (2017 y 2019) y López Castro y Martín (2019).

¹⁵ Para más información sobre la influencia de la fotografía en el cine de atracciones en nuestro país véase Cuarterolo (2013).

¹⁶ El film fue datado gracias a testimonios orales de los descendientes de los niños que aparecen en el film cuando se proyectó por primera vez la digitalización realizada por el Museo del Cine “Pablo Ducrós Hicken” en Gral. Pico, La Pampa.

“La importancia de la fotografía en el surgimiento de focos de producción fílmica regional durante el período silente. Crónica de una relación tardía pero fundamental”



Fotogramas de *Galería Cinematográfica Infantil* (Domingo Filippini, ca. 1933). Fuente: Nitrato Argentino/Museo del Cine “Pablo Ducrós Hicken”.

Más allá de su labor como retratistas, Martínez y Filippini tuvieron, al igual que la mayoría de los fotógrafos de comunidades pequeñas, un rol destacado en el registro visual de su ciudad. Se conservan numerosas fotografías de su autoría que documentan sucesos de relevancia local, o bien registran escenas urbanas, edificios públicos, comercios o actividades industriales, todos temas que veremos luego representados en los noticiarios regionales de este período. Martínez realizó entre fines de la década de 1920 y principios de la de 1930 su noticiario “Cine Kodak Martínez” del que actualmente se conservan 9 cintas.¹⁷ Entre los ejemplos más relevantes que sobreviven de esta iniciativa se destaca *Asociación Agrícola Ganadera de la Pampa 2º Exposición Agrícola Ganadera Industrial*, un corto de 1927 que documenta los principales acontecimientos de esta importante exhibición regional, que también contó con registros fotográficos realizados por el propio Martínez. Como sugiere Paula Laguarda, “es posible rastrear [en este tipo de films] la continuidad de elementos iconográficos ligados al discurso modernizador de la primera década del siglo XX, que [...] ya habían sido plasmados a través de la fotografía” (2007).

Filippini, por su parte, fue asiduo colaborador de la revista *Caras y Caretas*, a la que proveía periódicamente de material fotográfico para ilustrar las noticias relativas a la región. Hacia 1920, cuando comenzó a realizar sus primeras producciones fílmicas, entró en contacto con Federico Valle, con quien entabló una fructífera relación profesional. A través de un acuerdo de mutuo beneficio, Valle –que ese mismo año crearía su noticiario semanal *Film Revista Valle*– le proveía película virgen con la que Filippini registraba los principales sucesos de General Pico y las zonas aledañas, que luego enviaba a la Capital para su copiado a positivo y posterior difusión. Si bien no han sobrevivido documentos escritos que arrojen luz sobre los términos de esta asociación, es posible suponer, tal como sugiere Carolina Cappa (2017), que

Valle hacía dos copias del material: una para su emprendimiento y otra que devolvía a Filippini. Con estas copias, Filippini armaba su propio noticiero, *Actualidades Venus Film*, cuyo contenido era exclusivamente referido a eventos sucedidos en La

¹⁷ Las pocas producciones de Martínez que han sobrevivido hasta nuestros días se conservan actualmente en el Archivo Municipal “Hilda Paris” de Santa Rosa.

Pampa. Con los positivos que recibía de Valle, Filippini montaba intertítulos firmados por “Venus Film” o “Cinematografía Filippini” y realizaba los teñidos o virados, según correspondiera, en su laboratorio en General Pico (p. 285).

Esta sociedad comercial resulta especialmente relevante porque da cuenta de una serie de relaciones entabladas entre cineastas regionales y profesionales o empresas de la Capital, que no sólo fue fundamental para la concreción de estos proyectos provinciales, sino que redundó, asimismo, en beneficios para las compañías porteñas que, pese a su centralidad, no dejaban de tener una organización artesanal y una logística limitada. De hecho, la trayectoria de Filippini estuvo totalmente atravesada por estas sociedades de negocios. El empresario llegó a ser distribuidor exclusivo de las cintas de la Paramount y la RKO en la zona norte de La Pampa y oeste de la provincia de Buenos Aires, con las que abastecía a una decena de salas regionales. Asimismo, vendía proyectores en La Pampa, Buenos Aires y Santa Fe y distribuía en la zona aparatos y artículos fotográficos Kodak. En 1928 estableció en General Pico el Belgrano Park, un cine al aire libre que funcionaba en los meses de verano. El éxito de este emprendimiento lo llevó a alquilar en 1932 un local permanente, en el que exhibía tanto sus propias películas como el material extranjero que distribuía. Esta sala, que llegó a contar con 480 butacas, fue destruida en un incendio iniciado en la cabina de proyección el 22 de agosto de 1937, hecho que también puso fin a su negocio de distribución fílmica.

Al igual que en el caso de Bonnin, la actuación de Filippini en el campo de la exhibición fue, sin duda, un estímulo fundamental para incursionar en la producción. Entre las entregas que se conservan de sus *Actualidades Venus Film*, se destaca sobre todo la N°10, titulada *Carhué y sus balnearios sobre el Lago Epecuén* de 1927, que muestra el crecimiento de ese poblado bonaerense –transformado, en pocos años, de precario fortín a moderna ciudad balnearia–. Además de coloridos virados y llamativos intertítulos, esta cinta resulta sugerente por el hecho de que cuenta con una batería de trucos y experimentaciones visuales que Filippini retoma de su trabajo como fotógrafo y que otorgan al film un carácter lúdico y espectacular. Entre ellas se destaca el uso de viñetas con formas predeterminadas, los efectos de doble exposición y los virados cromáticos, técnicas que ya eran muy populares en la retratística de estudio. Sus películas se convierten, así, en un terreno de experimentación formal en el que ensaya procedimientos aprendidos en su actividad fotográfica.

Imagen 4



Fotogramas de las *Actualidades Venus Film* N°10: *Carhué y sus balnearios sobre el Lago Epecuén* (Domingo Filippini, 1927) que muestran técnicas y trucajes populares en la fotografía comercial como el

“La importancia de la fotografía en el surgimiento de focos de producción fílmica regional durante el período silente. Crónica de una relación tardía pero fundamental”

viñeteado, la doble exposición y los virados cromáticos. Fuente: Nitrato Argentino/Museo del Cine
“Pablo Ducrós Hicken.”

La producción de Martínez y Filippini tampoco se limitó a los registros de carácter documental, sino que ambos incursionaron en la ficción a través de dos films que hoy constituyen verdaderas rarezas. En 1920 Filippini fue responsable de la primera película argumental de la provincia, *Carlitos en La Pampa*, un corto de género cómico que trasladaba al ámbito local al popular vagabundo creado por Charles Chaplin. Rodada con actores aficionados de General Pico, la cinta retomaba la idea de una serie de films producidos en 1916 en la Capital en torno a la figura de Charlot.¹⁸ Martínez, por su parte, filmó en 1931 *Paisaje, progreso y buen humor pampeanos*, un corto documental con escenas ficcionalizadas rodado en 16 mm, durante una sequía que azotó a la zona, y que intercalaba episodios cómicos y alegóricos con escenas documentales filmadas en escenarios urbanos de Santa Rosa. La cinta comienza mostrando un grupo de bañistas que, a pesar de todo, se divierten en la laguna. Los improvisados actores representan ante la cámara una serie de situaciones de comedia, dando paso, luego, a una sucesión de imágenes que muestran diversos aspectos de la modernidad local. Las estampas del progreso se van imponiendo por sobre los avatares de la sequía. El film culmina con una escena alegórica en la que un niño caracterizado como Cupido y una niña que representa la Dicha cumplen su misión de enamorar a una pareja que descansa sobre los médanos. En el final, el amor y el progreso vuelven a triunfar por sobre la ecuación sequía-desierto.¹⁹

Imagen 5



Fotogramas de *Paisaje, progreso y buen humor pampeanos* (Martín Daniel Martínez, 1931). Fuente: Canal de YouTube de la Fototeca Bernardo Graff del Archivo Histórico Provincial “Fernando Araújo”.

A los casos de Martínez y Filippini no podemos dejar de sumar el de Bautista Amé (1889-1973). Este inmigrante italiano llegó a la Argentina en 1904, con tan solo 15 años. Luego de trabajar un tiempo en Rosario, se estableció en La Pampa, en la localidad de Ingeniero Luiggi, donde aprendió el oficio de fotógrafo de manos de un retratista de origen español radicado en la ciudad. Finalmente, en 1914 fundó allí el estudio “Foto Amé”, que funcionó en dicha comunidad por décadas y cuyo edificio y archivo perduran –convertidos en museo– hasta la actualidad.²⁰ En 1917, luego de fallecida su esposa, se instaló en Buenos Aires y se inscribió como alumno en la Academia de Interpretación Cinematográfica de Emilia Saleny –una de las primeras realizadoras del país que, para entonces, contaba con una amplia experiencia como actriz cinematográfica y tres films en su haber: *La niña del bosque*, *Paseo trágico* y *Delfina*, todos de

¹⁸ Nos referimos a la trilogía producida por la Cooperativa Biográfica –*Carlitos en Buenos Aires* (Emilio Peruzzi, 1916), *Carlitos de Buenos Aires* y *la huelga de barrenderos* (Arturo Alexander, 1916) y *Carlitos entre las fieras* (Arturo Alexander, 1916)– para proyectar como complemento de las películas de Chaplin que la empresa distribuía. Teniendo en cuenta que esta pequeña compañía distribuidora tenía entre sus principales actividades el alquiler de películas, especialmente en el interior del país (Córdoba, Rosario, Mendoza y Bahía Blanca), no es extraño que Filippini hubiera tenido acceso a estos films.

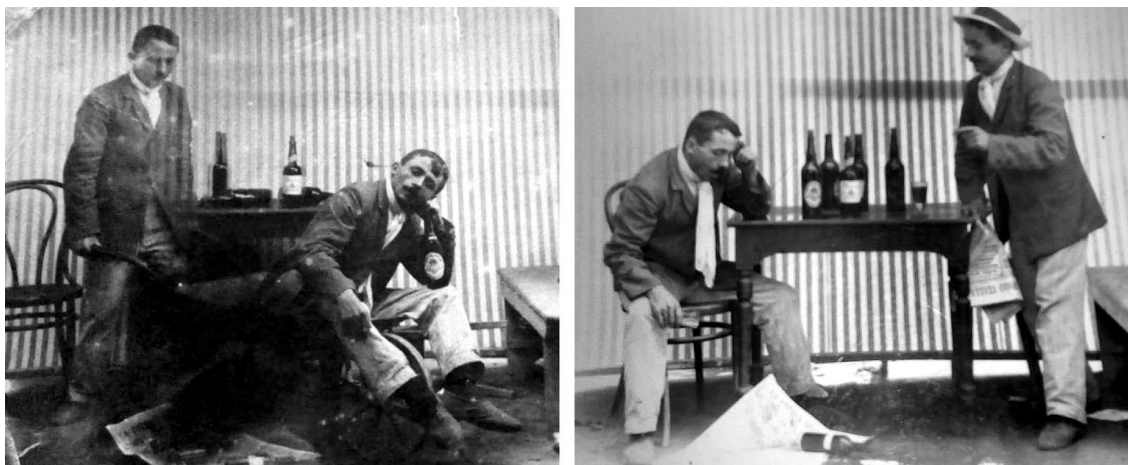
¹⁹ Para más información sobre Martínez y Filippini y sobre los orígenes del cine pampeano véase Cuarterolo y Jelicié (2022).

²⁰ El Archivo Histórico de Foto Amé, actualmente a cargo de la hija del director, Ofelia Amé, alberga más de 50.000 documentos, incluyendo fotografías, films, cámaras y equipos de laboratorio, cartas, contratos, intertítulos originales y la única copia en nitrato que se conserva de *El pañuelo de Clarita*. El Modern Endangered Archives Program de la Biblioteca de la UCLA en California está actualmente financiando un proyecto liderado por Carolina Cappa y Julieta Sepich para la identificación y clasificación de los materiales de este archivo.

Andrea Cuarterolo

1917. Saleny solía involucrar en sus películas a sus alumnos y Amé fue partícipe clave de su cuarto y más célebre film: *El pañuelo de Clarita* (1918). Sin embargo, su colaboración no fue como operador o fotógrafo, como habría de esperarse, sino que se desempeñó en el film como guionista, actor y productor. Aunque singular, la participación de Amé en estos rubros es perfectamente comprensible si revisamos su producción fotográfica previa. Como muchos retratistas de la época, Amé realizó varios trabajos con fotografías teatralizadas que él mismo protagonizaba y que incluían, por ejemplo, espectaculares efectos de exposición múltiple.²¹

Imagen 6



Fotografías teatralizadas, tomadas y protagonizadas por Bautista Amé, utilizando la técnica de exposición múltiple, ca. 1916. Fuente: Archivo Histórico de Foto Amé.

Este tipo de imágenes, que se valían de procedimientos narrativos de naturaleza serial –sumamente populares a partir de fines del siglo XIX en formatos tan diversos como las vistas estereoscópicas, la linterna mágica o las tarjetas postales– poseen evidentes lazos temáticos, estéticos y, sobre todo, narrativos con el cine de atracciones y reflejan la profunda influencia que esta herencia visual tuvo en los inicios del nuevo medio.²²

Aunque *El pañuelo de Clarita* fue íntegramente rodada en la Capital con técnicos y actores porteños, la trayectoria de Amé constituye, sin duda, otro ejemplo del fenómeno aludido que, como vimos, tuvo un fructífero desarrollo en provincias considerablemente aisladas como La Pampa.

Filmar en el “fin del mundo”. El caso de Walter Roil en la Patagonia

Para finalizar, no podemos dejar de mencionar el caso de Walter Roil (1904-1989) en Santa Cruz que, a pesar de la distancia con Buenos Aires y de la escasa densidad poblacional de su ámbito de actuación, logró forjar una exitosa carrera fotográfica e incluso hacer cine desde la lejana Río Gallegos. Nacido en 1904 en un hogar de artesanos y músicos alemanes de Friburgo, al suroeste de Alemania, Roil tuvo un temprano contacto con la fotografía y el cine. La crisis económica que azotaba al país a causa de la Primera Guerra Mundial lo obligó a emplearse desde muy joven

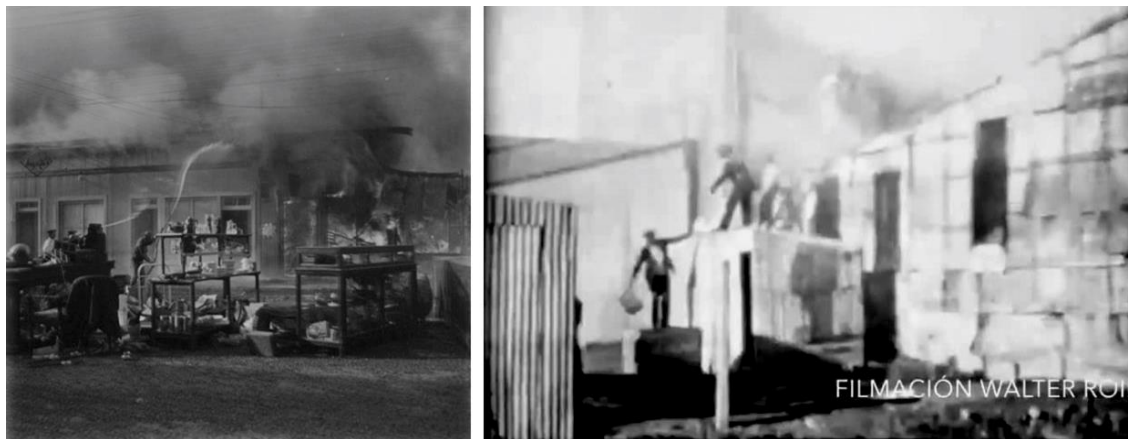
²¹ La exposición múltiple se lograba mediante la utilización de porta placas especiales y lentes de rotación parcial que permitían al fotógrafo exponer sólo una parte del negativo, dando al modelo el tiempo suficiente para cambiar de posición antes de exponer las partes restantes. El negativo se dividía de acuerdo con la cantidad de acciones que querían representarse, y se exponía una sección a la vez, a medida que el modelo o la cámara cambiaban de posición. El resultado era una imagen en la que el retratado aparecía fotografiado dos o más veces, en diferentes poses, con distintos tipos de atuendo o realizando una serie de acciones, casi como si se tratara de múltiples clones. En ocasiones, es posible distinguir la utilización de esta técnica por la presencia de una suave línea de color más claro o más oscuro que divide las diferentes secciones expuestas; sin embargo, muchas veces estas líneas eran tan hábilmente ocultadas, que el truco se volvía casi imposible de detectar. El mismo resultado podía también obtenerse durante la fase de copiado en el laboratorio, realizando sobre una única hoja de papel múltiples exposiciones a partir de una placa o serie de placas, o bien recurriendo al fotomontaje. Véase Cuarterolo (2013).

²² Para más información sobre la fotografía teatralizada y su relación con el cine véase Cuarterolo (2013).

“La importancia de la fotografía en el surgimiento de focos de producción fílmica regional durante el período silente. Crónica de una relación tardía pero fundamental”

como aprendiz en diversos estudios fotográficos del país, en los que pronto aprendió el oficio de la cámara. Asimismo, para complementar el magro sueldo que le pagaban en estos establecimientos, y aprovechando su educación musical, comenzó a trabajar como violinista en los cines de su ciudad, acompañando la proyección de películas silentes. En 1926, agobiado por la constante falta de empleo en su país, Roil decidió embarcarse a Comodoro Rivadavia en la Patagonia argentina, donde le ofrecían un trabajo de fotógrafo. En esa remota ciudad austral comenzaba, por entonces, el auge del petróleo y el sueldo prometido representaba el triple de lo que ganaba en su tierra natal. Permaneció allí seis años, trabajando en un negocio que comprendía una sección de fotografía y una de peletería. Walter fue nombrado jefe de la sección de fotografía, teniendo varios empleados a su cargo. Hacia 1933, sin embargo, decidió independizarse y buscar nuevos rumbos en la ciudad de Río Gallegos, donde en 1934 logró abrir su estudio “Fotografía Roil”, que sobrevive en manos de sus descendientes hasta la actualidad.²³ Los comienzos fueron duros, pero con el tiempo Roil se convirtió en uno de los retratistas preferidos de la comunidad riogalleguense, que además comenzó a convocarlo para registrar sus más importantes ceremonias familiares. En su práctica experimentó, además, con muchas de las técnicas fotográficas que en el siglo XIX funcionaron, por sus componentes espectaculares, como antecedentes del cine de atracciones, tales como la fotografía estereoscópica, la fotografía panorámica y la fotografía color. Sin embargo, su trabajo no se limitó a la retratística social. Roil fue uno de los más importantes cronistas de la Patagonia de la primera mitad del siglo XX y su cámara registró, durante más de tres décadas, todos los aspectos de la vida cotidiana de esa tierra lejana de la que hizo su hogar. Su voluntad documental fue trasladada hacia fines de la década de 1930 al campo del cine cuando, con una pequeña cámara a cuerda en formato Single 8, comenzó a realizar breves films de actualidades registrando distintos eventos de importancia local. Entre las películas que conservan sus descendientes se encuentran registros de un incendio, de actos oficiales y distintos sucesos de la vida diaria durante las décadas de 1930, 1940 y 1950, todos acontecimientos que ya habían resultado también de interés para su cámara fotográfica.

Imagen 7



Izq: Fotografía estereoscópica que registra el incendio de un bazar en Comodoro Rivadavia, ca. 1929.

Der: Fotograma de una filmación que documenta un incendio en la ciudad de Río Gallegos, ca. 1939.

Fuente: Instantes Patagónicos

²³ El archivo fotográfico y fílmico de Walter Roil ha sido cuidadosamente conservado primero por su hijo Juan y, luego por su nieto, Bernardo, ambos también fotógrafos, y actualmente forma parte de Instantes Patagónicos, un banco de imágenes antiguas sobre la Patagonia, que el mismo Bernardo administra. En 2007, la obra de Roil recibió un justo reconocimiento cuando la Inspectora General para la Fotografía del Ministerio de Cultura y Comunicación de Francia, Agnes De Gouvion Saint Cyr, seleccionó parte del archivo para llevarlo al prestigioso Festival Internacional de Fotografía de la ciudad de Arles, Francia. Dicha muestra luego se exhibió también en El Calafate y en la Alianza Francesa de Buenos Aires y, en 2009, Ediciones Larivière, publicó un libro fotográfico con una selección de sus fotos con textos de De Gouvion Saint Cyr y Jean-Marie Lemogodeuc titulado *Walter Roil. Cronista de la Patagonia*.

A pesar de estar filmadas en pleno período sonoro, muchos de estos films conservan la estética y características de la época muda y constituyen hoy un valioso documento para reconstruir la temprana historia de ese territorio que recién sería declarado provincia en 1957.²⁴

Consideraciones finales

Como sugiere Ana López (2015), en América Latina la modernización, entendida como el proceso de cambio que resulta de la introducción de ciertas tecnologías en las distintas esferas de la vida privada y social, ha tenido un desarrollo descentralizado, fragmentario, y desigual. Esto es doblemente cierto, si analizamos el fenómeno al interior de los marcos nacionales, donde a las fragmentaciones y desigualdades globales se suman las locales. Más que un proceso devastador que aró sobre las bases tradicionales de la formación social (todo lo sólido disolviéndose en el aire) la modernidad latinoamericana se produjo, según López, “a través de una ambigua simbiosis de experiencias y prácticas tradicionales e innovaciones modernizantes” (2015, p. 131). Es, por tanto, inútil analizar el desarrollo del cine regional desde las narrativas teleológicas de las cinematografías centrales, que no toman en consideración los tortuosos esfuerzos y múltiples fracasos de la modernidad latinoamericana. Como vimos, en sitios remotos y alejados de los principales centros urbanos del país, las experiencias previas en el campo de la fotografía constituyeron, con frecuencia, el necesario puntapié inicial para la incursión de profesionales en la producción cinematográfica.

Si bien este fenómeno no fue exclusivo de estas zonas periféricas y, como mencionamos, fue bastante común en los inicios del medio tanto en la ciudad de Buenos Aires como en casi todos los lugares del mundo, los obstáculos y la falta de oportunidades a las que se enfrentaron los pioneros del cine regional hicieron que este proceso se diera de forma más imperiosa y natural en el interior del país. Con pocos recursos tecnológicos, sin maestros de los que aprender el oficio y con un acceso limitado y tardío a las novedades cinematográficas de la Capital y del exterior, la fotografía fue para estos realizadores un reservorio tanto material como de saberes técnicos, estéticos y narrativos que, sin duda, sirvió como base para su precursora producción fílmica. En diversos espacios del país, este fenómeno se dio, además, extemporáneamente, extendiendo esta práctica a las décadas de 1920 o, incluso, de 1930 cuando el cine ya estaba mucho más cerca de su institucionalización que de su fase experimental. En ese sentido, más allá de las desventajas y obstáculos, fueron “personalidades singulares” como las que analizamos en este trabajo las que tuvieron un rol esencial en el inusitado desarrollo cinematográfico de este cine regional, logrando, contra todo impedimento y en condiciones muchas veces hostiles, la ardua tarea de filmar sus aldeas por fuera de la epicéntrica Buenos Aires.

Aunque nutrida y variada, la lista de ejemplos analizados no agota, sin embargo, el fenómeno abordado. Si en la Capital, los films y documentos que se han conservado de este temprano período son escasos, este problema se agudiza en el interior del país. Un común denominador que aún los casos aquí estudiados es, de hecho, la presencia de una serie de voluntades y afanes –más individuales que institucionales– que posibilitaron que la obra y archivo de estos realizadores se conservaran hasta nuestros días. No es casual que la mayoría de estos materiales hayan sido celosamente custodiados o recuperados por descendientes o por historiadores locales que vislumbraron su importancia para el patrimonio regional. Sin embargo, a pesar de los esfuerzos involucrados en su preservación y difusión, gran parte de esta producción continúa siendo casi desconocida, salvo para unos pocos especialistas.

Otra característica que congrega a estos tempranos documentos audiovisuales es que, contrariamente a lo que sucedió en la ciudad de Buenos Aires –donde un más fácil acceso a la tecnología hizo que los inflamables films de nitrato fueran sometidos a procesos de migración a soportes más seguros pero inadecuados, provocando la pérdida de importantes informaciones materiales–, en estos archivos regionales predominan los nitratos originales. Esto permite acceder a valiosas informaciones sobre aspectos técnicos y relativos a la materialidad de estas películas, como el uso del color, las técnicas de montaje o las tecnologías de registro y proyección. En este

²⁴ Gran parte de estos registros pueden verse en la página de Facebook de Instantes Patagónicos, disponible en: <https://www.facebook.com/InstantesPatagonicosRoil/>

“La importancia de la fotografía en el surgimiento de focos de producción fílmica regional durante el período silente. Crónica de una relación tardía pero fundamental”

sentido, la conservadora Carolina Cappa, responsable de la digitalización del archivo Filippini afirma refiriéndose a esta colección:

Cada una de estas películas en soporte nitrato son las mismas que el propio Filippini rodó, reveló y montó. Cada uno de estos materiales es huella viva de los procesos de producción de la época. La historia técnica del cine de Filippini puede estudiarse a través de ellos, y a través de Filippini puede estudiarse la historia técnica del cine en Argentina (Cappa, 2017, p. 284).

La misma idea puede aplicarse a la producción de Mateo Bonnin, René Hardy, Bautista Amé o Walter Roil, en la que también abundan los films en sus soportes originales. Este novedoso acceso a la materialidad de los documentos audiovisuales es fundamental para estudiar cuestiones como las abordadas en este trabajo. Sin embargo, esta oportunidad es, al mismo tiempo, una señal de alarma pues estos films se encuentran hoy en inminente peligro de desaparición. En ese sentido, es imposible pensar un proceso de descentralización de la historia de nuestro cine vernáculo sin atender con urgencia a los problemas de conservación, identificación y acceso aquí mencionados. La creación de la tan mentada Cinemateca Nacional, un reclamo que lleva décadas en el país –a pesar de contar con una ley que establece su constitución– podría ser el primer paso para empezar a frenar esta destrucción acelerada. En el presente contexto de flagrante desprecio por la cultura, el cine, la educación y la ciencia esto parece, sin embargo, un sueño cada vez más lejano.

Bibliografía

- Agesta, M.; Brancamonte, L. y Cernadas, M. (2016). Bahía Blanca de la ‘segunda fundación’ a la sociedad de masas (1880-1993). En: M. Cernadas, L. Brancamonte, M. Agesta y Y. Trueba. *Escenarios de la sociabilidad en el sudoeste bonaerense durante la primera mitad del siglo XX*. Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur - Ediusn.
- Agesta, M. (2015). Fotografía de prensa y proyecto regional. La fotografía en la construcción de una identidad regional en el interior argentino (Bahía Blanca, 1900-1930). *A contracorriente*, 12 (3), 296-345. Recuperado de: <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/1068>
- Barrios Barón, C. (1996). Los Filippini y otros fotógrafos de General Pico, La Pampa. En: *Memoria del 4º Congreso de Historia de la Fotografía en la Argentina*, Buenos Aires: CEP.
- Barrios Barón, C. (2001). Los fotógrafos de Ingeniero Luiggi (Pcia. de La Pampa). Bautista Amé y su dinastía. En: *Memoria del 6º Congreso de Historia de la Fotografía en la Argentina*. Buenos Aires: CEP.
- Bustos, C. (2007). Carlos Ladislao Bustos. Un fotógrafo de vocación. En: *Memoria del 9º Congreso de Historia de la Fotografía en la Argentina*. Buenos Aires: CEP.
- Cappa, C. (2017). El archivo fílmico de los Filippini. En: *Actas de las II Jornadas. Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos*. Buenos Aires: CeDInCI/UNSAM.
- Cappa, C. (ed.) (2019). *Nitrato argentino. Una historia del cine de los primeros tiempos*. Buenos Aires: Museo del Cine.
- Correa de Araujo, L. (2013). A produção regional brasileira: relações com experiências latinoamericanas e com o modelo norte-americano. En: S. Dennison (org.). *World cinema: as novas cartografias do cinema mundial*. Campinas: Papirus.
- Couselo, J. M. et al. (1984). *Historia del Cine Argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Cuarterolo, A. (2013). *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933)*. Montevideo: CdF Ediciones. Recuperado de: <https://issuu.com/cmdf/docs/cuarterolo>
- Cuarterolo, A. y Jelicié, E. (2022). Entre filmar la aldea y filmar el mundo: las producciones de ficción regionales durante el período silente”. En: A. Cuarterolo, S. Flores y A. L. Lusnich (eds.). *Cines regionales en cruce. Un panorama del cine argentino desde un abordaje descentralizado*. Buenos Aires: EUDEBA.
- De Gouvion Saint Cyr, A. y Lemogodeuc, J. M. (2009). *Walter Roil. Cronista de la Patagonia*. Buenos Aires: Ediciones Larivière.
- Etchenique, J. y Pena, C. (2003). *Apuntes para una historia del cine en el Territorio Nacional de La Pampa*. Santa Rosa: Departamento de investigaciones culturales del Ministerio de Cultura y Educación.
- Gaudreault, A. (2004) *Cinema delle origini o della cinematografia-attrazione*. Milán: Editrice Il Castoro.
- Giunípper, E. (1997). Los Hardy. Una estirpe de fotógrafos. En: *Memoria del 5º Congreso de Historia de la Fotografía en la Argentina*. Buenos Aires: CEP.
- Hansen, M. (1991). *Babel and Babylon: spectatorship in American silent film*. Cambridge: Harvard University Press.
- Kohen, H. (2005). Algunas bodas y muchos funerales. Imagen cinematográfica e identidad en el período 1897-1919. *Cuadernos de Cine Argentino*, 5, 31-46.
- Laguarda, P. (2007). Modernidad, cultura y cine en el Territorio Nacional de La Pampa. En: *Actas de las XI Jornadas Interescuelas*. San Miguel de Tucumán: Universidad de Tucumán. Recuperado de: <https://cdsa.academica.org/000-108/469.pdf>

Andrea Cuarterolo

- Laguarda, P. (2014). El cine en La Pampa. Una historia de película. En A. Lluch y C. Salomón Tarquini. *Historia de la Pampa. Sociedad, Política, Economía*. Santa Rosa: Universidad Nacional de La Pampa.
- López, A. M. (2015). Cine temprano y modernidad en América Latina. *Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, 1, 128-170, trad. F. Álvez Francese. Recuperado de: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/31>
- López Castro, G. y Martín, L. (2019). Archivo Fotográfico Filippini. *Rastrilladas*, 2, 24-27. Recuperado de: https://issuu.com/revista.rastrilladas/docs/revista_rastrilladas_-_no.2
- Monforte, M. (2024). "Hace 100 años se estrenaba la primera película hecha por marplatenses", *Diario La Capital*, Mar del Plata, 9 de agosto de 2024. Recuperado de: <https://www.lacapitalmdp.com/hace-100-anos-se-estrenaba-la-primera-pelicula-hecha-por-marplatenses/>
- Monteverde, M. (2015). *Mateo Bonnin, pionero en la cinematografía argentina. Mar del Plata (1904-1935)*. Mar del Plata: edición de la autora.
- Monteverde, M. (2013). *Fotógrafos de las ramblas de Mar del Plata. Bonnin y Suárez (1900-1945)*. Mar del Plata: edición de la autora.
- Monteverde, M. (2023). *Mateo Bonnin. Un mallorquín en Argentina (1872-1935)*. Mar del Plata: edición de la autora.
- Neifert, A. (2007). *El cine en Bahía Blanca. Memoria y homenaje*. Bahía Blanca: Centro de Estudios Bahía Blanca.
- Neveleff, J. y Monforte, M. (2023). *Mar del Plata es cine. De los pioneros a 2024*. Buenos Aires: Gogol.

Recibido: 02/05/2024
Evaluado: 15/07/2024
Versión Final: 16/08/2024