

INFORMACIÓN HISTÓRICA DEL CINE ARGENTINO. PRIMERA PARTE: EL CINE ARGENTINO DESDE SUS COMIENZOS HASTA 1970

*María Inés Dugini de De Cándido**

Introducción

La historia del cine no puede separarse de la vida, las ideas y las pasiones de los hombres. Tampoco puede separarse de su contexto. Al estudiar sus obras y sus hombres no podemos olvidar que el cine es parte del conocimiento de nuestro país. Es un elemento de valor en el reflejo de su historia y sus costumbres que realmente integra su cultura. El cine es un referente de gran trascendencia, para el conocimiento o recreación histórica. Su adecuada utilización nos permite acceder a interesantes planteos de nuestra historia. Cabe destacar que un film puede o no tratar un hecho histórico pero la trama o guión nos dará una excelente pesquisa de un tiempo político, social y cultural.

El cine ocupa un lugar muy importante en el panorama del arte y la cultura contemporánea, y también un instrumento pedagógico y científico en las universidades. Las películas constituyen excelentes documentos históricos, son magníficas fuentes impresas. Se pueden mencionar -además- antiguos noticieros o "actualidades" (ahora históricos), reportajes a personajes gravitantes en un momento o a personas que los han conocido, películas etnológicas, de las cuales hay abundante material en la UNESCO. Otro aspecto muy valioso constituyen las películas de reconstrucciones socio-históricas contemporáneas o no, de interpretaciones de la realidad, de políticas y de ideologías.

El conocimiento que a través de un film podemos obtener, considerado como fuente impresa, vale decir el cine como **laboratorio histórico**. Filmar es otra manera de escribir la historia, ya sea se trate de un tema del pasado o del presente, la forma de organizar las imágenes implica una posición ideológica. En casos que el argumento refleja un tema contemporáneo, el director al realizar la organización de tomas y posterior montaje, privilegia un punto de vista sobre otros y cumple -en imágenes- la misma tarea que un escritor cuando selecciona un tema o formula una referencia.

Nuestro propósito es rescatar para la guarda de la memoria de algunas

* Profesora titular de la cátedra Problemática de Historia Argentina, Facultad de Filosofía y Letras, U.N. de Cuyo. idugini@fcp.uncu.edu.ar

de las imágenes de nuestro cine mudo y sonoro -en las primeras décadas- que representaron momentos importantes de ambos períodos.

En efecto, tenemos en cuenta, el significado de las constantes temáticas y estilísticas del cine argentino y también la impronta social.

El Cinematógrafo de los Hermanos Lumière

El 28 de diciembre de 1895, en el subsuelo del Grand Café, a poca distancia de la Opera de París, Louis y Augusto Lumière lograron, en aquella función inaugural un progreso que no alcanzó Tomas Alva Edison: la proyección de las imágenes sobre una pantalla. La misma se hallaba en medio del salón y el público desde sus mesas vieron la famosa locomotora y la salida de los obreros de la fábrica.



Fuente: "La Nación" 12-1-1995

Los Lumière eran fotógrafos, colocaron la cámara hacia un costado para obtener perspectivas y para registrar la profundidad del campo natural. Desconocían el montaje y no se propusieron nada más que el realismo emergente de la toma documental. Así comenzó, con la invención de los Lumière (patentada el 13/2/1895), una revolución en el mundo de las artes que movió a millones de personas y fortunas en todo el mundo.

La Primera Película Exhibida en Buenos Aires. 1896

Buenos Aires fue la tercera ciudad latinoamericana en tener cine en una sala después de San Pablo y México. El 18 de julio de 1896, en el teatro Odeón, se proyectó un film de Lumière. Así lo documentó el periódico La Nación en su edición de esa fecha¹.

El periódico Imperial film, especializado en temas cinematográficos, recordaba este acontecimiento pero mencionaba el hecho con una diferencia en la fecha: *El 28 de septiembre de 1896 fue exhibida en el teatro Odeón la primera película cinematográfica que conoció Buenos Aires. La iniciativa correspondió al empresario teatral Francisco Pastor y llevose a cabo con el concurso económico de Eustaquio Pellicer, prestigioso periodista español que hizo su carrera en nuestro país, en donde fundó las revistas "Caras y caretas" y "P.B.T.", que durante muchos años tuvieron dilatada difusión..*

El mismo Pellicer explicó un día aquella aventura, diciendo que fue obra de la casualidad. D. Francisco Pastor, cuyos negocios a la sazón andaban mal, le propuso explotar en sociedad el cinematógrafo. Planeado el asunto, "a mí me fue posible conseguir los cuatro o cinco mil pesos para la adquisición de películas, y realizamos un contrato con el Propietario del "Odeón" -dice Pellicer, agregando luego:

La Impresión del público frente a la primera película fue quedarse con la boca abierta. Yo mismo, que oficiaba de operador, desde mí puesto, alcanzaba a oír perfectamente las exclamaciones de sorpresa de los espectadores que no se imaginaban cómo podía templarse en fotografía animada hasta el movimiento de las olas.

La duración de la exhibición cinematográfica duraba el tiempo que yo creyera conveniente de acuerdo con la función, por cuanto la máquina, que no era eléctrica, marchaba según la velocidad que yo le imprimiera por medio de la manivela, ejerciendo como de organista.

Luego hicimos un negocio en París y adquirimos por 4.000 francos unas 25 Películas de 500 metros cada una, de manera que ya no teníamos necesidad de repetirlas durante la noche, como al principio sucedió.

En una ocasión se nos incendió una película. Las llamas se reflejaron en la pantalla y el público, dándose cuenta, magnificó el accidente, temiendo que se produciría algún siniestro y atropelladamente, en horrible confusión, trataba de salir de la sala, en medio de las angustiosas quejas de las damas; Pero esto duró breves instantes, pues enseguida se dio luz restableciéndose el orden.

¹ España, Claudio, 1995.

En otra ocasión me vi en grandes apuros. El calor que proyectaba el foco había quebrado el lente y creí que en Buenos Aires no podría conseguir otro; pero felizmente no fue así. Encontré un taller que me proporcionó uno en inmejorables condiciones. Luego, el aislador de agua cristalina evitó nuevos percances como éste. El público en no era el impaciente de hoy, era tolerante y disculpaba fácilmente cualquiera de los fracasos.

Luego, por motivos de mi profesión, tuve que abandonar la empresa, prosiguiendo Pastor por su lado en nuevos intentos, hasta que se hizo un fuerte empresario.

Como se ve, don Eustaquio Pellicer merece ser recordado con emoción cuando se hable de la época heroica de la cinematografía argentina.

Verdad es que su actuación de cinematografista fue breve, debido a que, en verdad, fue siempre pura y simplemente un periodista, y como tal se le recuerda siempre con cariño en el ambiente del periodismo metropolitano. Pero tuvo el alto honor de ofrecer al público de Buenos Aires la primera película que se conoció en nuestra ciudad, ya esto constituye un señalado mérito para que en nuestro gremio se le recuerde eternamente².

La Cinematografía Argentina de la Primera Época

Nuestro primer film, "La bandera argentina" (1897), fue realizado por el camarógrafo francés Eugenio Py, quien adquirió el equipo técnico (Lumiere-Gaumont) en el negocio del belga Enrique Lepage.

En la Plaza de Mayo filmó la bandera flameante. La fotografía tenía movimiento y el símbolo fotografiado era el emblema nacional.

Las películas nacionales fueron producto del asombro: la imagen callejera pre-documentalista y el placer de registrar el movimiento, Lepage y Py entre muchos trabajos dejaron constancia de las emotivas reuniones entre Mitre y el presidente del Brasil Campos Salles (1900).

La cinematografía silenciosa argentina tuvo un importante desarrollo, se calculan unos doscientos filmes. En la primera década del siglo -se inició el film d'art, al estilo francés, que consistía en tomar hechos de la historia nacional con forma teatral. Mario Gallo, en esta línea rodó: "La revolución de mayo" (1909) y "El fusilamiento de Dorrego" (1910)³.

La síntesis de su elementalidad puede encontrarse en la primera película, donde el cabildo aparece pintado en un telón de fondo, frente al cual

² Imperial Film, 30-9-1943.

³ España, Claudio (1995), confirma estas fechas como auténticas según las últimas investigaciones. La Nación 2-1-95

un grupo de extras, con sus paraguas desplegados, semejan al pueblo. En otra escena en el interior del cabildo, se producen los debates que marcaron la revolución. En esta película actuaron destacadas figuras del teatro argentino como Pablo Podesta, Elías Alippi. Una larga lista de títulos se filmaron por esos años: "Los habitantes de la leonera", con Enrique Muiño y César Ratti; "Juan sin ropa", con Héctor G. Quiroga, Julio Searcella y Lalo Bouhier; "Resaca", con Pedro Gialdróni, Luis Arata, Marcelo Ruggero y José Franco.



Fuente: "Ambito Financiero" 18/11/1994

Vinieron luego "Venganza gaucha", "Campo ajuera", "De vuelta al pago", "En buena ley", "Mi alazán tostao", "Los inconscientes", "El conde de Orsini", "La loba", "Santos Vega", "El evadido de Ushuaia", "Cuando el grito de la patria suena", "A través de los Andes en globo", "La última langosta", "Buenos Aires tenebroso", "El festín de los caranchos", "Una noche de gala en el Colón", - dibujos animados-, "Camila O'Gorman", "Güemes y sus gauchos", "El hijo del Ríachuelo", "Patagonia", "El hijo de naidés", "Manuelita Rosas", "El lobo de la ribera", "con los brazos abiertos", "Dios y la Patria", "Federales y unitarios", "Hasta después de muerta", "Fausto", "Flor de durazno", "Los muertos", "Brenda", "En la sierra", "La casa de los cuervos", "El puñal del mazorquero", "Melenita de oro", "Martín Fierro", "La chica de la calle Florida", "Corazón de criolla", "Audacia y nobleza", "Juan Moreira", "La vendedora de Harrods", "Mí-dinetes porteñas", "La muchacha del arrabal", "La aventurera del pasaje Güemes", y "De nuestros pampas".

"Nobleza gaucha" fue la película de aquella época que alcanzó mayor

éxito, lo que determinó que una productora realizara una nueva versión sonora y parlante, que no tuvo la resonancia de la primera.

Otras producciones de aquella época tuvieron también sostenido éxito, entre ellas "Hasta después de muerta", en la que actuaba Florencio Parravicini, que tan destacada actuación tuvo luego en el cine hablado y "Flor de durazno", versión de la novela de Hugo Wast.

Directores de aquella época que luego continuaron dirigiendo películas cuando vino el cine parlante, fueron José A. Ferreyra, Nelo Cosimi, Edmo Cominetti, Julio Irigoyen y Leopoldo Torres Ríos.

Las productoras de aquel entonces fueron Mario Gallo Films, Patria Film, Sociedad General Cinematográfica, Cairo Film, Ortiz Film; Fattori Film, Mundial Film, Lastra Film, Ariel Film, Valle Film, Corvicier Film, Galo Film, Colón Film, Quesada Film, Martínez y Gunche, Buenos Aires Film, Cosimi Film y Tylca Film.

También merece destacarse la figura de José Agustín Ferreyra, cuya obra excede con creces las limitaciones del cine mudo. En su trabajo cinematográfico captó poéticas y conmovedoras visiones de los barrios pobres de Buenos Aires. A su intuición plástica añadía un genuino amor por lo humilde que se mezclaba con una predilección por los temas del tango.

Sin formación intelectual, Ferreyra no comprendió pero amó a **un mundo típicamente argentino**, que él trasladó desordenadamente a la pantalla en "Muñecas rubias", "Organito de la tarde", "La muchacha del arrabal", "Perdón viejita", "La costurerita que dio aquel mal paso " y varias otras películas⁴.

Ferreyra rebasa este período, continuando su obra en cine sonoro.

Durante la última década muda, Federico Valle, técnico y productor italiano, que se radicó en Buenos Aires (1911), fundó el "Film Revista Valle" - noticiero semanal- completó más de seiscientas ediciones y se destacó por su ritmo ágil y atractivo montaje.

Pese a todos los intentos de revertir la situación -tanto artística como económica- el cine argentino mudo seguía languideciendo sobre el final de los años '20 cuando se produjo el advenimiento del sonido y las cosas cambiaron completamente. La voz sumada a la imagen permitió hacer un cine más característicamente argentino, por diversos motivos, pero principalmente por las expresiones idiomáticas que eran diferentes a los demás pueblos latinoamericanos.

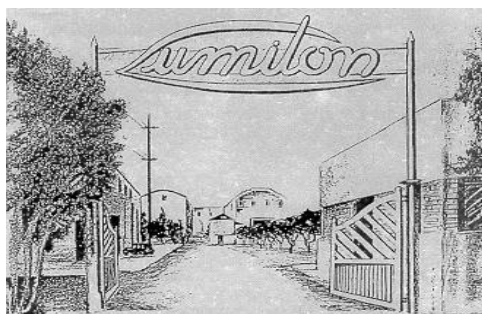
⁴ Di Nubila, Domingo, 1970:4.

Los versos de tango ya las habían popularizado. Además los argentinos fueron los primeros en producir películas habladas en castellano que tuvieron para los latinoamericanos la atracción y el encanto de su propia lengua, pese a las diferencias en matices. El cine argentino ocupó en pocos años el mercado de habla castellana, con importante distribución en el exterior y también había creado una considerable cantidad de espectadores locales que cada vez apoyaban más al cine nacional.

El Cine Argentino Sonoro

La producción fílmica argentina de 1930, bien definida como un período intermedio, porque varios de los films realizados tenían momentos de sincronización sonora (el proceso se hacía por medio de discos, según el sistema Vitaphone), tanto la filmación como la mayor parte del metraje eran mudos.

Los dos primeros éxitos sonoros fueron "Tango" de Moglia Barth, y "Los tres berretines", de Susini, en 1933. La primera estableció las bases para la fundación de Argentina Sono Film, y la segunda dio origen a Luminton.



Estas películas fueron temas populares abundantemente acompañadas con tangos. Figura típica de este cine -algo, bohemio y popular- fue el tango. Así, desfilaron orquestas y figuras del ambiente: Libertad Lamarque, Tita Merello, Mercedes Simone, Luis Sandrini, Pepe Arias, entre otros.

Pero, además se imponía un avance técnico, en los Laboratorios Alex de Alejandro y Carlos Connio, se incorporaron reveladoras y copiadoras automáticas, moviolas, trucas, etc. que permitió mejorar los niveles de eficiencia y calidad⁵.

⁵ La "moviola" es una marca de este tipo de aparatos que, por extensión, se aplica a todas sus similares. Es una mesa especial donde se monta y sincroniza el filme. Ante una pequeña pantalla, la película avanza, retrocede o se detiene a voluntad, con

A1 promediar la década del treinta se constataba un importante aumento en la producción, con la incorporación de nuevos directores como: Mario Soffici, Luis Saslavsky, Alberto de Zavalía, Daniel Tinayre.

Era, evidentemente, un cine que se realizaba trabajosamente. Su extracción popular le permitía reflejar con cierta veracidad tipos o ambientes auténticos. Esta correlación entre fílm y espectador surgía de un reconocimiento, una familiaridad entre uno y otro. El cine hablaba su idioma, contenía su música⁶.

Aunque sin aparecer -aún- figuras de talento o inspiración excepcionales nuestro cine cumplía una evolución positiva en vías de una eventual madurez. Por eso adquirió prontamente una amplia popularidad no sólo en el público argentino sino en toda Latinoamérica.

Estos años registraron un constante aumento de la producción del cine con un genuino acento nacional⁷ a pesar de las limitaciones de su enfoque.

Un verdadero exponente fue Manuel Romero, un prolifero realizador, con un asombroso sentido del ritmo, estilo directo y una interesante representación del ambiente y tipos característicos. Romero realizó "Noches de Buenos Aires", "El caballo del pueblo", "La muchachada de abordo" (1936), "Los muchachos de antes no usaban gomina", "Fuera de la ley" (1937), entre otras, fueron un ejemplo de su lenguaje fácil, de sus historias vivaces y populares.

Nuevas Tendencias

En pocos años, los realizadores han aprendido una técnica y también han encontrado un estilo personal. Todos buscaban adaptarse al gusto colectivo, incorporar a todos los extractos sociales y -en especial a la clase media- que ya ha ido adquiriendo forma y movilidad propia, heredera de la inmigración, consumidora incansable; era el momento de reflejar sus problemas.

velocidades regulables por el compaginador. La "truca" (otra marca transformada en nombre del objeto) es una complicada máquina que efectúa en los laboratorios los diversos "efectos especiales": sobre impresiones, fundidos, etc.

⁶ Mahieu, José, 1966:16.

⁷ Entre 1931 y 1935 la Paramount produjo siete largometrajes y un corto de Carlos Gardel -Algunos en los estudios de Joinville- (tres), las restantes en Nueva York. Entre, las más importantes: "Cuesta Abajo", "El tango en Broadway", "El día que me quieras" y "Tango Bar" (Curubeto, Diego, 1993:184).

A la fase de preparación le siguen años de afianzamiento, entre los que destacamos: 1937 y 1938.

Del costumbrismo intuitivo se pasó a una plasmación más consciente de la realidad y la incorporación de temas sociales, esto lo encontramos en forma acabada en la filmografía de Mario Soffici. En sus obras hizo de resonador de la realidad, la familia inscripta en la clase media, de los hombres y mujeres del interior. Lo social no es un trasfondo crítico solamente: es un contexto integrado en la anécdota, al testimonio, lo integra con romance, emotividad, suspenso y ritmo, bases de toda narración. En sus películas más válidas -el contexto testimonial- resuena y perdura por encima de la trama, hay denuncia, progresión dramática hasta la tragedia, análisis caracterológico individual (resuelto a partir de lo social-colectivo) persuasión y resignación ante la realidad, explosión trágica o poética⁸.

"Viento Norte" (1937) configura con bastante exactitud los méritos de Soffici, quien había leído "Una excursión a los indios ranqueles" de Lucio V. Mansilla, encontró el material épico, costumbrista e histórico que le permitió lograr una fuerte evocación autóctona.

Mario Soffici convocó a un equipo de escritores constituido por Carlos Olivari, Sixto Pondal Ríos y Enrique Amorín para preparar el guión de "Km 111" (1938). Filmada de acuerdo con las leyes de la comedia, encerraba un trasfondo extraído de la realidad social y política. En un ambiente rural, la acción refleja a los agricultores expoliados por los acopiadores que aliaban sus intereses con el transporte ferroviario. Como moderna contrapartida se presentaba las rutas y el camión (en 1932 se creó Vialidad Nacional, ley N° 11.657. Esto permitió la construcción de importantes redes viales camineras).

El buen ritmo y numerosos hallazgos ambientales, la imaginación y la gracia de algunas situaciones (por ejemplo, el pueblo reunido en la estación que espera la llegada del gobernador, pero su tren pasa de largo). Una intriga secundaria, de índole sentimental que ubica el tema en el plazo de la comedia satírica, Km 111 tiene un lugar importante, por la fluidez del relato y la habilidad cinematográfica del director y los autores⁹.

"Prisioneros de la tierra" (1939) basada en cuento de Horacio Quiroga, adaptado por Ulises Petit de Murat y a Darío Quiroga -hijo del autor- quienes elaboraron el guión de este film.. Fue la obra más ambiciosa de Mario Soffici, y permaneció muchos años como modelo de cine enraizado en la

⁸ España, Claudio, 1978:35.

⁹ Mahieu, José, 1966:2.

auténtica fisonomía del país.

El director consiguió reflejar el clima opresivo -filmada escenarios naturales de Misiones- que sufren los mensúes, en su cotidiano, duro y mal reconocido, trabajo en el yerbatal. Describió en una trama dramática, excelentes situaciones y personajes con lo que dio exacta dimensión de las características de aquel trabajo, estableció una medida de los hombres que sufren tanta aspereza, al mismo tiempo un sólido argumento mostraba el desencadenante de la conmoción colectiva. En este caso, el castigo que un mensú (Ángel Magaña) le propina al capataz del obraje (Francisco Petrone). Soffici demostró una segura preocupación social, al mismo tiempo la necesidad de retratar con verismo personajes cuya textura moral merecía atención y esto es extensivo a todo su filmografía¹⁰.

Queda plasmada en esta obra la explotación inhumana de los yerbatales, que exponía en su extensa gama de miserias y brutalidad, ambientada en una naturaleza desmesurada, que destruye, y asfixia. El relato centrado, en el joven mensú, lo coordinaba con otros personajes como el capataz cruel, el médico alcohólico entre otros, y la selva, personaje siempre presente. Ambos aspectos, lo social y lo telúrico se unen y confluyen para lograr una autenticidad con gran sinceridad.

El valor de "Prisioneros de la tierra" fue su apertura a una temática todavía no explorada en el cine argentino, esto constituye un precedente de gran importancia y marcó un camino a seguir en la cinematografía.

Expansión del Cine Argentino

La creciente demanda de producción incrementó las mejoras de viejos y nuevos estudios cinematográficos: Sono Film y Luminton. A estos dos primeros estudios organizados en forma moderna y sucesivamente ampliados (3 galerías cada uno en 1938), se suman Pampa Film, Efa y Baires, ese mismo año. Machinandarena, que contaba con una galería en San Miguel, la transforma en 1940 en un amplio estudio con cuatro "sets", laboratorio y otras dependencias.

Alex, que había sido fundado en 1928, moderniza activamente sus equipos de laboratorio hasta transformarse en el más completo de Sudamérica.

La prosperidad significó asimismo un vuelco hacia un cine dirigido a un público de clase media. La producción argentina volvió la espalda a temas y realidades del país en especial a fines de la década del '40 para tratar de imitar al cine internacional. Es decir, con temas, personajes sin características propias,

¹⁰ España, Claudio, 1993:72.

susceptibles de reflejar cualquier ambiente y por lo tanto ninguno.

El público que seguía al cine porque se identificaba con el retrato fílmico de la burguesía argentina, con el humor y la nostalgia que daban las estampas habituales (el barrio, el tango, la casa familiar, la pensión, la radio, el teatro etc.). Así también las películas de preocupación social a todas las cuales, sentían como propias.

El cine argentino había ocupado en pocos años el mercado de habla castellana. También tenía el apoyo de los espectadores locales. Sin embargo, esta amplia difusión no se tradujo comercialmente -en general- debido a una improvisación de los productores y porque las ganancias quedaron en manos de los distribuidores.

En 1940 se agregó un factor externo -la segunda guerra mundial- significó una grave escasez de película virgen, lo que provocó una crisis del crecimiento.

Los años que completan la primera década del cine sonoro: se consolida en la del cuarenta, al cine como un vehículo de ideas, se admitía que, como medio de comunicación social, podía producir transformaciones en la comunidad.

El Estado tomó en cuenta la necesidad de apoyo oficial al cine argentino. En 1938, el senador Matías Sánchez Sorondo presentó un proyecto de protección al cine nacional, pero no prosperó. En el gobierno del Gr. Pedro Pablo Ramírez, siendo vice presidente el Gr. Edelmiro J. Farrell y ministro de guerra el Cnl. Juan Domingo Perón, se emitió el decreto N° 21344/1944, de apoyo al cine nacional. En la norma se establecía que en salas cinematográficas de primera línea se debía pasar una película argentina cada dos meses, además los productores quedaban obligados a realizar películas -en una proporción no menor del 10%- con argumentos nacionales, de índole histórica, científica, artística y literaria¹¹.

Como un precedente de autogestión artística de generar los propios proyectos, producirlos y promoverlos surge en 1942, en el bar "El Ateneo" en la esquina de Cangallo, (hoy Gral. Perón) y Carlos Pellegrini, reunidos Francisco Petrone, Lucas Demare, Angel Magaña, Homero Manzi, Elías Alippi, Enrique Muñio y otros fundaron la nueva productora: *Artistas Argentinos Asociados*, que fue responsable de aquellas películas premiadas -por esos años- y de gran éxito de público. Era un intento de escapar a la política comercial de los distribuidores y capitalistas del cine, para hacer una obra artística y

¹¹ España, Claudio, 1993: 76.

nacional de profunda significación histórica social y reivindicadora de los temas argentinos¹².

"La Guerra gaucha" (1942) fue la más importante producción de Artistas Argentinos Asociados.

Este film ambicioso ocupa, sin duda, un lugar poco común en la historia del cine argentino. Cómo nació y cómo se hizo, en primer lugar es la resultante de un núcleo irrepetido: Homero Manzi y Ulises Petit de Murat escritores, Enrique Muiño, Francisco Petrone, Angel Magaña, Amelia Bence y Sebastián Chiola actores, entre otros, y el director Lucas Demare. Además, en aquel momento la obra de Leopoldo Lugones, presentaba una prosa de no fácil lectura y sin inmediato equivalente cinematográfico.

Quedó un argumento con la sencillez de lo clásico: la lucha por la independencia contra el ejército español. En la trama, el sacristán Lucero (Enrique Muiño) pasa información a los capitanes patriotas Miranda (Francisco Petrone) y Del Carril (Sebastián Chiola). En una de las incursiones, típica de la guerra de guerrillas, toman prisionero al teniente Villarreal (Angel Magaña) nacido en Lima y leal a la corona española, -los capitanes, lo alojan en la estancia de Asunción (Amelia Bence). Los ardides del sacristán, sus toques de campana, en clave, son descubiertos; Lucero es dejado ciego y las fuerzas de la independencia aniquiladas, pero el amor hará que Villarreal descubra cuál es su verdadera causa y tome la posta, mientras aires de esperanza, vislumbrar la figura de Güemes que llega...

El rodaje se llevó a cabo en la provincia de Salta y en condiciones heroicas, con bajo presupuesto pero con empeño e imaginación. Además, de los aportes creativos, que se suman a los nombrados, la notable fotografía de Bob Roberts y la música de Lucio Demare, con tratamiento sinfónico en la ejecución de Juan Ehlert.

La película es directa, con personajes arquetípicos y reconocibles, con certeros y bien balanceados toques de tragedia, romanticismo, ternura, humor y acción. Con muchos momentos de buen cine y autenticidad que respira cada uno de sus fotodramas¹³.

Se ha dicho y conviene repetirlo: el cine argentino será definitivamente -el día que pueda repetir la proeza de "La guerra gaucha"- sin necesariamente sus componentes o su estilo. Será cuando vuelva a ser capaz, de un similar reto a la rutina. Comprender los caracteres de la épica, -que fue la intención del film - lograr que los personajes no estén al servicio de un héroe (deben estar para

¹² Alen Lascano, Luis, 1971: 21.

¹³ Clarín, 10-11-1992.

justificar la excelencia de la lucha) sino que convergen para producir la impresión romántica de la lucha colectiva, en la que pueblo y lucha son los protagonistas. Los relatos de Leopoldo Lugones vertidos a imagen, la historia verdadera penetró transversalmente,

El sentir nacional fue comprendido, por lo que se convirtió en el mayor éxito que había conocido el cine nacional y entró en la categoría de los "clásicos" cinematográficos. El grupo integrante de Artistas Argentinos Asociados -alentados por el impacto de "La guerra gaucha"- decidieron continuar en la línea trazada de realizar film de calidad y también de repercusión comercial.



Fuente: "Ambito Financiero" 19/11/1994

Su Mejor Alumno

Así decidieron apelar a Sarmiento según Sarmiento -basada en la obra Vida de Dominguito- y filmaron "Su mejor alumno" (1944).

Esta película no pretendía la vastedad y trascendencia de "La guerra gaucha" -aunque- por lo argumental más circunscripta, fue pese a la menor grandeza exultante, más válida dramática y cinematográficamente¹⁴.

FICHA TECNICA:

EMPRESA FILMADORA: ARTISTAS ARGENTINOS ASOCIADOS

REPARTO TECNICO

¹⁴ Couselo Jorge Miguel, 1967:63.

Director	LUCAS DEMARE
Ayudante.....	HUGO FREGONESE
Escenografía	RALPH PAPIER
Fotografía.....	BOB ROBERTS
Música	LUCIO DEMARE
Cámara.....	HUMBERTO PERUZZI
Sonido.....	RAMÓN ATOR
Compaginación.....	CARLOS RINALDI
Maquillaje.....	COMBI
Trajes	MACHADO

ELENCO

Domingo Faustino Sarmiento	ENRIQUE MUIÑO
Domingo Fidel Sarmiento.....	ANGEL MAGAÑA
Bartolomé Mitre.....	ORESTES CAVIGLIA
Rosario Peña	NORMA CASTILLO
Bartolomé Mitre y Vedia	HORACIO PRIANI
Felisa Fuentes.....	JUDITH SULIÁN
Pedro Iparraguirre	HUGO PIMENTEL
Leandro Soto.....	GUILLERMO BATTAGLIA
Fray Vicente	CÉSAR FIASCHI
Felipe Llavallol.	MARÍA ESTHER BUSCHIAZZO
Patifío.....	VICENTE ALVAREZ
Nicasio.....	RENÉ MUGICA
Domingo Fídel Sarmiento (niño)	EDGARDO MORILLO
Ruperto Godoy	PEDRO FIORITO
Marcos Paz (hijo).....	DOMINGO MÁRQUEZ
Enrique Moreno.....	ALBERTO MEIMZA
Benita Martínez de Sarmiento	NATALIA FONTÁN
Cortínez.....	BERNARDO PERRONE

Guión: Petit de Murat y Hémero Manzi

A continuación transcribimos una escena del guión original en donde puede observarse el diálogo entre Sarmiento y Mitre, de gran realismo histórico

SARMIENTO. - Me ha salvado. Para mí, la vida sin objeto de acción es un suplicio. ¿Pero quiere explicarme por qué me deja este puesto?

MITRE. - Porque he aceptado el Ministerio de Guerra. Termina de caer el gabinete.

SARMIENTO. - ¿Portela también?...

MITRE. -Por supuesto. El viejo Alsina va en su lugar.

SARMIENTO. - ¿Entonces?...

MITRE. - (*Palmeando a Sarmiento.*) Lo entiendo. Pero deme tiempo. Desde arriba podré muñequearle mejor esa Dirección de Escuelas que tanto desea.

SARMIENTO. - (*Reaccionando.*) Que el país tanto necesita, querrá decir.

MITRE. - (*Mientras se aleja hacia la puerta.*) Claro... claro. Me voy tranquilo pensando que dejo aquí un amigo.

SARMIENTO. - No tan tranquilo. Acuérdesse que cuando empuño la pluma no tengo más amigo que el país.

Mitre, que había llegado junto a la puerta de salida, vuelve la cabeza sonriendo, en dirección a Sarmiento, que termina:

-¡Si no marcha derecho, habrá leña para usted también!...

Mitre, después de menear la cabeza con benevolencia, se retira sin responder. Se acerca humildemente el regente con unas pruebas en la mano. Habla con Sarmiento.

REGENTE. - Señor Sarmiento. Esta noticia de policía tal vez usted no querrá que se publique.

SARMIENTO. - ¿De qué se trata?...

El diálogo entre Sarmiento y Mitre, que en parte reproducimos, fue extraído del libro original. Fue de una recordable dignidad y destacable actualidad, porque en el momento de la filmación se vislumbraban cambios políticos importantes en el país y que se resume en la magnífica frase que pronuncia Sarmiento dirigiéndose a Mitre: *No tan tranquilo, acuérdesse que cuando empuño la pluma no tengo más amigo que el país.*

La elección de estos momentos -que se repiten a lo largo de todo el film- configuran a un grande de nuestra historia, Sarmiento y el cine argentino en una feliz conjunción de historia, arte y técnica que se corresponde perfectamente. La imagen cinematográfica de Sarmiento se nos presenta con realismo, su manejo del lenguaje y la utilización de frases exclamativas. En sus conceptos buscaba la unidad de contenido y continente. Como todo buen conversador su estilo aumentativo era magistral, empleaba con gran habilidad la estocada a fondo¹⁵.

¹⁵ Dugini de De Candido, María Inés, 1998:226.

"Su mejor alumno" confirmó la línea trazada por el sello productor, demostró que sólo la coherencia de un equipo bien organizado podía obtener un cine de calidad y autenticidad que marcó un camino a seguir por el cine argentino.

Reflexiones Finales

El cine no es sólo un importante medio de comunicación, expresión y espectáculo que ha mantenido un principio y una evolución continua, sino que, mantiene relaciones muy estrechas con la historia, ya sea entendida como conjunto de hechos históricos, ya sea como disciplina que estudia esos hechos.

La historia en el cine argentino -ahora- restringimos los objetivos a la cinematografía nacional, que constituyen fuentes impresas, habida cuenta que nuestro cine comienza a filmar desde sus orígenes, temáticas históricas.

Si bien, una imagen vale más que mil palabras, entonces una filmación vale por millones, ya que es la palabra en acción. Una película es excepcionalmente eficaz como transmisora de historia porque es difícil no advertir los mensajes que una filmación aporta al explicar un hecho o período histórico. Que debe ser analizado con profundidad y conocimiento ya que puede ofrecer precisiones tanto como inexactitudes. El cine es, reiteramos un laboratorio histórico.

Cuando más se aleja el pasado, más cercano se vuelve, el cine hace que el pasado esté siempre presente. Guardan la memoria. No son muchas las películas -que puedan resistir las cambiantes reflexiones que genera el paso del tiempo- algunos filmes significativos han mantenido su vigencia, han trascendido a su época, como los que hemos analizado porque con el sello y los bríos de su momento, vale y proyecta autenticidad. Con sensibilidad se comunica con el espectador, lo emociona, lo convence, le transmite su realidad y le insufla ideales.

El cine argentino debe reflejar la realidad nacional, continuar el rumbo que dejaron las películas que hemos destacado en nuestro trabajo, que marcaron su identidad -"ir al cine a ver una película argentina"- con un auténtico encanto fruto de su sinceridad y vigor, en toda la amplia temática que abarcaron y que era eminentemente argentino.

Ampliación de la Información

I- El noticiero, testimonio directo de una realidad que perdura en imagen, es de los primeros en aprovechar el adelanto técnico del sonido. Utilizan para ello la misma

cámara De Forrest que, en estudios, filmara las canciones de José Bohr, Sofía Bozán y Carlos Gardel, sólo que ahora la ubica en el Congreso para imprimir en celuloide el juramento del nuevo presidente, Yrigoyen.

El público, testigo de la productiva rivalidad Glücksmann-Valle de los noticiosos de Pío Quadro y Julio Irigoyen, acostumbrado a esperar las ediciones semanales y extraordinarias del Film Revista, a comentar los noticieros extranjeros (el de Fox, las Actualidades de Universal, las Paramount News-Sucesos mundiales, las Actualidades Gaumont); se oirá gritar en los encuentros deportivos y aplaudir en los desfiles, escuchará los discursos de sus políticos y las proclamas de sus militares leerá en imagen y sonido los hechos que, "al instante", la prensa filmada le ofrece.

El 25 de agosto de 1938 la revista "Cine argentino", dirigida por Antonio Angel Díaz, anuncia un nuevo noticioso, Sucesos argentinos, de Antonio Angel Díaz, y augura: *será una notable expresión del cine periodístico; la primera vez que en la Argentina aparezca un noticiero hecho por periodistas; presentado en forma amena, con explicaciones breves y precisas, nuestro noticiero ha de ser un anticipo del diario del porvenir.*

Por una disposición, entrada en vigor el 31 de enero de 1944, se decreta la obligatoriedad de exhibición de noticiosos de 8 minutos como mínimo, y se aclara que *su contenido, a juicio de la Subsecretaría de Información, será considerado de propiedad nacional*¹⁶.

II- Eugenio Py: Nació en Carcassone (Aude, Francia), el 19 de mayo de 1859 y murió en San Martín (provincia de Buenos Aires) el 26 de agosto de 1924. Hacia 1888 emigró a nuestro país y después de trabajar como empleado en una empresa ferroviaria, se instaló como fotógrafo en la localidad donde luego moriría. La actividad lo relacionó con Enrique Lepage y Max Glücksmann, quienes en 1895 lo instaron a hacerse cargo de la sección fotografía de la Casa Lepage, empresa que poco después importó el Cronofotógrafo Elgé (de Gaumont), el Cinematógrafo Pathé y el Gaumont-Demeny. Así, Py concretó sus primeros ensayos de filmación. de los cuales el investigador Pablo C. Ducrás Hicken da como primero a La Bandera argentina. "En 1902, un Catálogo de Vistas para Cinematógrafos" registra unas cincuenta de esas películas, muy breves, filmadas por Py o directos colaboradores. Con ese lote de films la Casa Lepage obtuvo una medalla de oro en la Exposición Internacional de París, en 1901.

Después de Viaje del Dr. Campos Salles a Buenos Aires, Py realizó La Revista de la Escuadra Argentina en mayo de 1901, registrando en Puerto Belgrano, las maniobras de la flota de guerra argentina, con cuatro cruceros acorazados, cuatro cruceros y una quincena de barcos menores; Visita del Tte. Gral. Bartolomé Mitre el Museo Histórico Nacional, El Gral. Mitre visitando la Casa Lepage, Manifestación

¹⁶ España, Claudio, 1978:46.

Radical del 25 de julio de 1901, Pericón Nacional, por la compañía de los Hermanos Podestá y Club de Gimnasia y Esgrima, todos filmados durante 1901; El soldado Sosa en capilla (1902) sobre el conscripto Sosa, sentenciado a la pena capital, a quien el presidente conmutó la pena; inauguración del dique de Puerto Belgrano (1902); Expedición de la Uruguay el Polo Sur (1903); Inauguración de la estatua de Garibaldi (1904); Jubileo del General Mitre (1905) y varios films sobre los festejos del Centenario, entre los que se destacan Su Alteza Real la Infanta Isabel llega a nuestra Capital y Su Alteza Real la infanta Isabel en los días de su partida.

Entre los ensayos de sonorización por sincronización con discos que realizó a partir de 1907, según el sistema que en Francia utilizaba la Gaumont y cuyas filmaciones se realizaron en la azotea de la Casa Lepage o en el teatro San Martín, figuran “Abajo la careta”, “Ensalada Criolla”, “La reina mora”, “La beata y El soldado de la Independencia”. Con posterioridad, se dedicó a las tareas de laboratorio, formando a su lado a varios técnicos en distintas especialidades y luego participó como camarógrafo e iluminador en algunas experiencias argumentales producidas por Max Glücksman –“Amalia” (1914) y “Mariano Moreno y la Revolución de Mayo” (1915), ambas dirigidas por Enrique García Velloso-. Su último trabajo se concretó al registrar la visita al país del príncipe Humberto de Saboya¹⁷.

III- Mario Gallo: Productor, realizador y camarógrafo, nació en Barletta, (Sicilia, Italia) el 31 de julio de 1878 y murió en Buenos Aires, el 8 de mayo de 1945. Su arribo al país se produjo en 1905, cuando se desempeñaba como maestro de coro del elenco Caramba-Sacognamiglio. Según Leopoldo Torres Ríos, habría sido Atilio Lipizzi quien lo inició en la actividad cinematográfica, aunque otras referencias de Gallo remontan al mismo año -1905- su iniciación fílmica y la instalación de un taller en la calle Cuyo, donde se dedicó a hacer títulos por cuenta de importadores y distribuidores de películas extranjeras; luego adquirió una cámara (o utilizó una que le prestó Max Glücksmann, según acota Ducrós Hicken) e hizo un duro aprendizaje recorriendo los rincones de la ciudad, captando las bellezas edilicias, los desfiles militares, la efigie de algún prócer viviente.

“El fusilamiento de Dorrego” tuvo su continuidad en una serie de films históricos, poblados de reconstrucciones de época, episodios y héroes nacionales: “Juan Moreira” (1909), con el joven Enrique Muiño; “El Himno Nacional” o “La creación del Himno” (1910); “Camila O’Gorman” (aprox. 1909/1913), con Blanca Podestá y Alberto Ballerini; “La batalla de Maipú” (aprox. 1909/1913), donde Eliseo Gutiérrez interpretó a San Martín y Enrique de Rosas a O’Higgins; “Güemes y sus gauchos” (aprox. 1909/1913) y muchas más.

En la década del '20, tanto la fortuna que amasó con sus primeros filmes como

¹⁷ Martín, Jorge, 1982.

la época de los mismos, había pasado y su actividad se encaminó hacia el encargo a terceros de documentales y noticieros, o a la producción de filmes menores.

Couselo hace constar que *hoy se hace imposible reconstruir su filmografía completa* ya que *la pérdida de los negativos y de casi todas las copias, consumidas en un incendio que arrasó su laboratorio en 1922, o malvendidas en dolorosos trances, así como las desordenadas referencias periodísticas, concurren a una ineluctable referencia fragmentaria.*

Durante la época del florecimiento del cine argentino sonoro, Gallo intentó, sin poder concretar, una vuelta a sus actividades de productor. Otros títulos de su filmografía: "Caballería rusticana" (fecha Imprecisa), "En un día de gloria" (1918), dirigido por Alberto Traverse, "La sífilis y sus consecuencias" (1921), recopilación de carácter documental y "La milonga" (1921), de Alberto Traver¹⁸.

IV- El auge de la radio acalló, momentáneamente, los comentarios que sobre cine mudo *-el teatro del silencio* según "Caras y Caretas"- se podían leer en los periódicos y en los semanarios como "El Hogar", "Mundo Argentino", "Atlántida" o "P.B.T.". Los techos de las ciudades se erizaron de antenas para captar a las figuras del micrófono, que también llegaron a través de un nuevo medio: las revistas "especializadas". En 1930 aparece "Radiolandia", de Julio Korn (con su antecedente "la canción moderna" en 1928); en 1931, "Antena", de Jaime Yankelevich y, en 1933, "Sintonía", de Emilio A. Karstulovic. El éxito fue fulminante. La adhesión popular que consiguieron estas publicaciones llevó al cine a utilizar esas mismas páginas para reconquistar un inmenso mercado que, de no ser por la radio, difícilmente hubiera alcanzado.

El sonoro desbordó las pantallas y se adueñó de radios, espectáculos teatrales, páginas periodísticas. Surgieron "Radiofilm", "Astrolandia", "Cine argentino", "Cinelandia", "Astros y estrellas"... El público se fue familiarizando con los nombres de hombres treintañeros de prensa hasta reconocer en ellos una característica particular, un estilo. No era lo mismo una crítica cinematográfica en "La Nación" que una de Julián Centeya en "Cine argentino", como tampoco se parecían los artículos de cine de "La Prensa" con los del primer tabloid porteño, "El Mundo". Y así la gente supo que Arturo S. Mom había sido *croniqueur* del diario de los Mitre y Carlos Borcosque, *corresponsal exclusivo de "Sintonía" en Hollywood*; que los seudónimos estaban de moda (Néstor, Roland, King, Calki, Pad), que Adolfo R. Avilés, el autor de "Los ojazos de mi negra" y "Cicatrices", hablaba por Radio Splendid sobre cine, que "Sombras y sonidos" era la sección fija de Ulyses Petit de Murat en "Crítica", que el Maipo, el Nacional o el Casino aprovechaban motivos cinematográficos para titular sus espectáculos ("Lo que el viento se llevó", "Pese a la prohibición, aquí hacemos el dictador", "El dictador en el Maipo", "Esta noche, filmación"), que Luis Saslavsky había colaborado en "La Nación" y Lola

¹⁸ Martín, Jorge, 1982:7.

Pardo Bazán lo hacía en "Cine argentino"¹⁹.

V- Con "La divina dama", el espectáculo del Grand Splendid que todo Buenos Aires comentó, el cine se vistió de lujo, se aristocratiza: de los 10 centavos se fue a los tres pesos. El Astral se hizo sala de lujo, durante cuatro meses proyectó "El desfile del amor" y abonó un millón de francos, récord para el *variété* por Josephine Baker. Clemente Lococo, que regenteaba el Astral y había comenzado en 1918 con el Buckingham I y II, tiene en 1938 ocho salas (Opera, Suipacha, Pueyrredón, Roca, Regio, Argos, Flores y San Martín de Flores), en total 11.550 butacas. Paralelamente al progreso de los Lococo, los cines se hacen suntuosos palacios con refrigeración y calefacción. Nacen el Broadway (de Augusto Alvarez y compañía), el Ideal y el Ambassador (de Cavallo y Lautaret), el Rosemarie (de la empresa Boris), el Monumental, Hindú y Renacimiento (de Coll y Di Fiore), el Rex (del abuelito del cine, Cordero, con Laurent y Cavallo), el Astor (de Di Fiore y Martínez), el Suipacha, Opera, Pueyrredón y otros de Lococo. Se acicalan el Paramount, Select Lavalle y Electric. Se construye el Plaza.

El precio ahora es de dos y tres pesos; ya no son el estudiantillo pobre y la pareja humilde los espectadores sino que éstos llegan en Rolls o en Hispano y son recibidos por mocetones altos, uniformados como para una fiesta palaciega...²⁰.

FILMOGRAFÍA TEMÁTICA²¹

CONQUISTA. Villa Rica del Espíritu Santa (Benito Perojo, 1945), Rosa de América (Alberto de Zavalía, 1946), La primera fundación de Buenos Aires (Fernando Birri, 1959).

EPOCA COLONIAL. El misionero de Atacama (Clemente Onelli, 1922), Rescate de sangre (Francisco Mugica, 1952), Una viuda difícil (Fernando Ayala, 1957).

INVASIONES INGLESAS. La muerte en las calles (Leo Fleider, 1957).

REVOLUCION DE MAYO Y LUCHAS POR LA INDEPENDENCIA. La Revolución de Mayo (Mario Gallo, 1910), La creación del Himno o El Himno nacional (Gallo, 1910), la batalla de Maipú (Gallo, aproximadamente 1910-1913), La batalla de Son Lorenzo (Gallo, aprox. 1910-1913), Episodios de San Martín (Gallo, aprox. 1910-

¹⁹ España, Claudio, 1978:31.

²⁰ *Ibidem*:41.

²¹ Las películas se enumeran en orden cronológico de estreno, pero separadas por su ubicación temática en distintos períodos históricos nacionales. Se incluyen algunas que, no obstante su argumento novelado o de ficción, revelan un trasfondo de época de interés histórico o alusiones directas a la realidad política o económica. Entre las correspondientes o la época contemporánea (desde 1890 en adelante) figuran varias todavía no estrenadas oficialmente.

1913), Güemes y sus gauchos (Gallo, aprox. 1910-1913), Mariano Moreno y la Revolución de Mayo (Enrique García Velloso, 1915), Una nueva y gloriosa nación (Julián de Ajurio-Albert Kelly, 1928, filmado en Hollywood), Nuestro tierra de paz (Arturo Mom, 1939), La guerra gaucha (Lucas Demare, 1942), El tambor de Tacuarí (Carlos Borcosque, 1949), Nace la libertad (Julio Saraceni, 1949), El grito sagrado (Luis César Amadori, 1954), El santo de la espada (Leopoldo Torre Nilsson, 1970), Bajo el signo de la patria (René Mugica, 1971), Güemes (Torre Nilsson, 1971, Por los senderos del Libertador (Jorge Cedrón, 1971).

ANARQUIA Y DICTADURA. El fusilamiento de Dorrego (Gallo, 1908), Facundo Quiroga (Julio Alsina, aprox, 1909-1912), Camila O'Gorman (Gallo, aprox. 1910-1913), Amalia (García Velloso, 1914), Federación o muerte (Gustavo Caraballo-Atilio Lipizzi, 1917), El puñal del mazorquero (Leopoldo Torres Ríos, 1923), Manuelita Rosas (Ricardo Villarán, 1925), Federales y unitarios (Nelo Cosimi, 1927), Bajo la santa federación (Daniel Tinayre, 1935), Amalia (Luis Moglia Barth, 1936), El cabo Rivero (Miguel Coronotto Paz, 1938), Azahares rojos (Edmo Cominetti 1940), Ponchos azules, (Moglia Barth, 1942), Centauros del pasado (Belisario García Villar, 1944), Facundo (Miguel P. Tato, 1952), Juan Manuel de Rosas (Manuel Antín, 1972).

CONQUISTA DEL DESIERTO. El último malón (Alcides Greca, 1918), Martín Fierro (Alfredo Quesada, 1923), Viento norte (Mario Soffici, 1937), La carga de los valientes (Adelqui Millar, 1940), Fortín Alto (Moglia Barth, 1941), Frontera Sur (García Villar, 1943), Pampa bárbara (Demare Hugo Fregonese, 1945), El último perro (Demare, 1956), Martín Fierro (Torre Nilsson, 1968), El milagro de Ceferino Namuncurá (Máximo Berrondo, 1971), Mi hijo Ceferino Namuncurá (Jorge Mobaied, 1972).

ORGANIZACION NACIONAL. La casa de los cuervos (Eduardo Martínez de la Pero y Ernesto Gunche, 1923). La casa de los cuervos (Carlos Borcosque, 1941), El cura gaucho (Demore, 1941), En el viejo Buenos Aires (Antonio Momplet, 1942), Juvenilla (Augusto César Vatteone, 1943), Su mejor alumno (Demare, 1944), Allá en el setenta y tantos (Francisco Mugica, 1945), La cuna vacía (Carlos Rinaldi, 1949), Esperanza (Francisco Mugica-Eduardo Boneo, 1949), Almafuerte (Luis César Amadori, 1949), La fusilación o El último montonero (Catrano Catrani, 1963), Esquiú (Ralph Pappier, 1965), Argentino hasta la muerte (Fernando Ayala, 1971), Juan Moreira (Leonardo Favio, 1973).

POLITICA CONTEMPORANEA. El apóstol (Federico Valle-Andrés Ducaud-Diógenes Taborda-Quirino Cristiani, 1917), Abajo la careta o la República de Jauja (Andrés Ducaud, 1918), Juan Sin Ropa (Georges Benoit-Héctor Quiroga, 1919), El 90 (Moglia Barth, 1928), Peludópolis (Quirino Cristiani, 1931), Kilómetro 111 (Soffici, 1938), Boina Blanca (Moglia Barth, 1941), El mejor papá del mundo (Francisco Mugica, 1941), La guerra la gano yo (Francisco Mugica, 1943), Eva Perón inmortal (Amadori, 1952), Después del silencio (Demore, 1956), El candidato (Ayala, 1959), He nacido en Buenos Aires (Francisco Mugica, 1959), Fin de Fiesta (Torre Nilsson, 1960), Un gaapo del 900 (Torre Nilsson, 1960), Dar la cara (José Martínez Suárez, 1962),

Paula Cautiva (Ayala, 1963), La pampa gringa (Birri, 1963), La hora de los hornos (Fernando Solanas, 1966/67), Una mujer, un pueblo (Juan Schroder, 1971), Perón, la revolución justicialista (Fernando Solanas-Octavio Getino, 1971), Actualización política y doctrinaria para la toma del poder (Solanas-Getino, 1971), Un guapo del 900 (Lautaro Murúa, 1971), Alianza para el progreso (Julio Ludueña, 1971), El camino hacia la muerte del viejo Reales (Gerardo Vallejo, 1971), El hombre que va a misa (Bernardo Borenholtz, 1972), Ni vencedores ni vencidos (Daniel Mallo, 1972), Operación masacre (Jorge Cedrón, 1972), La maffia (Torre Nilsson, 1972), La mala vida (Hugo Fregonese, 1973), Los siete locos (Torre Nilsson, 1973).

(Fuente: Museo Municipal de Cine 1973)

Bibliografía

ALEN LASCANO, Luis (1971). *Homero Manzi. Poesía y Política*, en **Todo es Historia**, n. 46.

COUSELO, Jorge Miguel (1967), *Historia argentina en el cine argentino*, en **Todo es Historia**, n.3, pp. 56-64.

COUSELO, Jorge Miguel y otros (1993), **Historia del cine argentino**. Buenos Aires, Ceal.

CURUBETO, Diego (1993), **Babilonia Gaucha. Hollywood en la Argentina, la Argentina en Hollywood**, Buenos Aires, Planeta.

DI NUBILA, Domingo (1960), **Historia del cine argentino**, 2 t., Buenos Aires, Cruz Malta.

DI NUBILA, Domingo (1970), **Historia del cine argentino. Síntesis del Instituto Nacional de cinematografía**, Buenos Aires.

DI NUBILA, Domingo (1998), **La época de oro**, Buenos Aires, del Jilguero.

DUGINI DE DE CANDIDO, María Inés (1998), *Domingo F. Sarmiento en el cine y su permanencia en la historia*, en University of Liverpool. Actas del XI Congreso Internacional AHILA, t. .V, pp. 420-429

DUGINI DE DE CANDIDO, María Inés (2000), *Momentos del cine argentino. Inicio y Memoria.*, en **Revista de Historia Argentina y Americana**, n. 38, Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras, U.N. de Cuyo, pp.217-237.

ESPAÑA, Claudio y otros (1978), **Reportaje al cine argentino** Buenos Aires, Anesa,

ESPAÑA, Claudio y otros (1992), *En el cine argentino: la realidad se obstina por emerger*, en España, Claudio y Luigi Volta (comp.), **La realidad obstinada**, Buenos Aires, Corregidor.

FERRO, Marc (1980), *El cine: ¿Un contraanálisis de la sociedad?*, en Le Goff, Jacques, **Hacer la historia**, Barcelona, Laia.

GARCIA OLIVERA, Ricardo (1994), **Lucas Demare** Buenos Aires, Ceal, (Colección "Los directores del cine argentino", dirigida por Jorge Miguel Couselo).

- GRINBERG, Miguel (1994), **Mario Soffici** Buenos Aires, Ceal.
- MAHIEU, José Agustín (1966), **Breve historia del cine argentino**, Buenos Aires, Eudeba.
- MARTIN, Jorge Abel (1982), *Cine Argentino*, en Sábato, Mario (dir.), **Cine Libre**. n. 1, Buenos Aires.
- MARTIN, Jorge Abel (1982), *Cine Argentino*, en Sábato, Mario (dir.), **Cine Libre**, n.2, Buenos Aires.
- SABATO Mario; MUGICA, René y COUSELO, Jorge Miguel (1982), *La épica y el tiempo*, en Sábato, Mario (dir.), **Cine Libre**, Buenos Aires.
- WOLF, Sergio, POSADAS, Abel; PAGES, Roberto y otros (1993), **Cine argentino: La otra historia**, Buenos Aires, Letra Buena.

Resumen

La historia del cine no puede separarse de la vida, las ideas y las pasiones de los hombres. Tampoco puede separarse del contexto. Al estudiar sus obras y sus hombres no debemos olvidar que el cine es parte del conocimiento de nuestro país. Es un elemento de valor en el reflejo de su historia y sus costumbres que realmente integra su cultura. El cine es un referente de gran trascendencia, constituye magníficas fuentes impresas para el conocimiento o recreación histórica. Su adecuada utilización nos permite acceder a interesantes problemas de nuestra historia y del cine nacional en el periodo seleccionado. Cabe destacar que en un film puede o no tratar un hecho histórico pero la trama o guión nos dará una excelente pesquisa de un tiempo político, social y cultural. El conocimiento que a través de un film podemos obtener, considerado como fuente impresa, vale decir el cine como **laboratorio histórico**. Filmar es otra manera de escribir la historia, ya se trate de un tema del pasado o del presente, la forma de organizar las imágenes implica una posición ideológica. En casos que el argumento refleja un tema contemporáneo, el director al realizar la organización de temas y posterior montaje, privilegia un punto de vista sobre otros y cumple -en imágenes- la misma tarea que un escritor cuando selecciona un tema o formula una referencia.

Abstract

The history of the movies cannot be separated of the life, the ideas and the passions of the men. It can neither be separated of the context. Upon studying its works and its men we should not forget that the movies is part of the knowledge of our country. It is an element of value in the reflection of its history and its customs that really integrates its culture. The movies is a referring one of great trascendencia, constitutes magnificent printed fountains for the knowledge or historic recreation. Its adequate utilization permits us to agree to interesting problems of our history and of the national movies in the period selected. It fits to emphasize that in a film is able or not to treat a historic fact but the plot or hyphen us will give an excellent inquiry of a cultural, social, and political time. The knowledge that through a film we can obtain, considered like

printed fountain, is worth to say the movies as historic laboratory. To film is another way to write the history, whether be a matter of a theme of the past or of the present, the form to organize the images implies an ideological position. In cases that the reflected argument a fear contemporary, the director upon carrying out the organization of you take and subsequent assembly, privilegia a point of view upon other and complies with -in images- the same task that a writer when selects a theme or formulates a reference.