

## La restitución de la ausencia en la búsqueda de la imagen perdida

### The restitution of the absence in the research of the lost image

**Daniela Oulego**

Departamento de Artes; Facultad de Filosofía y  
Letras; Universidad de Buenos Aires (Argentina)  
formal\_dani@hotmail.com

#### Resumen

*La imagen ausente* -escrito por Lucio Mafud- constituye un catálogo sobre las películas mudas, pertenecientes al ámbito de la ficción, realizadas entre los años 1914 y 1923 en Argentina. La noción de *ausencia* estructura, desde el título, el trabajo de investigación que se ocupa principalmente de la recuperación de fotogramas a través de diversas publicaciones gráficas así como también de la transcripción de los intertítulos. Además, el abordaje comprende debates con estudios precedentes, un completo sistema de fichaje, el análisis del vínculo existente entre el cine de aquellos años con otras disciplinas -como la música, el teatro y la literatura- y el hallazgo de filmes de variados géneros.

**Palabras clave:** Lucio Mafud; ausencia; cine

#### Abstract

*La imagen ausente*, written by Lucio Mafud, is a catalogue about silent films, belonging to the field of fiction, made between 1914 and 1923 in Argentina. The notion of *absence* organizes, from the title, the research work that is mainly concerned with the retrieval of frames through various graphic publications as well as the transcription of the intertitles. Besides, the approach includes debates with previous studies, a complete system of signing, the analysis of the link between the cinema of those years with other disciplines –such as music, theatre and literature- and the discovery of films of various genres.

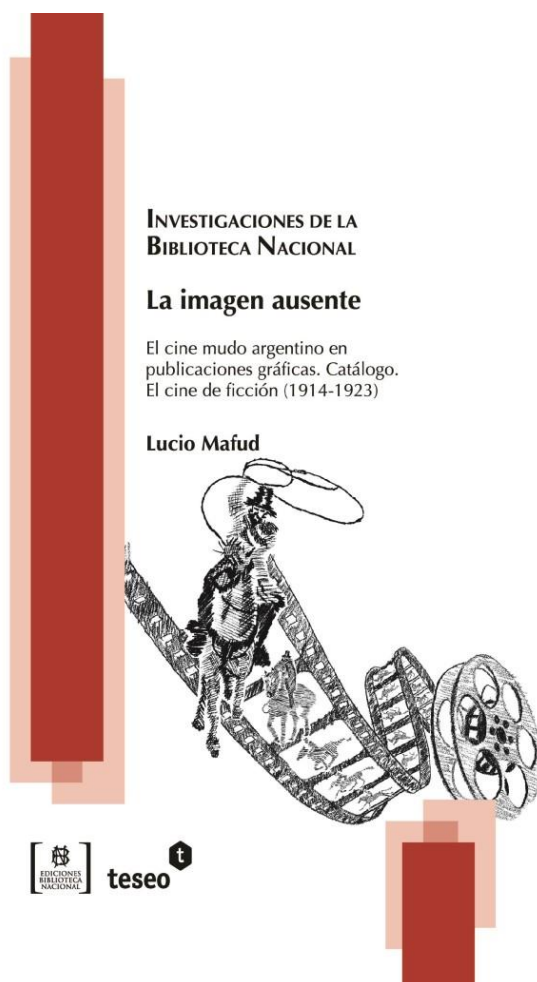
**Keywords:** Lucio Mafud; absence; silent

Daniela Oulego

Vol. 1, N.º 53 (enero-marzo 2017)

mudo; literatura.

cinema; literature.



En el libro *La imagen ausente*, escrito por el investigador Lucio Mafud, desde el título se apela a la recuperación de una pérdida, es decir, a la de la historia del cine mudo argentino. Con respecto a la noción de *ausencia*, el teórico André Bazin encontró primero en la imagen fotográfica y luego en el cine la posibilidad de mediar artísticamente en la relación dialéctica que implica la *presencia* concreta de un objeto y, al mismo tiempo, su *ausencia*. En otras palabras, si bien la imagen evocaba la *presencia* de lo retratado logrando capturar su huella, a la vez, afirmaba su *ausencia*.

Sin embargo, el trabajo de Mafud no descansa en el concepto de *ausencia* desde una perspectiva filosófica sino literal, debido a que alude a la falta concreta del material fílmico en la actualidad. Aunque el autor señala

como la causa primordial de la pérdida a los incendios provocados por el nitrato, soporte altamente inflamable, en productoras y distribuidoras, también repara en la carencia de políticas destinadas a la conservación de la producción de aquellos años.

Para la confección del catálogo Mafud se sirvió de distintas publicaciones gráficas con la intención de rastrear las películas argentinas, pertenecientes al ámbito de la ficción, realizadas entre los años 1914 y 1923. *La imagen ausente* cuenta con varios apartados empezando por una "Introducción" que enmarca a la investigación en los estudios sobre cinematografía de

nuestro país financiados por la Biblioteca Nacional a través del otorgamiento de las becas “Oscar Landi” y “Domingo F. Sarmiento” en 2008 y 2010, respectivamente.

En el “Estado de la cuestión” el autor explica que la escasez de estudios detallados y sistemáticos acerca de este período histórico impulsó el avance sobre el tema de investigación propuesto. A pesar de que menciona trabajos previos de historiadores como Jorge Miguel Couselo, representante del Centro de Investigación de la Historia del Cine Argentino (CIHCA), y Domingo Di Núbila, debate con ciertas informaciones por considerarlas erróneas. En el listado de publicaciones consultadas figuran: revistas cinematográficas, culturales y periódicos. No obstante, Mafud aclara que las principales fuentes de información fueron dos revistas de origen gremial especializadas en cine: *Excelsior* y *La Película*. Asimismo, se explicitan las instituciones a las que se recurrió para el relevamiento del material.

En el libro las películas están ordenadas cronológicamente y catalogadas con un muy completo e inusual sistema de fichaje que incluye: fecha de estreno, exhibición privada, director, intertítulos, virados en color, estudios, música, género, duración, argumento, comentario y comparación con la bibliografía específica. A diferencia de otras documentaciones, en el estreno se detallan la sala -cuyas direcciones se enumeran al final- el horario y el día para demostrar que, ante la falta de un día fijo, las mejores fechas estaban destinadas a las películas extranjeras, mientras que las producciones nacionales se veían desfavorecidas al disponer de la franja nocturna de los lunes.

Siguiendo con la línea de la búsqueda de la *ausencia*, muchos de los intertítulos -destinados a describir situaciones, reproducir diálogos o letras de canciones- aparecen transcritos en las fichas técnicas. Del mismo modo, el autor se detiene en el estudio del acompañamiento musical, a cargo del director de orquesta de cada sala, que no siempre coincidía con la atmósfera de los filmes. Según Mafud, entre 1914 y 1919 el repertorio podía oscilar desde música europea hasta la zarzuela y el tango, y entre 1920 y 1923 se incorporó música estadounidense como el *fox trot*.

En la sección “Panorama del cine mudo argentino (1914-1923)” se indaga, entre otras cuestiones, en la ligazón que el cine mantuvo con diversas disciplinas. Por un lado, el estrecho vínculo intertextual con el teatro había sido abordado previamente a propósito del rol de director que dramaturgos y personalidades ligadas al ámbito teatral habían adoptado bajo la categoría de *metteur en scène*. Más adelante, se vio profundizado en un “proceso de retroalimentación” (Mafud, 2016: 33) en el que se lograron exhibir películas durante los espectáculos teatrales y el cine, a su vez, dotó de popularidad a los actores profesionales del mundo del teatro.

En palabras de Emilio Bernini, “el cine argentino de principios del siglo XX, y luego todo el cine del período industrial, encontró en la literatura aquello que, en términos de puesta en escena también halló inicialmente en el teatro” (2010: 5). De esta manera, el cine mudo se relacionó con la literatura ya fuese porque algunos filmes eran transposiciones de obras literarias o por la publicación de novelas breves inspiradas en los argumentos de las películas. Además, muchos estrenos colaboraron en el incremento de las ventas de las obras en las que estaban basados. Por otro lado, el tango supo vincularse con las producciones de la época imponiendo un estilo sonoro que se ocupaba, incluso, de la musicalización de las películas extranjeras.

En el análisis se hace especial énfasis en el estreno de dos filmes: *Amalia* (Enrique García Velloso, 1914) y *Nobleza gaucha* (Humberto Cairo, 1915). El primero, basado en la novela homónima de José Mármol, tuvo lugar en el Teatro Colón con una entrada demasiado costosa para la época. La presencia del Presidente Victorino de la Plaza junto a algunos “miembros de la elite dominante” (Mafud, 2016: 54) determinó el sector de la población al que estaba destinado. Es decir, a la alta burguesía con la clara intencionalidad pedagógica de difundir lo que se concebía como símbolo de los valores morales y de las buenas costumbres.

En cambio, *Nobleza gaucha* (1915) representó a las clases populares. Los protagonistas del idilio amoroso no eran burgueses sino un peón dispuesto a rescatar a su enamorada de la brutal dominación de un estanciero. La concepción del gaucho como héroe del drama campero marcó el inicio de la tradición gauchesca en la cinematografía nacional siendo uno de los factores fundamentales del éxito comercial.

De acuerdo con los datos aportados en *La imagen ausente*, la versión de *Amalia* utilizada para la distribución no tuvo la misma longitud que la proyectada en el estreno. La supresión de esos quinientos metros de película correspondía a las escenas de baile, la salida de misa y paseos por la Alameda. En consonancia con el planteo inicial del libro en relación a la búsqueda de la *ausencia*, en la ficha técnica Mafud se encarga de describir las escenas perdidas.

Uno de los tantos aportes del trabajo tiene que ver con el descubrimiento de películas con imitaciones porteñas de Charles Chaplin. *Carlitos en Buenos Aires* (1916), *Carlitos de Buenos Aires y la huelga de barrenderos* (1916) y *Carlitos entre las fieras* (1916) conformaron la trilogía, aparentemente bajo la dirección de Antonio Cunill Cabanellas, financiada por la Cooperativa Biográfica. En los argumentos se describen escenas de gran comicidad que lograban sorprender a los espectadores de la época. Sin embargo, es probable que su popularidad radicara en el compromiso con la realidad social de aquellos años.

Por su parte, *Carlitos y Tripín del Uruguay a la Argentina* (Julio Irigoyen, 1916) introdujo la versión nacional del cómico estadounidense Roscoe “Fatty” Arbuckle bajo el apodo de “Tripín”.

En *Carlitos en La Pampa* (Domingo Mauricio Filippini, 1920) se parodia al personaje de Charlot, compuesto por Charles Chaplin, caracterizado por ser un vagabundo torpe pero con buenos sentimientos. En los comentarios se destaca la tarea fundamental del documentalista Marcelo Viñas para la conservación de cuatro minutos y medio del metraje original.

Con respecto al cine mudo de animación, *La gobernación de Santa Fe* (s.d), realizado por varios dibujantes, constituye un hallazgo único debido a que ningún historiador había hecho mención de esta película. La obra utilizó acontecimientos políticos, particularmente de Rosario, para caricaturizarlos. Entretanto, la historieta *Las aventuras de Viruta y Chicharrón*, publicada en *Caras y Caretas*, tuvo sus versiones cinematográficas producidas por el empresario austríaco Max Glücksmann.

Otra de las curiosidades expuestas producto de la ardua labor de investigación es el primer filme dirigido por una mujer en nuestro país: *Un romance argentino* (Angélica García de García Mansilla, 1915). En esta cuestión vuelve a distanciarse de la bibliografía anterior que le había otorgado ese rol a Emilia Saleny. De igual modo, la referencia a la película *Blanco y negro* (Elena Sansinena de Elizalde; Victoria Ocampo de Estrada; Adelia Acevedo, 1919), financiada por la Liga Patriótica Argentina, significa una contribución inédita. En conformidad con los ideales de esta organización de ultraderecha conocida por reprimir huelgas, la producción recreó el ambiente aristocrático donde transcurría el idilio amoroso.

Por último, *La imagen ausente* concluye con un catálogo de imágenes de publicaciones gráficas dispuestas a recuperar los fotogramas perdidos de filmes como *Amalia y Juan Sin Ropa* (Georges Benoît, 1919) en un trabajo sin precedentes sobre los comienzos de la industria cinematográfica nacional.

## Bibliografía

- Bazin, André [1948] 2006. *¿Qué es el cine?*, Madrid: Rialp.
- Bernini, Emilio (2010). "Las transposiciones. Una introducción" en Bernini, Emilio (director), *El Matadero. Revista crítica de literatura argentina*, N° 7, pp. 5-12, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Mafud, Lucio (2016). *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914-1923)*, Buenos Aires: Teseo.