

COLABORACIÓN

PRESENCIA DE LO CINEMATOGRAFICO EN DOS REVISTAS DE VANGUARDIA:
LOS CASOS DE KLAXON (BRASIL) Y MARTÍN FIERRO (ARGENTINA)

Por Miriam Viviana Gárate
UNICAMP - Brasil

RESUMEN

El trabajo examina algunas características del discurso sobre lo cinematográfico, legibles en dos publicaciones consideradas emblemáticas de las vanguardias paulista (*Klaxon*) y rioplatense (*Martín Fierro*). Los principales tópicos abordados son los siguientes: rasgos diferenciales cine/teatro; papel del letrado y de la palabra escrita en el lenguaje fílmico; relaciones cine/moral o comportamiento social; cine y público espectador.

Palabras clave: Vanguardia; Argentina/Brasil; Lenguaje cinematográfico.

CINEMATOGRAPHIC PRESENCE IN TWO JOURNALS OF AVANT-GARDE:
THE CASES OF KLAXON (BRAZIL) AND MARTÍN FIERRO (ARGENTINA)

ABSTRACT

This text analyses some features of cinematographic discourse in two emblematic journals of avant-garde movement - one of them published in S. Paulo (*Klaxon*); the other one in the Rio de la Plata region (*Martín Fierro*). The major themes addressed are: differential aspects between movies and theater; the role of subtitles and written language in cinematographic language; relation between cinema/moral or social behavior; cinema and spectators.

Key words: Avant-garde; Argentina/Brazil; Cinematographic language.

I

Como se sabe, la invención del cinematógrafo y su rápida transformación en instrumento de un tipo espectáculo exitoso, el cine, suscitó inicialmente reacciones encontradas. Por un lado marcó un entusiasmo general en lo que atañe al dispositivo “en sí”, vale decir, al desarrollo de una tecnología moderna que ratificaba los poderes de la ciencia, del progreso y cuya “alma”, la reproducción del movimiento, se encuentra en sintonía con una época de cambios acelerados. Por otro, desconfianza de no pocos ante lo que se reveló de inmediato como su régimen de explotación más promisorio (atracción de ferias, cafés o salas temporarias de exhibición en sus inicios) puesto que la cinematografía nace indeleblemente marcada por su relación con las masas en lo que respecta al consumo y desarrolla tempranamente estrechos vínculos con el mercado. En fin, polémica en lo que concierne a la especificidad del nuevo vehículo, sus potencialidades, sus usos, sus eventuales apropiaciones “estéticas.”¹ El horizonte que delinea ese conjunto de reacciones hace del cine un objeto problemático, recurrentemente sometido a indagación durante las primeras décadas del siglo veinte: ¿mero entretenimiento popular o creación?; ¿vil mercancía, “séptimo arte” o ambas cosas a la vez?; ¿producto pasible de qué tipo de utilizaciones? ¿moralizantes, educativas, estéticas?, ¿lenguaje sometido a los parámetros de prácticas preexistentes o invención de un código inédito, peculiar?

En líneas generales, al finalizar la primera Gran Guerra no pocas de esas cuestiones han encontrado algunas respuestas en la práctica: la industria hollywoodiana ha sentado sus bases. Los principales géneros, tanto ficcionales como no ficcionales (melodrama, comedia, western, reconstitución histórica, documental, actualidades, etc.) están consolidados. Griffith y otros ya han provisto al relato cinematográfico de sus principales procedimientos (primer plano, secuencias paralelas alternadas, entre otros)² El cine europeo, en especial el francés, ya se ha lanzado a una dudosa tarea de “ennoblecimiento” dada por la incorporación de actores teatrales reconocidos, la adaptación de “grandes clásicos” literarios (lo cual no excluye folletines de estruendoso éxito como *Fantômas*, posteriormente reivindicado por los surrealistas) y en breve ensayará alternativas experimentales de vanguardia. Los nórdicos han dado lo mejor de sí y han emigrado a Alemania o a Estados Unidos donde continúan produciendo. La filmografía rusa está en marcha y, en lo material, el cine ha demostrado ser un excelente negocio y han surgido varias de las productoras más importantes. Las grandes salas, con capacidad para un número elevado de espectadores, confortables y a menudo incluso “lujosas”, han sido o están siendo inauguradas. Los diarios y las revistas han incorporado a sus páginas propaganda, sinopsis de los estrenos mensuales, alguna crítica. No obstante, la discusión no ha hecho más que comenzar y, si se exceptúa la labor pionera de Riccioto Canudo iniciada alrededor de 1911, será precisamente entre finales de años diez y finales de los veinte cuando se desarrollará el grueso de las polémicas y reflexiones teóricas en torno del cine.

A su manera, la intelectualidad latinoamericana se hizo eco de ese conjunto de cuestiones participando del debate, a través de reseñas, comentarios o artículos impresos en diarios y revistas de diversa índole.³

El presente trabajo pretende examinar algunas características del discurso sobre lo cinematográfico, legibles en las páginas de dos publicaciones consideradas emblemáticas de las vanguardias paulista (*Klaxon*) y rioplatense (*Martín Fierro*). Evidentemente, el cine estuvo lejos de constituir un patrimonio exclusivo de esas publicaciones no sólo en lo que atañe al contexto vanguardista sino, inclusive, al período previo y contemporáneo (aunque exterior) al mismo. Basta recordar en este sentido el vivo interés por el cine de dos intelectuales igualmente execrados por la “nueva sensibilidad”, si bien modernos en varios aspectos: Monteiro Lobato y Horacio Quiroga.

No obstante, la común misión de “puesta al día” reivindicada por klaxonistas y martinfierristas en las más diversas esferas (subrayemos que se trata en ambos casos de periódicos “de arte”, vale decir, no circunscritos a la literatura sino intencionalmente abiertos a expresiones de orden plástico, teatral, musical, arquitectónico, etcétera.) autoriza un enfoque comparativo de

¹ Para un acercamiento al tema continúan siendo insoslayables los clásicos de George Sadoul (*Historia del cine mundial desde los orígenes a nuestros días*. México, Siglo XXI, 1987) y de Jean Mitry (*Histoire du cinéma*. Paris, PUF, 1967, vol I, II y III en especial)

² Cf. Brunetta, Gian Piero. *Nacimiento del relato cinematográfico*. Madrid, Cátedra, 1993.

³ Para un acercamiento simultáneamente panorámico y selectivo a esa producción cfr.. Borge, Jason. *Avances de Hollywood. Crítica cinematográfica en Latinoamérica, 1915-1945*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2005.

esa práctica capital para la cultura del siglo veinte y, desde varios puntos de vista, tan influida por las otras artes como influyente en relación con ellas.

Comencemos por una recapitulación de lo obvio, vale decir, de los lugares comunes que señalan una misma vocación de sintonía con lo “actual”, lo cual se traduce de forma elocuente en un conjunto de actitudes, prácticas, gestos, objetos, invocados en ambos manifiestos como cifras del presente y a los cuales se contraponen la colección correlativa de lo obsoleto, lo fosilizado, lo que se debe aniquilar (sabemos, no obstante, que en ambos casos, más allá de cierta espectacularización beligerante⁴ inherente al género, estamos lejos de posicionarnos en posturas radicales). Del lado de lo común, pues, la conciencia martinfierrista de ser partícipe de “una nueva sensibilidad”, la necesidad de “una nueva comprensión”, de “nuevos medios de expresión”, de un “acento contemporáneo”; un repertorio de objetos e imágenes que opone “el transatlántico moderno” al “palacio renacentista”, el “Hispano-suiza” a “la silla de manos de la época de Luis XV”, que exalta el “baúl Innovation, el marconigrama, la rotativa”. En cuanto a *Klaxon*, y postulando un horizonte análogo, la reivindicación de la “vida”, del “presente”, de lo “actual” -“a grande lei da novidade”-, la “obra de arte” como “lente transformadora e mesmo deformadora da natureza”, el “progreso”, los “edificios de cemento armado” que sustituyen al “campanile”, pero en especial, el “cinematógrafo”, “a criação mais representativa de nossa época”, creación de la cual “é preciso observar (lhe) a lição”. Asimismo, y remitiendo otra vez a dicho ámbito, “Pérola White”, “preferível a Sarah Bernhardt”, puesto que “Sarah é tragédia, romantismo sentimental e tecnico. Pérola é raciocínio, instrução, esporte, rapidez, alegria, vida. Sarah Bernhardt = seculo 19. Pérola White= seculo 20”. Así, la era preconizada es la “era dos 8 Batutas, do Jazz-Band, de Chicharrão, de Charlito, de Mutt & Jeff”. Como se ve, pese a la idéntica pulsión de *aggiornamento* esa pulsión no se expresa, en los dos casos, a través de la misma iconografía. Y en la iconografía de *Klaxon* el cine comparece desde el principio en primer plano: Pérola White, Mutt & Jeff, Charlito, figura omnipresente en los escasos ejemplares de *Klaxon* que vieron la luz. Desde este punto de vista, el propio grado de concentración o de dispersión, bien como de periodicidad del tema cinematográfico podrían tomarse por indicio de una diferencia de énfasis, de grados de interés: exceptuando un único número, todos los restantes de la publicación paulista (siete de un total de ocho) traen al menos un texto sobre cine, a veces dos, en un espacio concebido como sección específica y regular. No obstante su brevedad; en el caso de *Martín Fierro*, sobre un total de cuarenta y cinco números sólo cinco incluyen críticas, ensayos o traducciones (todas ellas francesas) referentes al tema (cabe señalar que un único número, el cuarenta, congrega un alto porcentaje de dicho material constituyendo una suerte de dossier)⁵. Partiendo de este horizonte que expresa, en los propios manifiestos, una sensibilidad diferenciada, enfoquemos ahora los rasgos convergentes de la estética fílmica preconizada por unos y otros.

II

Como ya se dijo, hacia los años veinte el cuestionamiento acerca de la legitimidad del cine ha sido “superado”, al menos en lo que tuvo de más reactivo, reaccionario y conservador en las

⁴ Para un análisis pormenorizado del manifiesto como género discursivo y sus manifestaciones em Latinoamérica cfr. Gelado, Viviana. *Poéticas da transgressão*. Vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina. Rio de Janeiro: 7Letras; São Carlos, EdUFSCAR, 2006, pp. 37-62.

⁵ Detallo el material referente a cada una de las revistas examinadas. En los ocho números de *Klaxon* editados entre mayo de 1922 y enero de 1923 se publicaron: cuatro notas críticas (sobre *Do Rio a São Paulo para casar* -filme brasileiro; sobre *The Kid*, de Charles Chaplin (ambas en el N 2); sobre *O garoto* -o sea el mismo filme anterior (N 5, nota firmada por Mário de Andrade) y sobre *Esposas ingênuas*, de Eric Von Stronheim (N 7); cuatro ensayos teórico-críticos: *O homenzinho que não pensou* (de Mario de Andrade) y *Uma lição de Carlito* (N 3), dos artículos sin título publicados en la sección *Cinema* (N 6 y 7 respectivamente); dos textos literarios de tema cinematográfico: *Kine-Kosmos*, texto en prosa firmado con el pseudónimo May Caprice, generalmente atribuido a Oswald de Andrade (N 1), *Cinema de arrabalde*, poesía de Ribeiro Couto (N 6) En los cuarenta y cinco números de *Martín Fierro* editados entre febrero de 1924 y noviembre de 1927, se publicaron a su vez: tres notas críticas - dos de las cuales, sobre *La rueda*, de Abel Gance y *El camino de la belleza* -filme alemán-respectivamente (N 22 y 25); la tercera, sobre *La bestia del mar* -N 27-8); tres ensayos, todos de autoría de Leopoldo Hurtado: *Por el obscuro* (N 23), *Celuloide* (N 25), *Europa y América* (N 40); cuatro ensayos traducidos del francés: *Nacimiento del cine*, de León Moussinac (síntesis de las ideas del libro homónimo, *Naissance du cinéma*, publicado en 1925), *Veinte mil imágenes por segundo*, de Émile Vuillermoz. (extraído de *Paris* N 1), *Los esfuerzos del cinematógrafo hacia el arte*, escrito por Marcelle Auclair especialmente para *Martín Fierro*, *Música y cine*, de Leonel Laundry (extraído de *La revue musical*, de febrero de 1927). Las cuatro traducciones aparecieron en el N 40.

instancias iniciales del debate (desde luego que esto no significa la ausencia de vestigios de esa discusión primera hasta bien avanzada la década). Sin embargo, el propio desarrollo de la industria cinematográfica ha propiciado un “desplazamiento” de la discusión, que continúa por otras vías, y que se expresa de manera sintética en el siguiente trecho de uno de los artículos de *Klaxon*: “A cinematografia é uma arte. Ninguém mais, sensato, discute isso. As empresas produtoras de fita é que não se incomodam em produzir obras de arte, mas objetos de prazer mais ou menos discutível que atráiam o maior número de basbaques possível. A cinematografia é uma obra de arte que possui poucas obras de arte.” (Cinema, *Klaxon* N 6, p. 14, 15/10/22)

De hecho, si la novedad del vehículo nortea un conjunto de discusiones acerca de la “especificidad” de este “arte de las sombras” y sus vínculos con los lenguajes o artes preexistentes, el carácter empresarial del cine (un rasgo insoslayable e infinitamente más patente que en otras prácticas), conduce en línea recta a la discusión sobre las relaciones entre ese arte y el mercado, problema que a su vez adquiere de inmediato la forma de una discusión en torno al público, “sombra” no menos decisiva para los jóvenes de la vanguardia que las que se proyectan en la tela.

¿Qué características posee o debería poseer, entonces, este arte (en potencia) que ha producido pocas obras de arte (en acto)? La afirmación de la cualidad específicamente cinética del lenguaje filmico, su condición de arte dinámico que tiende a sustituir en el devenir histórico a las artes “estáticas”, enlaza en un mismo ideario a klaxonistas, martinfierristas y a ambos con los intelectuales europeos que, de Canudo a Epstein (leídos por Mario de Andrade) o Delluc y Moussinac (el último, traducido y publicado en las páginas de *Martín Fierro*) venían postulando y continuarán haciéndolo esa vocación consubstancial a la imagen cinematográfica. Cito:

“O cinema realiza a vida no que esta apresenta de movimento e simultaneidade visual” (Cinema, *Klaxon* N 6, 15/10/22)

“El cine es la primera de las artes cinemáticas. Quiero decir que, en un porvenir más o menos cercano, ya no será el único. Porque las artes cinemáticas reemplazarán poco a poco a las artes estáticas. El prestigio de las plásticas fijas disminuye. No negamos la evidencia. El hombre moderno aspira a una conciencia más absoluta de su participación al movimiento. Se rezaga cada vez menos a las formas inmóviles de la naturaleza. El vapor y la electricidad le han proporcionado los medios necesarios para buscar esa armonía activa y semoviente que le procura cada vez más satisfacciones de orden estético. El siglo XX, siglo de la mecánica, ha descubierto lógicamente la primera de las artes del movimiento” (Moussinac, Léon “Nacimiento del cine”, *Martín Fierro* N 40, 04/1927)

“Hasta ahora no se ha intentado una estética cinematográfica que tenga su punto de partida en lo que podríamos llamar el dinamismo puro; y su necesidad se pone de manifiesto cuando pensamos lo difícil que es obtener una crítica exenta por completo de toda incidencia sentimental” (Leopoldo Hurtado; “Europa y América”, *Martín Fierro* N 40, 04/1927)

La versión extrema de esta concepción filmico-cinética conduce, como se sabe, a una ruptura con el régimen de ilusión “realista” y con lo narrativo, postura radical de la que no se encuentran ecos de adhesión en ninguna de las dos publicaciones.⁶ Lo que prevalece en ambas, de hecho, es una concepción en la que sin abandonar la representación, ni la dimensión narrativa, se busca alcanzar una “orquestración de imágenes” o “sinfonía plástica” peculiar, para cuyo logro ritmo, expresividad y fotogenia⁷ de las imágenes resultan decisivos. Esto supone, entre otras cosas, no obstante el paradójico recurso permanente de metáforas de tenor pictórico y sobre todo musical, independizar al cine de su sujeción a otros códigos y convenciones artísticas,

⁶Cabe señalar, no obstante, que el ensayo de Marcelle Auclair traducido y publicado en *Martín Fierro* (N 40) se refiere a esta tendencia, en la cual incluye el cine cubista alemán y, en menor medida, la estética preconizada por algunos críticos franceses como Maurois y Prévost.

⁷ El concepto de fotogenia, oriundo de la fotografía, es reformulado por algunos teóricos del cine, en primer lugar, por Riccioto Canudo, pero asimismo por Moussinac y Delluc. Sostiene Ismail Xavier en *Sétima arte: um culto moderno* (São Paulo, Perpspectiva, 1978): “Guido Aristarco y los propios franceses contemporáneos de Canudo son unánimes al atribuirle la génesis de la nueva acepción que adquiere la palabra, como “valor esencial” del cine. Este valor esencial definiría el carácter propio de la imagen cinematográfica, su originalidad y su fuerza. Ella y solamente ella puede ser llamada fotogénica. Por este atributo, ella se define y se destaca, dado que la fotogenia no es una propiedad naturalmente visible en las cosas. Un rostro no es fotogénico, ni puede serlo un paisaje; la fotogenia estará en la imagen (luminosa) de ese rostro o de ese paisaje proyectado en la pantalla. Por lo tanto, la fotogenia es algo que se agrega a la imagen de las cosas por obra de su registro y proyección cinematográfica, por obra de un “sabio tratamiento por la luz” (Canudo)”(p. 93, traducción mía)

particularmente del teatro (confundido a veces con lo literario), bien como de lo escrito. Despuntan así dos cuestiones de orden técnico recurrentes en el material examinado: por una parte, la importancia concedida al cuerpo, a lo fisonómico, a lo gestual, en cuanto vehículo de una “nueva expresividad” decididamente alejada del código de actuación teatral (la discordia entre lo fílmico y lo dramático es un lugar común de la reflexión cinematográfica que viene desarrollándose desde mediados de los años diez pero que continúa vigente durante la década posterior); por otra parte, la del papel de lo escrito en lo fílmico.

Cito en primer lugar un recorte del artículo de *Klaxon* ya referido en el que ambas cuestiones aparecen íntimamente imbricadas:

O cinema realiza a vida no que esta apresenta de movimento e simultaneidade visual. Diferencia-se pois muito do teatro em cuja base está a observação subjectiva e a palavra. O cinema é mudo. E quanto mais prescindir da palavra escrita mais se confinará ao seu papel e aos seus meios de construção artística. Segue-se daí que tanto mais cinematográfica será a obra de arte cinematográfica quanto mais se livrar da palavra que é grafia imóvel. As cenas, por si, devem possuir a clareza demonstrativa da ação; e esta, por si, revelar todas as minúcias dos caracteres e o dinamismo trágico do facto sem que o artista criador se sirva de palavras que esclareçam o espectador. A fita que além da indicação inicial das personagens não tivesse mais dizer elucidativo nenhum, seria eminentemente artística e, ao menos nesse sentido, uma obra prima (N 5)

El argentino Leopoldo Hurtado, a su vez, sostiene en “Celuloide”:

El novelista puede -no debe, pero puede- suspender la acción en un momento dado y detenerse a extraer de los hechos el jugo edificante. El cine no, porque no tiene otro recurso que el letrado. El letrado, que obliga a detener la máquina para que la gente lea, constituye siempre una alteración del ritmo y es lo más opuesto que se pueda concebir a la índole cineística, (*Martín Fierro* N 35, noviembre de 1926)

Por último, un pasaje de la crítica sobre *Esposas ingenuas*, de Von Stronheim, publicada en *Klaxon*:

É interessante observar-se também os dizeres bastante originaes e syntheticos. Von Stronheim acabou com os palavrórios que quebram a unidade da ação. Palavras soltas. Sugestões simples. É um passo a mais para a supressão dos dizeres. Um filme que passou ha pouco por um cinema da capital, monstrou-nos já a inutilidade dos letreros. É de esperar que as fabricas façam outras tentativas nesse sentido. (Cinema, N 7, 16, 30/11/22)

Se enuncia así uno de los imperativos que habrá de dominar cierta estética fílmica del período mudo: el de la autosuficiencia y plenitud significativa de una imagen que no sólo no necesita de la prótesis representada por el letrado, sino que lo rechaza por ser incompatible con su propia legalidad, con el grafismo y la dinámica del movimiento.

En lo que atañe a la nueva expresividad, considerada casi un sinónimo de lenguaje cinematográfico *tout court*, cabe recuperar una vez más la antinomia Sara Bernhardt/Pérola White del manifiesto klaxonista, contrapunto que se despliega siguiendo la misma lógica -pero ahora desde el interior mismo de la esfera cinematográfica -, en un artículo de Leopoldo Hurtado, fechado en 1927, en el cual se evalúan virtudes y defectos de dos linajes interpretativos partiendo del análisis de *El pozo de Jacob*, co-producción protagonizada por actores de uno y otro lado del Atlántico. De acuerdo con Hurtado, el “secreto” de la expresión cinematográfica adecuada consiste: “en dotar al gesto humano de un contenido dramático” haciendo que la “emoción nazca del libre juego de las formas en el espacio”. Es en función de ese parámetro que el crítico coteja la actuación de norteamericanos y europeos, cotejo del cual resultan dos políticas de actuación nitidamente diferenciadas. La protagonista, “una americana escultural, revela gracia de movimientos, adecuación en los gestos”, “sentido vital del movimiento”, generando un “encanto que podríamos definir como emoción cinematográfica” - pero su “capacidad dramática es poco menos que nula”, su

“gesticulación es falsa, su inercia facial, llega a lo hemipléjico.” El actor europeo en cambio, “es un cuerpo que se desplaza, dotado exteriormente de movimiento”, “sus ademanes nos chocan porque nunca concuerdan con el ritmo vital del momento”. (“Pues cada instante tiene su gesto: no es posible ponerse en la actitud del pensador de Rodin ante un ómnibus que viene a toda velocidad”) Sin embargo,

[A]l examinar el rostro cuánta vida interior! El alma se asoma literalmente por los ojos [...] Tenemos que agujerear la forma, abstraer el movimiento visible, para dar con la esencia, con aquello que debió ser inmediatamente intuible. El movimiento ya no es todo en sí, como en el primer caso; su expresión requiere otros componentes sentimentales. Lo expresado supera, trasciende las posibilidades expresivas del movimiento puro...”

Conclusión: “para la americana el alma es lo que se ve”; “para el europeo el alma es la resultante de la sugestión que su agente -los ojos- produce en el espectador”, es algo que no se expresa por sí mismo sino que “requiere la colaboración” del público. Estas dos prácticas artísticas no atañen exclusivamente a la actuación sino que son representativas del cine practicado por unos y otros en su totalidad.

En líneas generales, el cine norteamericano pertenece a la categoría de lo “puramente dinámico”, lo cual posee indiscutibles ventajas (“han sido los primeros en comprender la necesidad de independizar el cine de toda tutela teatral y literaria; han adivinado que el movimiento de las formas tenía significación propia...”) pero también implica límites.⁸ Se plantea así una suerte de reiterado dilema en el cual Hurtado hace pesar el fiel de la balanza a favor de los europeos. En efecto,

Los americanos han llevado al cine el movimiento libre, gozoso de sí mismo, exuberante de salud animal; nos han puesto ante los ojos una humanidad joven, sana, atlética, dotada de alegría dionisiaca, de una euforia contagiosa; pero al mismo tiempo vulgar, chata, llena de satisfacciones bovinas, para usar el término de un crítico yanqui. Su arte es un arte burgués, en el único sentido de la palabra, hecho a medida para la burguesía, esto es, para la clase de hombres en los cuales preponderan las funciones somáticas.

Frente a ello se levanta el cine europeo, que, como ya vimos, diluía en el movimiento de las formas cantidades variables de substancia espiritual. Esto presupone un sentido artístico delicadísimo para no caer en los defectos del cine primitivo. Pero Europa ha comprendido la lección de América. Ha entendido que el cine es un arte autónomo y no una nueva manera de hacer literatura. No le basta la ingenuidad mediocre de la producción americana; busca, penosamente una síntesis entre el nuevo medio de expresión y lo eternamente humano que debe ser su contenido.” (“Europa y América”, *Martín Fierro*, N 40, abril de 1927)

Si la dicotomía Sara Bernhardt/Pérola White sintetiza cierto orden de problemas examinados con pormenores cinco años más tarde por el martinfierrista Hurtado (tradicción interpretativa dramática/expresividad cinematográfica, Europa/América), los reiterados encomios klaxonistas a la figura de Carlitos (el europeo que cruzó el Atlántico en dirección a América) deben vincularse con el equilibrio alcanzado por éste entre gestualidad y significación dramática, movimiento y afecto, a

⁸ Destaquemos que Hurtado no innova al señalar la supremacía inicial de los norteamericanos; reitera un juicio frecuente, si bien no absolutamente unánime, entre la intelectualidad europea. Baste como ejemplo el propio ensayo de Moussinac, que retomando ideas ya expuestas en el libro de su autoría realiza afirmaciones semejantes a las formuladas más tarde por Hurtado: “Sabemos que los americanos han contribuido poderosamente a despejar una parte de nuestros prejuicios sobre el cine. Muy lejos de confundirlo con el teatro, han aplicado, expresado, más bien, las primeras reglas que le eran propias. Comprendieron perfectamente el poder de la imagen animada. La consideraron por vez primera en sí misma y la han desarrollado con una lógica brutal que nada tomaba del pasado. En esto fueron admirablemente servidos por su ausencia de cultura. Su civilización, joven y nueva, no se dificultaba con una tradición artística considerable [...] Los americanos fueron así los primeros en servirse verdaderamente del instrumento que habíamos descubierto. Franquearon solos la primera etapa” (Léon Moussinac, “Nacimiento del cine”, op. cit). Entre la intelectualidad argentina, el ya mencionado Quiroga fue uno de los defensores más vehementes del estilo cinematográfico norteamericano, si bien no dejó de señalar ciertos defectos (proclividad al tratamiento melodramático y estereotipado, moralismo excesivo, etc.). En lo que concierne a este otro polo, el de las críticas, no obstante también ellas sean un lugar común, el tenor de las mismas difiere parcialmente en cada caso, como se podrá comprobar en seguida.

una plasticidad depurada “esteticismos” postizos,⁹ pero de gran eficacia estética, a un arte que excepcionalmente logró satisfacer tanto a la vanguardia como al “vulgo”- confluencia rara a juzgar por las referencias al (mal) gusto de los espectadores diseminadas en ambas revistas. (Asimismo, lugar de un no menos raro disenso en relación con las voces “autorizadas” de la vanguardia europea, que cobra forma en el artículo Mario de Andrade sobre *O garoto/The kid*, una réplica, en buena medida, a la interpretación propuesta por la dadaísta Celine Arnaud)

III

¿Qué forma y funciones tienen las películas destinadas a ese público dado a los placeres “bovinos,” que llena las butacas no sólo de los cines norteamericanos de la época, sino también paulistas y porteños? ¿Qué tipo de expectativa satisfacen? ¿Cuáles son las preferencias de esos espectadores? Otro artículo de *Klaxon*, publicado en los números ocho y nueve, puede servirnos para establecer las coordenadas de esta cuestión, solidaria con respecto a las anteriores:

“O cinema deve ser encarado como algo mais que um mero passatempo, quase por taxi, ao alcance de todas as vistas, com a utilidade pratica de auxiliar as digestões e preparar o somno. Já se foi o tempo em que servia sómente para a demonstração da chronophotographia. Evoluiu, tornou-se arte e veio accentuar ainda mais a decadencia do mau hábito dos serões em família, enfadonhos e intermináveis, mesmo quando se fala da vida alheia

Ciosos na conservação das rotinas, todos os catões se irritam contra elle, a pesar do seu alto papel na educação moral. Como é que um pae ha de ensinar á filha certas feições da vida? O meio mais facil é leval-a ao cinema, cuja alta moralidade, reduzida á expressão mais simples dá a formula:

TODO MAU É CASTIGADO.

O BOM ACABA VENCENDO E RECEBE DO PREMIO O CASAMENTO. SI FOR CASADO...UM FILHO.

Moral a preço de ocasião, está se vendo. Mas é disto que o povo gosta, com o tempero de uns obstáculos pelo meio, porque mesmo para elle o prazer muito facil não tem atractivo. Não pareça isto elogio; até os gatinhos gostam mais de brincar com obstaculo entre a patinha e a bola de papel. (...) Para o Snr. Todo-o-mundo, e Exma Família, os actores preferidos são os dos papeis sympaticos, sejam artistas ou não.”(Klaxon N 8 e 9, p. 30 e 31, dez 1922, jan 1923)

El predominio de esta “moralidad” execrada en el artículo (que prosigue con una vehemente defensa de los “príncipes do cynismo” cinematográfico: John Barrimore en *Dr Jekyll y Mr Hyde*, Conrad Weitz en *Satanás*; Irvin Cummings, Von Stronheim, etc) vuelve a comparecer (y también es crucificada) en el ensayo que lleva el título de *Por el obscuro*, también de autoría de Hurtado.

Se trata, entonces, de libertar al cine de una moral folletinesca asociada a la esfera familiar, pequeño burguesa, al gusto fácil y comprensión limitada do “povo”, ya que el rescate vanguardista de lo popular, en ambos casos, parece exigir (para poder existir) cierto distanciamiento estetizante (a menudo retro o nostálgico: pensemos en el suburbio de Borges, en las chicas de Flores de Gironde, en cierto Mario de Andrade), mientras que a el rasgo plebeyo, masivo del cine, es demasiado inmediato, por así decir (considero pertinente llevar en cuenta en esa inmediatez la dimensión “estrictamente física”). Tiene que ver en primer lugar con su público, un público constituido mayoritariamente por sectores bajos y medios en ascensión, cuyo gusto se afina (cito nuevamente a Hurtado): con “la tontería ingénita del cine yanqui - empeñado en agotar, con el auxilio de su formidable técnica, la epopeya de la vida mediocre-”, o con “la truculencia no menos tonta de algunas vistas europeas de exportación”¹⁰ (también, cabe conjeturar, con cierta filmografía nacional poblada por muchachitas de arrabal, costureritas seducidas, vendedoras, etc). Mediocre o, en su defecto, afectada y retrógradamente “literario”, el grueso de filmes circulantes en la época parece una materia más apropiada a la medianía de otras publicaciones dirigidas a esos espectadores - *Palcos e Telas*, *Paratodos*, *Atlántida*-, o inclusive a cierto proyecto de vulgarización de la “alta cultura” como el emprendido por los boedistas, en Argentina, que a la iconoclastía y supuesta radicalidad (bastante mediana, por otra parte, como ya se ha señalado) de los jóvenes vanguardistas.

⁹ Cf. “Uma lição de Carlito” (*Klaxon* N 3, 14, 15/07/1922)

¹⁰ “Por el obscuro”; in *Martín Fierro* N 23.

Dos pasajes de Hurtado, que dialogan entre sí, resultan bastante explícitos con respecto de la existencia de ese vínculo estrecho entre público y cine, bien como con respecto a sus desdoblamientos y posibilidades de diferenciación interna. En el primero de ellos, el ensayista realiza un “diagnóstico” cuyo interés reside en el hecho de combinar factores de varios órdenes: condiciones efectivas de circulación y de recepción cinematográfica en la capital porteña, títulos concretos que reenvían al sistema de preferencias ya apuntado, actualización del binomio Estados Unidos/Europa teniendo en vista el establecimiento de un “pronóstico”:

Por fin cintas buenas en lugares decentes! The right films in the right place: La rueda, El camino hacia la belleza, El milagro de los lobos...
Hasta hoy el recuerdo de La carreta fantasma, de Calegari, de La Banca Wellsh (inolvidable!) estaba ligado a los cafés con camareras, a los cines de consumación obligatoria y otros *loci non sancti*. Los locales sin pulgas ni mugre estaban acaparados por la tontería ingénita del cine yanqui o la truculencia no menos tonta de algunas vistas europeas de exportación” (“Por el oscuro”, *Martín Fierro*, N 23, setiembre de 1925)

Por una parte, el indiscutible predominio de los norteamericanos, un pueblo “idiotizado por la Biblia” cuyo puritanismo marca a fuego su cinematografía:

Es la Biblia la que obliga a un bandolero, después de robar y matar abundantemente, a decir a su compinche preferida: “Quiere casarse Ud conmigo?”; es la Biblia la que ha proscrito rigurosamente el adulterio...; es la Biblia la que hace pasar a toda velocidad el letrado De Fornicatione, en los Diez Mandamientos, de Grififh... Todo esto es inútil. Si se quiere moralizar en el cine, mucho más eficaz es el procedimiento de aquel dueño que al llegar el intervalo prevenía repetidas veces: Señores, la luz! Señores, la luz! (“Por el oscuro”, op. cit)

Por otra parte, los tanteos, avances y retrocesos de una filmografía europea que promete, pero tampoco ha madurado aún por completo:

No se ve en el horizonte al Sigfrido libertador. Los alemanes mismos se encargaron de matarlo en una mala cinta que dieron en el Colón con música de Wagner y todo. (Todo, en términos artísticos, significa la concurrencia de Alvear). Algo de eso queda todavía en el cine europeo, que trata heroicamente de librarse. En *La rueda*, por ejemplo, la máquina arranca en un juego sincopado de bielas, pero bien pronto descarrila hacia la sensiblería [...] Sin embargo, a través de la Biblia, de la estulticia, de la literatura, algo asoma a ratos, como a la luz de un relámpago; es la visión de lo que será en el futuro este arte de las sombras...” (“Por el oscuro”, op. cit)

Que ese arte futuro, más “complejo”, más “elaborado”, solicita como correlato la existencia de un público a su “altura”, se torna manifiesto en el segundo (y último) pasaje de Hurtado, que transcribo a continuación:

El cine europeo tiende a la formación de “élites” de cierto nivel artístico, que busquen en el cine algo más que las satisfacciones corrientes y sean capaces de un criterio discriminante. Parece que ya en Europa existen públicos capaces de gustar del cine como fuente de emoción artística seria.
En París hay cinematógrafos “de vanguardia” donde sólo se exhiben vistas que abren o pretenden abrir nuevas posibilidades al cine. Qué diferencia con nuestros públicos, de una incultura tan desoladora!” (“Europa y América”, *Martín Fierro* N 40, abril de 1927)

Como puede observarse, los rasgos distintivos de la nueva expresividad cinematográfica reivindicada como valor, alegada como legítima, se cruzan con cuestiones atinentes a la distintividad y distinción de sus espectadores, a sus gustos, su competencia, su “cultura” o falta de ella; reiteración de un topos que exige volver a revisar las relaciones de la vanguardia con “lo popular” pasado y presente, distante e inmediato, simbólico o tangible.

BIBLIOGRAFIA

- Barrios Borón, Carlos. *Pioneros del cine en la Argentina: Cardini, Py y Ducros Hyken*. Buenos Aires, Edición del autor, 1995.
- Borge, Jason. *Avances de Hollywood. Crítica cinematográfica en Latinoamérica, 1915-1945*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2005.
- Brunetta, Gian Piero. *Nacimiento del relato cinematográfico*. Madrid, Cátedra, 1993.
- Di Chiara Roberto. *El cine mudo argentino*. Buenos Aires, Edición del autor, 1996.
- Di Nubia, Domingo. *Historia del cine argentino I. La época de oro*. Buenos Aires, El Jilguero, 1998.
- Gárate, Miriam, V. "Fantasmas na (da) tela: crítica e ficção de tema cinematográfico em Quiroga. *Remate de Males* N 25, vol II, segundo semestre de 2005.
- "Estética y crítica cinematográfica en las páginas de *Martín Fierro*". *Actas del XXXI. Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Gênova, 2006 (cd-room em elaboração).
- Gelado, Gladys Viviana. *Poéticas da transgressão: vanguarda e cultura popular nos anos vinte na América Latina*. Rio de Janeiro/São Carlos; 7Letras/ Editora da UFSCAR, 2006.
- Mitry, Jean. *Histoire du cinéma*. Paris, PUF, 1967, vols. I, II y III.
- Sadoul, Georges. *Historia del cine mundial*. México, Siglo XXI, 1972.
- Quiroga, Horacio. *Horacio Quiroga. Arte y lenguaje del cine*. (Estudio preliminar de Carlos Dámaso Martínez. Compilación de textos, Gastón Gallo), Buenos Aires, Losada, 1997.
- Paranaguá, Paulo. *Cinema na América Latina. Longe de Deus e perto de Hollywood*. POA, LPM, 1874. *Revista Martín Fierro (1924-1927)*. Edición facsimilar. Estudio preliminar de Horacio Salas. Buenos Aires Fondo Nacional de Las Artes, 1995.
- Sarlo, Beatriz "Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*", in *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Lima, año 8, N 15, 1982.
- "Sobre la vanguardia, Borges y el criollismo", in *Punto de Vista*. Buenos Aires, año IV, N 11, mar-jun. de 1981.
- Xavier, Ismail. *Sétima arte: un culto moderno*. São Paulo, Perpectiva, 1978.
- O discurso cinematográfico. A opacidade e a tansparência*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.
- Sarlo, Beatriz. *La imaginación técnica. Sueños de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1992.
- Stefano, Fabiane Rodrigues. *Klaxon e a crítica de cinema no Brasil*. Dissertação de Mestrado (Multimeios, IA, Unicamp, 2000)