

El arribo del *film d'art* a la Argentina (1908-1913)

Apropiaciones lejanas de un dispositivo de promoción del cine

Emiliano Jelicié*

Resumen: Este trabajo aborda las condiciones de circulación, recepción y legitimación del *film d'art* en la Argentina bajo la perspectiva del dispositivo promocional desplegado para tales fines. La confluencia de este hecho comercial y cultural sin precedentes con el surgimiento de las primeras secciones de crítica de cine en la prensa gráfica argentina (junto con otras innovaciones locales que impulsaron la puesta en valor del espectáculo cinematográfico), constituye el punta pié inicial para abordar un conjunto más amplio de rasgos y apropiaciones que iluminan una zona de la historia del cine en la Argentina poco explorada hasta nuestros días.

Palabras clave: *film d'art*, dispositivo promocional, cine y literatura, cine y teatro, Pathé, melodrama.

The arrival of the *film d'art* in Argentina (1908-1913). Distant appropriations of a cinema promotion device

Abstract: This work studies the conditions of circulation, reception and legitimation of *film d'art* in Argentina from the perspective of its promotional device. The confluence of this unprecedented commercial and cultural phenomenon with the emergence of the first film critics in the Argentine press (along with other local innovations that promoted the enhancement of the film show), constitutes the starting point to address a broader set of features and appropriations that illuminate an area of film history in Argentina little explored to this day.

Keywords: *film d'art*, promotional device, cinema and literature, cinema and theater, Pathé, melodrama.

A chegada do *film d'art* na Argentina (1908-1913) Apropriações distantes de um dispositivo de promoção do cinema

Resumo: Este trabalho estuda as condições de circulação, recepção e legitimação do *film d'art* na Argentina a partir do *dispositivo promocional* desenvolvido para tais fins. A confluência desse fato comercial e cultural sem precedentes com o surgimento das primeiras seções da crítica cinematográfica na imprensa argentina (junto com outras inovações locais que promoveram a valorização do cinema), constitui o ponto de partida para abordar um conjunto mais amplo de recursos e apropriações que iluminam uma área da história do cinema argentino pouco explorada até hoje.

Palavras-chave: *film d'art*, dispositivo promocional, cinema e literatura, cinema e teatro, Pathé, melodrama.

Introducción¹

Como suele decirse cada vez que se habla de los inicios del cine en la Argentina, nuestro país tardó muy poco tiempo en importar el invento para explotarlo comercialmente a la par de las principales ciudades del mundo. Sin embargo, y a diferencia de lo que ocurrió en muchos de esos otros lugares, los primeros años constituyen una época prácticamente muda en lo referente a comentarios u opiniones sobre los films exhibidos. El investigador que intente echar algo de luz sobre la cuestión advertirá que incluso en las carteleras de espectáculos de los periódicos y las revistas rara vez figuran los títulos de los films entre la información destacada. Al comienzo del segundo lustro del siglo XX el número de espectadores en Buenos Aires empezó a experimentar un crecimiento exponencial² y, a pesar de ello, las películas todavía no eran objeto de ningún tipo de reflexión en la prensa gráfica. Fuera de la típica nota de divulgación técnica que explicaba algún aspecto del funcionamiento del aparato cinematográfico, la prensa se limitaba con suerte a informar los horarios de los programas y los precios de las entradas, con el circunstancial agregado de alguna adjetivación grandilocuente sobre la arquitectura de la sala y sus comodidades, pero no más que eso.

A partir de la década del diez –o, para ser más exactos, desde noviembre de 1908–, la situación acusó algunos cambios significativos. Estos cambios obedecieron en gran medida a las nuevas estrategias de promoción y circulación del cine pergeñadas en Francia en torno al *film d'art*, cuyos efectos en la plaza argentina fueron inmediatos. La leyenda es conocida: hacia 1907 el cine europeo empezó a sufrir lo que George Sadoul dio en llamar la “crisis del tema”.³ Pasados los años de esplendor y asombro

¹ El presente artículo es una versión reducida del capítulo de un libro de próxima aparición dedicado a investigar los modos de circulación y recepción del cine francés durante el período silente en la Argentina.

² Según estadísticas municipales, en 1907 la cantidad de espectadores cinematográficos en la Capital fue de 4.807.020, mientras que en 1910 esa cifra aumentó a 8.567.350. Véase: HOURCADE, R. “Importancia del cinematógrafo. Amplia popularidad del espectáculo. Datos interesantes”, *Excelsior*, n. 99, 1 de enero de 1916, p. 7.

³ SADOUL, Georges. *Historia del cine mundial*. Barcelona: Siglo XXI, 2007, p. 61.

por la maravilla técnica, el público comenzó a advertir que las películas repetían de manera incansable los mismos argumentos y temáticas. Aburrido en su falta de inventiva, el cine parecía retroceder al estadio “plagiario” de sus comienzos. Este déficit creativo generó una retracción del público y la amenaza de una consecuente declinación del negocio. El quiebre financiero de una cierta cantidad de salas y compañías productoras europeas borroneaba un horizonte incierto y oscuro. Sadoul remite a un testimonio de la prensa francesa que cifra la “manía imitativa” del cine en esos “melodramas *express* en que la condesa se casa, pierde a su hija, se arroja al agua, la salva un saboyano barbudo y después de dieciocho años encuentra a su hija y la reconoce por la marca de su linaje”.⁴ Esta clase de juicios despectivos contra el cine eran a su vez capitalizados por aquellos que integraban los ámbitos sociales establecidos como legítimos, donde la “buena cultura” se asociaba a las obras consagradas del teatro, la literatura, la pintura o la música sinfónica, pero de ninguna manera a las incipientes narrativas cinematográficas.

El *film d'art* fue una respuesta a ese estado de cosas. Principalmente, fue un intento de calibrar el carácter popular del cine con las formas consagradas del arte. Para ello, recurrió a la adaptación de las obras clásicas y contemporáneas del repertorio europeo –primordialmente de origen francés–, con el que el público argentino estaba familiarizado desde hacía varias décadas por vía del consumo de libros, la prensa escrita y los espectáculos teatrales. Esta familiaridad involucraba a los autores de dichas obras, los grandes “*hommes de lettres*” que, clásicos o contemporáneos, muertos o vivos, oficiaban de garantes a priori de la calidad de las adaptaciones cinematográficas, aun cuando la mayoría de ellos no tuviera injerencia alguna en la realización de las películas. En este sentido, lo que se observa en la estrategia promocional del *film d'art* es la puesta en valor de la figura del autor en el sentido de “autor de textos”, bajo un doble estatuto: abarcaba tanto al autor de la obra fuente que oficiaba de base argumental del film como al autor del texto adaptado de la misma, esto es, del guión o libro cinematográfico. Esto último constituye el giro verdaderamente novedoso de las compañías artísticas: al contar los franceses con una

⁴ *Ibid.*

tradicción en derecho de propiedad literaria y artística, se habían dado las condiciones para abrir paso a un nuevo contingente de escritores que dedicaran su pluma *full time* a la realización de películas. En la Argentina en cambio todavía no existía una norma que regulara la autoría de las obras, y cuando se sancionó la primera ley en septiembre de 1910, la protección recayó únicamente sobre los espectáculos teatrales.⁵ De buenas a primeras, un empresario de teatro se veía obligado a descargar porcentajes de ganancias por esos derechos, mientras que los exhibidores de films quedaban exentos por completo. El cine parecía perfilarse así como un negocio más rentable. ¿Quién iba a elegir el teatro si los films artísticos ofrecían las mismas obras pero a un costo de exhibición ostensiblemente más bajo?

Entre las novedades que el *film d'art* trajo al ámbito local hay que sumar el surgimiento de las primeras secciones de crítica de cine en la prensa escrita. No es azaroso que hayan aparecido inicialmente en *Caras y caretas*, cuyo director, Eustaquio Pellicer, era pionero en materia de exhibiciones cinematográficas al haber organizado junto al empresario Facundo Pastor la primera función de películas francesas en el país en 1896.⁶ La revista se dispuso a acompañar este fenómeno con reseñas semanales –anónimas o firmadas–, que oscilaron entre la franca promoción publicitaria afín a los intereses de los empresarios ligados a la revista, y una reflexión, todavía inespecífica pero bastante audaz para la época, sobre los nexos y diferencias entre el cine y las demás artes. A su vez, estas primeras críticas empezaron a publicarse en pleno proceso de recambio arquitectónico de los espacios de exhibición, cuando de los locales multiuso (que no solo estaban emplazados en salones de espectáculos sino también en cafés, cervecerías, restaurantes, hoteles, casinos, parques de diversiones y hasta institutos de menores) se iba a pasar a las salas construidas con fines exclusivamente

⁵ Esta primera ley –la número 7.902, conocida también como “ley Clemenceau”– fue aprobada por el Congreso Nacional a solicitud del político y escritor Georges Clemenceau cuando este, de visita en Buenos Aires un mes antes, vio con indignación que su pieza *Le voile de bonheur* estaba siendo representada sin su consentimiento. Véase, entre otros, el matutino *El Diario* del 13 de agosto de 1910.

⁶ Se trata de la célebre función del 18 de julio de 1896 organizada en el Teatro Odeon (Esmeralda 367), todavía considerada por la historiografía como la primera proyección pública y la introducción de las vistas Lumière en el país. En un ensayo de próxima aparición “A las sombras de Lumière” me propongo analizar las causas y pormenores de este mito de origen.

cinematográficos. Era época, por tanto, de remodelaciones y cambios de nombre en el centro de Buenos Aires. Es lo que ocurrió por ejemplo con el Cinematógrafo Nacional (Corrientes 848), que en enero de 1911 fue reconvertido en uno de los espacios para espectáculos más lujosos del centro y pasó a llamarse Cine Opera, o con el Select (Suipacha 482, antes Select American Biograph), donde se colocó un gran techo corredizo de última tecnología para conseguir aire fresco en las noches veraniegas, en un edificio caracterizado por sus fastos de “distinción” y “elegancia”.⁷

Por último, el arribo del *film d'art* a la Argentina permite vislumbrar que la crisis de los temas y del cine en general se sintió como un coletazo de un malestar más profundo. Este malestar surgía de reconocer que los hábitos de consumo cultural y artístico estaban transformándose drásticamente en la naciente cultura de masas. En este punto, es curioso comprobar que, al igual que en la cita de Sadoul, la palabra “melodrama” va a aparecer en la prensa argentina como un comodín recurrente para endilgar todos los males de la cultura al teatro moderno de corte psicológico y social –una de las fuentes principales del *film d'art*–, cuando lo que se estaba transformando eran los hábitos de consumo artístico y cultural en su conjunto. El traspaso al *serial* de muchos realizadores que comenzaron trabajando en las compañías artísticas es una expresión más de esa “avalancha melodramática”, que muestra también que lo que el proyecto del *film d'art* se propuso frenar en un principio –el melodrama *express*, la tendencia a los bajofondos, el policial–, lo terminó alentando a más largo plazo.

Pero vayamos por partes. ¿Qué fue realmente el *film d'art*? ¿Cuándo y cómo llegó a la Argentina?

Primeros estrenos, primeras críticas

Dos films estrenados a fines de 1908 inician la serie de films artísticos en Buenos Aires: *La arlesiana* (28 de noviembre) y *El asesinato del Duque de Guisa* (26 de diciembre).

⁷ “Todo allí es aéreo, elegante, ligero: sin pesadeces molestas, sin apreturas. Parece la sala una verdadera canastilla de flores, y desde el momento que se entra en ella se respira un ambiente de suprema elegancia a la par que de comodidad y bienestar”. En: “Un cinematógrafo modelo. Los espectáculos al aire libre”, *Caras y caretas*, n. 794, 20 de diciembre de 1913, p. 5.

Distanciados entre sí por poco menos de un mes, su cercanía temporal respecto de sendos estrenos en Francia es todavía más notable. *La arlesiana* (*L'Arlésienne*, Paul Capellani, 1908) se había presentado en París el 16 de octubre bajo los auspicios de la Sociedad Cinematográfica de Autores y Gentes de Letras (SCAGL), a instancias de Pathé Frères como distribuidora, mientras que *El asesinato del Duque de Guisa* (*L'Assassinat du Duc de Guise*, André Calmettes y Charles Le Bargy, 1908) lo había hecho el 17 de noviembre, en la célebre *première* del Salón de Charras donde Le Film d'Art –compañía fundada por los hermanos Laffitte y dirigida por Henri Lavedan y Charles Le Bargy, miembros de la Academia Francesa y de la Comedia Francesa, respectivamente– nació oficialmente. La aclaración no es ociosa: se suele atribuir el comienzo del *film d'art* a *El asesinato del Duque de Guisa* cuando en verdad la génesis de los “films artísticos” no se puede medir con una sola referencia fílmica, así como tampoco es reductible a la estrategia comercial de una única compañía productora, por muy hábil que esta fuera al autobautizarse con el nombre genérico de sus productos.

La otra cuestión destacable es que tanto Le Film d'Art como la SCAGL no funcionaron de manera independiente, sino que establecieron convenios de distinto grado con Pathé Frères, que empezó como distribuidora y promotora de sus películas, pero luego –y muy rápidamente– logró tener injerencia en rubros de producción tan decisivos como el armado de los decorados, el vestuario y la elección de la plantilla de actores. Cuando en 1909 la Pathé creó sus “Series de Arte”, la SCAGL ya era un satélite a su medida pues había perdido toda independencia artística. Le Film d'Art tuvo un destino similar con sucesivos contratos que fueron quitándole libertad en las decisiones creativas hasta que, al poco tiempo, fue absorbida por Pathé.

Los avisos en la prensa gráfica argentina dan testimonio de que en 1909 la compañía Gaumont ya había lanzado sus “Grandes Films Estéticos”, con dirección de Louis Feuillade; Eclipse había hecho lo propio con la “Serie de Arte”; y Éclair había fundado la Asociación Cinematográfica de Autores Dramáticos (ACAD). Era evidente que el estilo *film d'art* se había impuesto como un signo cultural de la época. Incluso en Estados Unidos se fundó una compañía emulando esas características, la Famous Players Film

Company –conocida por su eslogan “Famous Players in Famous Plays”–, cuyo primer estreno sin embargo fue rodado en Francia y por franceses: *Los amores de la reina Elizabeth* (*Les Amours de la reine Élisabeth*, de Louis Mercanton y Henri Desfontaines, 1912), con la célebre Sarah Bernhardt y Lou Tellegen en los roles protagónicos.

En la Argentina no se fundaron compañías análogas en lo inmediato, aunque la influencia de este fenómeno no tardó en hacerse notar en lo relativo a la concepción y promoción de ciertas producciones locales.⁸ Una de ellas fue *La muerte civil* (Mario Gallo, 1910), que era presentada como un “maravilloso *film d'art* hecho en nuestra capital por elementos de fama universal”⁹, en referencia a la obra teatral en la que se inspiraba (la pieza homónima de Paolo Giacometti) y a sus dos figuras más destacadas (los actores sicilianos Giovanni Grasso y Marinella Bragaglia).¹⁰ Ambos se encontraban en Buenos Aires para presentar la obra de Giacometti en los teatros San Martín y Marconi, y es evidente que para Gallo esta circunstancia fue determinante a la hora de concebir su versión fílmica, cuyo valor era medido por sus cualidades imitativas: reproducía “en 55 cuadros (...) todas las emocionantes escenas de la obra”,¹¹ en las que actuaban las mismas figuras que en la versión teatral. De ahí que para el redactor de la reseña la prueba de fidelidad de la cinta era sentir “la misma impresión” que había experimentado unos meses antes en el teatro, lo mismo que el público, que “aplaudía los gestos y las actitudes de Grasso como si hubiese estado en presencia del gran actor”.¹²

⁸ Para un análisis de las influencias del *film d'art* en las primeras ficciones históricas argentinas, véase: CUARTEROLO, Andrea. “El cine histórico argentino durante el período silente: Dos modelos estéticos e ideológicos en pugna”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 5, diciembre de 2019, pp. 233-276. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/258> [Acceso: 31 de agosto de 2020].

⁹ “Una notable cinta cinematográfica. *La muerte civil* interpretada por Mario Grasso”, *Caras y caretas*, n. 637, 17 de diciembre de 1910, p. 8.

¹⁰ Con el apuro e improvisación que esta circunstancia pudo haber impuesto al rodaje, queda claro que la sola reproducción, una por una, de las escenas de la obra, iba a cumplir con el deber de dignificar la película. En ese momento el arte dramático todavía acaparaba las preferencias del consumo cultural en la Argentina y era el principal parámetro de valor.

¹¹ “Una notable cinta cinematográfica. *La muerte civil* interpretada por Mario Grasso”, *op. cit.*, p. 8.

¹² *Ibid.*, p. 8.



Publicidad del film *La arlesiana* (*L'Arlésienne*, Paul Capellani, 1908) en *Caras y caretas*, n. 530, 28 de noviembre de 1908.

Volviendo a *La arlesiana*, una publicidad de su estreno argentino permite apreciar más integralmente cómo funcionaba el “dispositivo promocional”¹³ del cine artístico. A página entera, con una tipografía especialmente escogida, las letras de molde destacan en primer lugar al “Teatro San Martín” como sede del espectáculo y, en una línea inferior, al “cinematógrafo moderno”. Se trata del antiguo Teatro San Martín de la calle Esmeralda 257, que había sido

construido en 1887 con un mecanismo “anfíbio” de butacas móviles que habilitaba el despliegue de modernos espectáculos circenses y teatrales, según lo pidiera la ocasión. A causa de los destrozos provocados por un incendio en 1891, fue remodelado y desde ese momento se perfiló como punto de encuentro de la “sociedad bonearense”, ligada al gusto de los escritores y dramaturgos europeos de moda, en especial los franceses.¹⁴

¹³ En su indispensable estudio sobre el reclutamiento de guionistas en *Le Film d'Art*, Alain Carou utiliza el concepto de “dispositivo promocional” para distinguir entre la cara visible y publicitaria de esta compañía cinematográfica, muy identificada por la historiografía oficial con el contenido programático-academicista del Salón de Charras, y otra cara oculta o desconocida que muestra que ese programa inicial fue apenas un estadio transitorio de un proceso complejo y dinámico que estuvo atravesado por la adopción de diversas fuentes de inspiración literaria y una política cambiante en lo que hace a la elaboración del guión. En: CAROU, Alain, “Le Film d'Art ou la difficile invention d'une littérature pour l'écran (1908-1909)”, 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n. 56, 2008. Disponible en: <http://journals.openedition.org/1895/4051> [Acceso: 31 de agosto de 2020].

¹⁴ El diario *La Razón* en su edición del 27 de noviembre de 1908 publicó una lista de “señoras” que habían concurrido al estreno de *La arlesiana* en el San Martín, cuyos apellidos dan cuenta de por sí del carácter elitista de la función: Gorostiaga de Lynch, Suárez de Villar Sáenz Peña, Garmendia de Avellaneda, Ramos Mejía de Lanusse, Del Carril de Grondona y Llavallol de Acosta, entre otras.

Más abajo se consignan los nombres del film y de Alfonso Daudet, autor de la obra adaptada.¹⁵ Se aplica aquí el criterio que habían impuesto las sociedades artísticas francesas por el cual los autores debían ocupar un lugar destacado en el cartel publicitario. Como dijimos, “autor” era aquel que proporcionaba el argumento del que se servía la pieza cinematográfica, categoría que se extendía al guionista-adaptador, que en algunos casos podía ser la misma persona. Lo cierto es que este criterio desplazaba a los directores, que no eran acreedores de los derechos artísticos y pasaban como perfectos desconocidos para la mayoría. E incluso a los actores, ya que en el aviso son referidos de manera genérica como “artistas de la Comedia Francesa” y tienen poco o nulo cartel en las primeras primicias del *film d'art*, algo que irá cambiando de a poco hasta que se consolide el sistema de estrellas francés hacia la mitad de la década del 10. Pero más allá de este reposicionamiento de los escritores y dramaturgos franceses como “autores” y garantes de la calidad del espectáculo, hay que recordar que Daudet era un viejo conocido del público argentino. Varias adaptaciones de sus novelas habían sido presentadas en los teatros porteños desde fines del siglo anterior. La más reciente era *Sapho*, como parte de una *tournee* de Mme. Gabrielle Réjane que hizo escala en el Teatro Politeama durante julio y agosto de 1902, aunque la fama del escritor tenía un arrastre de casi tres décadas.

Otros autores franceses de la segunda mitad del siglo XIX y de principios del XX que fueron “resucitados” en formato de película artística fueron Victor Hugo, Émile Zola, Alejandro Dumas, Julio Verne, Victoriano Sardou, Anatole France y Georges Clemenceau. Todos ellos habían fatigado la cultura argentina con sus libros, folletines, adaptaciones teatrales, artículos periodísticos e intervenciones públicas de diversa índole. Habían sido objeto a su vez de críticas literarias, notas periodísticas, ensayos, tertulias de salón, rondas políticas, entrevistas. Algunos de ellos, como France y Clemenceau, serían recibidos con honores para dar charlas y conferencias; otros habían anunciado visitar el país pero sus agendas nunca lo permitieron; los ya fallecidos ocuparon páginas enteras de diarios y revistas con las respectivas

¹⁵ Se trata de uno de sus más famosos relatos de folletín, luego reunido en *Cartas de mi molino* (1869), que narra el desengaño amoroso de un joven del sur de Francia, quien, al conocer el pasado sentimental de su prometida –la arlesiana–, decide suicidarse.

necrológicas, homenajes, recordatorios. En definitiva, todos habían gozado de lo que Noé Jitrik definió alguna vez como la “mitologización positiva de lo francés”¹⁶, en referencia al modo en que se había instalado la idea de que Francia debía ser el horizonte estético e ideológico de los argentinos. Entendido en principio como un proceso dictado por las élites liberales para romper los últimos los lazos de dependencia con España, esta suerte de mito se extendió a todas las capas de la sociedad con gran eficacia simbólica, y con el paso del tiempo tuvo efectos concretos en la forma de proyectar los deseos y costumbres de los habitantes de la joven nación, especialmente –o de forma más visible– en lo referente al consumo del entretenimiento y del arte. El ámbito del cine, desde luego, no iba a querer perder ese privilegio.

Por último, el aviso de *La arlesiana* caracteriza al film como “drama musicado”. Es sabido que imagen y música en vivo constituyeron una alianza efectiva durante el período silente, en especial en aquellas funciones y eventos dirigidos a las “hautes” de las principales capitales. En esta ocasión la batuta estuvo en manos del “maestro” Ernesto Cogorno, un reconocido director de orquesta que había sido empleado de forma estable en el teatro y que, unos años más tarde, fue contratado para musicalizar las funciones del Cine Opera por su dueño Max Glücksmann –quien además era el principal importador de cintas francesas en el país y representaba en exclusiva a Pathé Frères.

Si se comparan los elementos destacados de la publicidad de *La arlesiana* con los principales puntos abordados en la crítica, no sorprende que esta comience nombrando la fuente literaria del film apelando a la competencia cultural del lector/espectador: “Quien haya leído el libro sabe muy bien que *La arlesiana* ocupa sus páginas culminantes”¹⁷. El crítico anónimo refuerza ese “entre nos” al relatar en

¹⁶ JITRIK, Noé. “Lo vivido, lo teórico, la coincidencia”. En: *Las armas y las razones. Ensayos sobre el peronismo, el exilio, la literatura (1975-1980)*. Buenos Aires: Sudamericana, 1984, p. 150.

¹⁷ “*La arlesiana* de Alfonso Daudet, en el Teatro San Martín”, *Caras y caretas*, n. 530, 28 de noviembre de 1908, p. 90. Se trata de un giro retórico típico en estas primeras críticas: ¿para qué discurrir sobre una obra que ya todos conocen o deberían conocer? Los comentarios a raíz del estreno de *El carnicero de Meudon (Le Boucher de Meudon, Jules Mary, 1909)* son igual de elocuentes: “¿Quién no conoce a Jules Mary en Buenos Aires? Por los folletines suyos aparecidos en *La Nación* y otros diarios de la capital y de las provincias, y por las novedades publicadas en la Biblioteca del primero y en varias colecciones

primera persona que alguna vez viajó a la región francesa de Camargue donde se desarrolla *La arlesiana* y que por tanto tuvo el privilegio de conocer sus escenarios. La demostración de alarde, sin embargo, tiene su razón de peso en lo novedoso de la adaptación fílmica con respecto a las adaptaciones para teatro: esta vez los escenarios no son meras recreaciones de decorado sino que se corresponden con locaciones y geografías reales. En la intuición del crítico, “todo el arte” de la “cinta cinematográfica” en tanto tal consiste precisamente en haber “sido tomada en los mismos sitios que Daudet describe”. De esto se puede inferir, por un lado, que el valor artístico del cine debe buscarse en esa exactitud *re-productiva* ausente en las demás artes y, por el otro, que los demás valores artísticos del film no son propios del cine sino que vienen, por añadidura, de las artes a las que se ha pedido prestado el argumento (literatura), la composición plástica (pintura), las interpretaciones (teatro) y el diseño sonoro (música). En línea con la concepción francesa, el crítico argentino no pide al cine más que lo que éste, en su capacidad técnica, puede brindar. No hay algo así como una búsqueda de mayor autonomía estética en este reconocimiento sino, incluso, todo lo contrario: si es claro que el mayor índice de artísticidad del film proviene de ese afuera que podemos llamar “Arte”, pues entonces la idea del *film d'art* es que ese Arte vaya al cine para que pueda *proyectarse* de otra manera, pero no a la inversa, es decir, no para que el cine *sea* un arte entre los demás. Como señala Laurent Le Forestier en relación con los objetivos culturales de Le Film d'Art –aunque lo mismo se aplica al fenómeno de las “películas artísticas” en general–, se trata de “un movimiento centrípeto, que viene del exterior hacia el interior de la esfera cinematográfica y se origina, en consecuencia, en las otras formas artísticas, sin buscar necesariamente hacer del cine un arte” ya que “el cine no es allí otra cosa que un medio de registro y de reproducción”¹⁸.

más que circulan en toda la república, ha llegado a ser entre nosotros un autor tan célebre como en su propio país”. En: “Un famoso melodrama de Jules Mary. *El carnicero de Meudon* en el Buckingham Palace”, *Caras y caretas*, n. 548, 27 de marzo de 1909, p. 88.

¹⁸ LE FORESTIER, Laurent. “L'art et les manières. Quelques hypothèses sur la généralisation des séries d'art en France”, 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n. 56, 2008, p. 2. (Traducción propia). Disponible en: <https://journals.openedition.org/1895/4081> [Acceso: 31 de agosto de 2020].

En lo que hace al argumento, el redactor de la reseña describe las escenas de *La arlesiana* con cierto lujo de detalle, pero sin dejar rastros en su lenguaje de que se trata de una película. De hecho, si no fuera por las fotografías que acompañan al texto, a primera vista parecería que su esfuerzo apunta a describir una obra de teatro, o el esqueleto de un argumento sin más. Finalmente, cuando llega a la última escena, decide detenerse, en una nueva apelación al lector que posiblemente constituya el primer guiño *anti-spoiler* de la crítica de cine en la Argentina:

Fuerza es, lector, que aquí nos detengamos. La mayor crueldad que puede cometerse con una persona dispuesta a seguir un argumento, consiste en anticipar un final, cuando él, como en este caso, es el término de una pasión pintada por Alfonso Daudet.¹⁹

En la intención de mantener el suspenso, además, agrega un matiz interesante al punto de vista inicial: existe la posibilidad de que el potencial espectador no conozca la obra-fuente, y esa es una razón suficiente como para no “arruinarle” la velada. Esto invita a pensar que el gesto aristocratizante impuesto por las compañías del *film d'art* y sus agentes de venta no desdeñaba de un alcance mayor, no elitista –incluso lego–, de las obras. Una intención similar se puede leer en la crítica del film *La taberna* (*L'Assommoir*, Albert Capellani, 1908) publicada el 22 de mayo de 1909:

El solo hecho de convertir en pieza cinematográfica una obra de Emilio Zola, el maestro del naturalismo, es ya suficiente caso para despertar nuestra atención; pero si a esto añadimos que la obra adaptada es *L'Assommoir*, una de las más célebres, nos sentimos verdaderamente interesados por conocerla, ora la hayamos leído o no.²⁰

Parece claro que si la estrategia publicitaria era elevar el nivel cultural del cine atrayendo al sector más “distinguido”, tampoco se trataba de ahuyentar a los que no contaban con esa suerte.

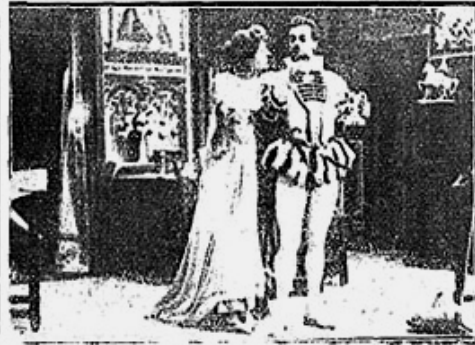
¹⁹ “*La arlesiana* de Alfonso Daudet, en el Teatro San Martín”, *op. cit.*, p. 90.

²⁰ “*L'Assommoir*, de Emilio Zola, en el cinematógrafo”, *Caras y caretas*, n. 555, 22 de mayo de 1909, p. 105.

La magnífica cinta "Asesinato del Duque de Guisa"



La duquesa de Guisa recibiendo aviso del peligro en que se encuentra el duque



Despedida del duque de Guisa para asistir a la cita del rey

Hace pocos días Guillermo Ferrero, en una de sus interesantes correspondencias elogiada con entusiasmo esta cinta, que en París ha sorprendido por la exactitud de los detalles así como también por la precisión artística con que se mueven sus personajes.

Hoy anticipamos a nuestros lectores, a manera de primicia, algunos de sus escenas así como la buena noticia de que, tal vez hoy mismo, será presentada al público amateur del cinematógrafo. Después de lo dicho por Ferrero, nos parece superfluo entrar en mayores detalles. No dejaremos, sin embargo, de recordar que para el desarrollo de esta cinta, fué indispensable efectuar costosas refacciones en el mismo castillo de Blois, encargando el decorado á Bertin y gastar una crecida suma en muebles de la época. A tal punto llegó la prolijidad, que cuando se presentó el caso de no hallar un mueble adecuado, fué preciso hacerlo construir por el famoso mueblero francés Leonard.

¿Cómo relatar en este reducido espacio aquel drama que la historia de Francia ha conservado con todos sus detalles, ni hacer el elogio, escena por escena, de los artistas de la Comedia Francesa que en ellas toman parte!

Enrique III, temeroso del ascendiente que el duque de Guisa adquiere ante sus súbditos, resuelve su muerte

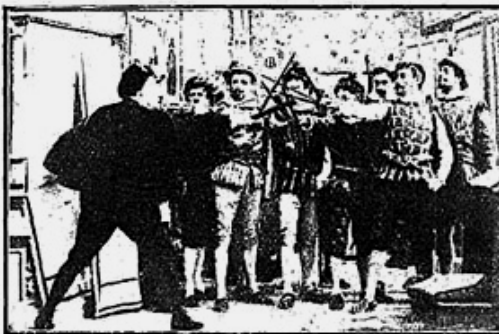


El rey Enrique III tramando el asesinato del duque te juramentando á algunos de sus guardias, á los que hace jurar sobre un crucifijo.

El asesinato debe consumarse junto al lecho del rey y el duque es llamado. Los suyos le envían una carta, dándole aviso del peligro que corre, valientemente escribe al dorso de la carta: «No se através», y acude á la cita. No tardan los guardias en caer sobre él y, empujándolo cobardemente hasta la alcoba de Enrique III, consuman allí el crimen. Muestra entonces el duque toda su valentía, el rey toda su baja de monstruo y asesino. Lo empuja con el pie, lo examina prolijamente para estar más segura y en su misal guarda una de las orejas del duque, que allí mismo le hace cortar. Luego, da orden de que sea quemado y esparcidas sus cenizas.

El último cuadro, en que se efectúa la cremación, es verdaderamente horrible. Enrique III la presencia enmascarado; llega la esposa del duque, ve con pavor el cadáver tendido entre las llamas y, al arrancar la careta al enmascarado y descubrir al monarca, se desmaya desmayada.

Hace poco, anunciamos á nuestros lectores las bellezas de la Artesiana, augurándole el éxito que ha alcanzado. Hoy, podemos asegurar con absoluta confianza que el de esta cinta será mayor, pues que en su género es la obra más perfecta que haya llegado á Buenos Aires.



Enrique III haciendo jurar á sus servidores el asesinato del duque de Guisa



El asesinato del duque



La duquesa llega al lugar donde su esposo ha sido quemado, y arrojándose sobre el que dirige la operación, le arranca la máscara, cayendo desmayada al descubrir que el autor del crimen es el rey.

Crítica de *El asesinato del Duque de Guisa* (*L'Assassinat du Duc de Guise*, André Calmettes y Charles Le Bargy, 1908) en el día de su estreno en Buenos Aires.

Caras y caretas n. 534, 26 de diciembre de 1908.

La crítica de *El asesinato del Duque de Guisa* muestra la misma preocupación por la cuestión de la fidelidad, aunque esta vez la necesidad de conservar del original “todos sus detalles”²¹ recae sobre un hecho histórico, no ficcional. A tono con esa voluntad historicista, el análisis comienza apelando a un experto en la materia y amigo de la casa, el historiador italiano con residencia en París, Guillermo Ferrero:

Hace pocos días Guillermo Ferrero, en una de sus interesantes correspondencias, elogiaba con entusiasmo esta cinta, que en París ha sorprendido por la exactitud de los detalles así como también por la perfección artística con que se mueven sus personajes.²²



Afiche francés del film *El asesinato del Duque de Guisa*. Fuente: Wikimedia Commons.

En el párrafo siguiente, el redactor –cuyo nombre otra vez desconocemos– despliega sus conocimientos informando que para la recreación fílmica ha sido indispensable “efectuar costosas refacciones en el mismo castillo de Blois, encargar el decorado á Bertin y gastar una merecida suma en muebles de la época”²³. Vale recordar que el film narra los últimos minutos de la vida del duque Enrique I de Guisa, cuando es convocado por Enrique III de Francia a su palacio con la excusa de tratar asuntos de Estado. El duque es recibido por los esbirros del rey, quienes lo conducen por diversos salones hasta que uno de ellos se ve obligado a confesar el engaño y le atraviesa el corazón con una espada. Los “cuadros” se suceden en una serie de interiores ambientados con una precisión tal que el castillo es el castillo, y los

²¹ “La magnífica cinta *Asesinato del Duque de Guisa*”, *Caras y caretas* n. 534, 26 de diciembre de 1908, p. 82.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

muebles *son* los muebles, sin descontar los arreglos necesarios para lograr ese efecto: “A tal punto llegó la prolijidad que cuando se presentó el caso de no hallar un mueble adecuado, fue preciso hacerlo construir por el famoso mueblero francés Leonardi”.²⁴

La obsesión por el detalle rayano en el fetichismo, la necesidad de referenciarse en la historia y de asesorarse por historiadores, la asunción de altos costos presupuestarios para llevar a cabo dicha empresa, fueron algunos de los rasgos característicos del programa de Le Film d'Art que afloran en la crítica publicada en *Caras y caretas*. La competencia del redactor en este sentido es tan efectiva como epidérmica: se limita a dar cuenta de aspectos de la confección del film que remiten a la línea promocional de la compañía productora, sin arriesgar ninguna lectura acerca de la inscripción de la obra respecto de su tema, que por cierto daba mucho que hablar en la prensa francesa de entonces. La discusión allí retomaba una antigua controversia evocada por el film: el enfrentamiento entre católicos y protestantes por el control religioso del Estado. La muerte del duque Enrique I (católico) en manos de Enrique III (protestante) era un episodio más de un proceso que desembocará en sangrientas guerras civiles que dejarán como saldo el triunfo del catolicismo como primer culto francés. La más importante referencia artística del asesinato del duque en 1908 era todavía la pintura al óleo de Paul Delaroche *Asesinato del Duque de Guisa en el bosque de Blois*, de 1834, que mostraba al rey yacente y evocador de la figura redentora de Cristo, a tono con el credo dominante. En esta pintura, por ejemplo, se habían basado las dos versiones cinematográficas previas a la de Calmette y Le Bargy: los films homónimos de Lumière (1897) y de Pathé (1902).²⁵ Ambos buscaban la réplica fiel de los motivos pictóricos al estilo de los *tableaux vivants* del siglo XIX. En cambio, no se puede decir que la versión de Calmette y Le Bargy esté basada en el cuadro de Delaroche, ni mucho menos que se corresponda genéricamente con sus antecesores cinematográficos. Como plantea Roland Consandey, la versión *film d'art* está regida por una estructura más narrativa que descriptiva (lo que marca una distinción de

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Varias carteleras de cine de los periódicos de 1902 anuncian funciones con ese título en el Casino de Buenos Aires. Por el año de exhibición es probable que se trate de la versión de Pathé, aunque tampoco se puede descartar que corresponda a una reposición de la cinta de Lumière.

género y de orientación estética respecto de sus predecesores filmicos), y a su vez se pueden detectar filiaciones entre los “cuadros” del film y ciertas obras pictóricas coetáneas a las de Delaroche pero menos estudiadas por la historiografía oficial, como son *La marquise de Noirmoutiers cherchant à détourner le duc de Guise de se rendre à l’assemblée des États de Blois* (1833) y *Henri III poussant du pied le cadavre du duc de Guise* (1832), ambas “concebidas en ese orden narrativo –según su autor Charles Durupt–, parecido al del relato novelesco”.²⁶

Un aluvión de estrenos

Aun en su visible amateurismo, el redactor de las críticas –o los redactores, pues desconocemos si se trata o no de la misma persona– no tuvo dificultad en señalar los lineamientos promocionales de la SCAGL y Le Film d’Art. Con sus diferencias, ambas sociedades habían conferido al cine un aura de legitimidad artística y cultural que otros géneros narrativos, al menos hasta ese momento, no habían logrado otorgarle. Esta especie de rito de pasaje al que contribuyeron los films artísticos continuó de manera sostenida durante los años subsiguientes. La revista *Caras y caretas* –por entonces el medio gráfico que más espacio le dedicaba al cine– acompañó este proceso desde su inicio y lo sostuvo de manera casi ininterrumpida hasta los últimos años de la Gran Guerra. Al principio las crónicas cinematográficas de la revista eran solo anónimas, y en diciembre de 1910 ya formaban parte de una sección llamada “Cinematografía”. A partir de julio de 1913 buena parte de estas crónicas estuvieron rubricadas con la firma de “León De Aldecoa”²⁷, quien siguió las pautas de los dos primeros estrenos de 1908: presentación del *staff* artístico, resumen argumental de la obra, apelación al público conocedor de las fuentes, recomendación enfática del evento... Si bien este esquema tenía cierto margen de variación, casi nunca faltaban los elogios hacia Max Glücksmann por los esfuerzos de su “dirección artística”²⁸ y por su papel como principal promotor de las cintas artísticas francesas. Solo una vez De

²⁶ COSANDEY, Roland. “Le plan de l’escalier. *L’Assassinat du duc de Guise* (Film d’Art, 1908): espace, temps, corps”, *Ichiko*, Tokio, n. 64, 1999, p. 50. (Traducción del autor).

²⁷ Seudónimo que suele ser atribuido por error a Horacio Quiroga.

²⁸ “Cinematografía”, *Caras y caretas*, n. 779, 6 de septiembre de 1913, p. 4.

Aldecoa se atrevió a elevar una queja con motivo de que las cintas eran retiradas demasiado rápido de la cartelera de uno de los principales cines de Glücksmann, el Palace Theatre: “Apenas las sostiene tres o cuatro días en cartel y el público que gusta de lo bueno apenas tiene tiempo de verlas. ¡Los éxitos hay que sostenerlos más tiempo, señor Glücksmann!”.²⁹ En efecto, uno de los problemas resultantes de las “virtudes” de Glücksmann era el aluvión de estrenos y la necesidad de reponer rápidamente la cartelera. A De Aldecoa no le debe haber resultado nada sencillo hacer una cobertura exhaustiva en aquellas circunstancias. A inicios de la temporada de 1911, por ejemplo, en el Cine Opera ya se habían ofrecido nada menos que setenta estrenos en un mes, gran parte de los cuales eran films artísticos, en su inmensa mayoría franceses.³⁰ Este estándar se fue repitiendo mes a mes durante los dos años siguientes, y si bien hacia la época en que empezaron a aparecer las crónicas con la firma de De Aldecoa las cifras de estrenos fueron mermando a causa de la depresión económica de la preguerra, todavía eran de una magnitud que nunca más logró igualarse.

Pero el reclamo de León De Aldecoa provocó la respuesta del empresario, que fue publicada en el siguiente número de la revista. Allí Glücksmann explicaba que se había visto obligado a retirar las cintas “para dar lugar a los nuevos estrenos que constantemente llegan de Europa por todos los vapores”, pero que a cambio iba a agregar “*matinéés* selectas” con los mejores films, en algunos casos dedicados especialmente a Gabrielle Robinne, y con “buena música”.³¹ Cabe señalar que las exigencias de León De Aldecoa no apuntaban simplemente a incrementar la cantidad de funciones por película, sino también a mejorar sus condiciones de exhibición. De hecho, en muchos casos estas películas no salían por completo del circuito sino que eran trasladadas a salas más modestas, carentes de lujo y de música en vivo, lo que las alejaba del público más acomodado del centro. Entonces, en el fondo la crítica de De Aldecoa encerraba un elogio, pues daba por sentado que el único que podía garantizar la calidad del espectáculo era Max Glücksmann.

²⁹ “Cinematografía”, *Caras y caretas*, n. 777, 23 de agosto de 1913, p. 4.

³⁰ Según se desprende de un relevamiento de la cartelera del diario *La Nación*.

³¹ “Cinematografía”, *Caras y caretas*, n. 778, 30 de agosto de 1913, p. 4.

A las dificultades señaladas se puede agregar otra que debería ser vista también como un gran privilegio: un importante número de films artísticos tuvieron su estreno en Buenos Aires antes que en Francia. Este fenómeno ya venía sucediendo con frecuencia antes de que De Aldecoa se hiciera cargo de la sección cinematográfica de la revista. Por lo menos desde inicios de 1911, era común que los estrenos fueran exhibidos en la misma semana que las *premières* francesas, a veces con desfases de apenas un día (la víspera o el día posterior). Pero más sorprendente es comprobar que muchos estrenos se anticipaban en semanas y hasta en meses. Entre los films artísticos que se exhibieron “por adelantado” están *La memoria del corazón* (*La Mémoire du cœur*, Camille de Morlhon, 1911), un mes y medio antes; *La mujer del saltimbanqui* (*La Femme du saltimbanqui*, Georges Denola, 1911) y *Pecado de juventud* (*Péché de jeunesse*, Albert Capellani, 1911); cuatro semanas antes; *La bailarina de Siva* (*La Danseuse de Siva*, Albert Capellani, 1911), seis días antes; *La niña y la muñeca* (*La Fillette et la poupée*, Camille de Morlhon, 1911), un mes y medio antes; *Alma de traidor* (*Ame de traître*, Georges Denola, 1911), un mes antes; *El hijo de la loca* (*L'Enfant de la folle*, Georges Denola, 1913), treinta y cinco días antes; *Más fuerte que el odio* (*Plus fort que la haine*, Léonce Perret, 1912), un mes antes; *Sin familia* (*Sans famille*, Georges Monca, 1913), veintiocho días antes; y *La lección del abismo* (*La Leçon du gouffre*, René Leprince y Ferdinand Zecca, 1913), un mes y medio antes. A excepción de los dos últimos (Pathé Frères), todos los títulos mencionados fueron producidos por la SCAGL.

Puede suponerse que esto ocurría porque Glücksmann necesitaba recibir lotes con la mayor cantidad posible de cintas para justificar los costosos viajes en barco. Al momento de su llegada a Buenos Aires, muchos de estos films todavía figuraban en lista de espera en Francia. El público asistente a los cines allí se contaba por cientos de miles, por lo que no era extraño que un estreno de mediano éxito se mantuviera varias semanas en cartel. Esa puede ser la razón por la que ciertos títulos se estrenaran antes en la Argentina que en Francia.³² Como hipótesis complementaria, se podría pensar

³² Además, debería tenerse en cuenta el contexto del comercio internacional en Europa y su carácter imperialista durante fines del siglo XIX y principios del XX. Como plantea Tom Gunning, el cine temprano seguía las rutas de expansión del capitalismo como una mercancía de impulso internacional antes que nacional, en el marco de un proyecto cultural más amplio: forjar la idea de un

que el empresario austríaco estaba obligado a devolver cintas para que fueran explotadas cuando les llegaba su turno en Francia. Esto último explicaría, al menos, su necesidad de renovar la cartelera con tan corta frecuencia. No obstante, no hay suficiente información al respecto como para arribar a una hipótesis concluyente.

En cuanto a las producciones de Le Film d'Art, para las Pascuas de 1909 se estrenó *El beso de Judas* (*Le Baiser de Judas*, Armand Bour y André Calmettes, 1908), y un poco más tarde *La vuelta de Ulises* (*Le Retour d'Ulysse*, André Calmettes y Charles Le Bargy, 1908) y *El hijo pródigo* (*L'Enfant prodigue*, Georges Berr, 1909). Pero pese a estos anuncios y a algunos pocos más, a mediados de 1909 ya se empezaba a notar que eran las adaptaciones de la SCAGL las que iban a dominar el espectro artístico del cine en la Argentina. Títulos que provenían de la literatura como *El disparo de fusil* (*Le coup de fusil*, Georges Denola, 1909), *Baile negro* (*Le Bal noir*, Michel Carré, 1909), o los ya mencionados *El carnicero de Meudon* y *La taberna*, aumentaron en número respecto de las recreaciones de corte histórico o político. Probablemente esto se debió a que la porción de público que podía dilucidar la intertextualidad de Le Film d'Art era mucho menor que aquella que estaba entrenada para disfrutar de obras que ya habían sido lanzadas al mercado en forma de libro o de folletín, que si no las conocía todavía, al menos podía acceder a ellas con mayor facilidad. La propia Le Film d'Art no desdeñó en 1909 de adaptaciones de corte más popular que se estrenaron en el país, como *Las manos* (*La main*, Henry Berény, 1908) o *La torre de Nesle* (*La Tour de Nesle*, Albert Capellani, 1909), aunque varias demoraron hasta los años de la Gran Guerra, y otras ni siquiera llegaron. Cuando en 1911 las recreaciones históricas volvieron a anunciarse con relativa frecuencia en las carteleras argentinas, con títulos como *L'Aigle et l'aiglon* (André Calmettes, 1910, Le Film d'Art)³³ o *Napoleón y Pichegru* (*Bonaparte et Pichegru*, Georges Denola, 1911, SCAGL), la impronta comercial que Pathé Frères había cobrado

“mundo único”, integrado al mismo tiempo por naciones dominantes y naciones dominadas, en virtud de ciertas ideas y bienes culturales comunes. Véase: GUNNING, Tom. “El cine temprano como cine global: La ambición enciclopédica”. Trad. Riccardo Boglione y Georgina Torello. *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 1, diciembre de 2015, pp. 171-183. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/27> [Acceso: 31 de agosto de 2020]

³³ Distribuida en este caso por la Casa Ajuria.

sobre ambas compañías era tal que ya se podía vislumbrar en sus producciones la tendencia del cine que estaba por venir.³⁴ Estos films se habían vuelto mucho más “digeribles” para el gran público que las pretenciosas recreaciones de Le Film d'Art de la primera época (1908-1909). El experimento hiperculto del *Duc de Guise* había abierto nuevos caminos, aunque tampoco era cuestión de asumir a destiempo la máxima godardiana de “hacer films para vaciar las salas”. El público, que por entonces configuraba una masa en franco crecimiento, era lo último que un capitalista del cine –argentino o de cualquier parte del mundo– estaba dispuesto a perder.

Le Film d'Art, el *film d'art* y Pathé: una confusión acentuada por la distancia

“CASA LEPAGE”
Sucesor: **MAX GLÜCKSMANN**

Unico concesionario en las repúblicas Argentina, Uruguay y Paraguay, de los

Cinematógrafos y Vistas
PATHÉ FRÈRES, París
y de la Sociedad
“FILM D'ART”, de París

Asociación compuesta por los más célebres artistas de la “Comedia Francesa”, “Opera Cómica” y otros grandes teatros de París, para la ejecución de las obras teatrales más famosas, en películas cinematográficas.

Las vistas cinematográficas que ya han llegado y cuya introducción es **EXCLUSIVA** para mi casa, son:

“El asesinato del Duque de Guisa”
“La Arlesiana”
“La Señal Reveladora”

que han obtenido y siguen obteniendo un éxito colosal en los más grandes teatros y salones de la República.

Hoy en viaje otras novedades de la “Film D'Art”.

Ventas por mayor y menor
ALQUILER Y VENTA DE PELICULAS

GRATIS, Catálogos Ilustrados

Casa Central: **BOLIVAR 375** Buenos Aires
Sucursal: **Av. de MAYO 638** Victoria, 637

Aviso publicitario de la Casa Lepage de Max Glücksmann. *Caras y caretas* n. 537, 16 de enero de 1909

Por entonces el mote de “*film d'art*” era de uso corriente y, con las salvedades expuestas, indicaba un estilo o género que toda casa editora quería incluir en sus catálogos. Así, en una publicidad de la Casa Lepage de Max Glücksmann que anuncia la introducción de vistas cinematográficas nuevas de la “Sociedad Film d'Art”, se mencionan tres títulos de procedencias distintas, como son el *Asesinato del Duque de Guisa* (Le Film d'Art), *La arlesiana* (SCAGL) y una especie de western-melodrama de 17 minutos de la American Kinema –filial norteamericana de Pathé– titulado *La señal reveladora* (*The*

³⁴ Para un análisis más completo de los cambios de rumbo de Le Film d'Art cuando entró en fusión con Pathé Frères, véase SALMON, Stéphanie “Le Film d'Art et Pathé: une relation éphémère et fondatrice”, 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n. 56, 2008, pp. 69-80. Disponible en: <https://journals.openedition.org/1895/4058> [Acceso: 31 de agosto de 2020].

Revealing Brand, s/d, 1912), sobre el romance entre una cautiva blanca y su captor indio, un asunto por entonces bastante recurrente en la literatura popular estadounidense.

En otro caso, a raíz del anuncio del estreno de *El velo de la felicidad* (*Le Voile du bonheur*, Albert Capellani, 1910), se presenta a Pathé Frères como la casa que “más crédito y fama ha alcanzado por la perfección y suntuosidad de todas [sic] sus films d'art”.³⁵ La compañía productora del film no es Pathé –ni tampoco Le Film d'Art– sino SCAGL; Pathé en este caso se ocupa de editar y distribuir. Sin embargo, la “crítica-promoción” decide atribuirle la exclusividad de la autoría –lo que a todas luces resulta un exceso–, además de tomar prestada la expresión “film d'art” como seña de prestigio de la marca. Lo curioso es que en el catálogo de Pathé esta película ni siquiera figura bajo el rótulo de las Series de Arte de Pathé Frères (SAPF), sino como “Escena dramática”, que es una categoría que engloba a films tan disímiles como *La memoria del corazón*, *El affaire Dreyfus* (*L'Affaire Dreyfus*, Lucien Nonguet y Ferdinand Zecca, 1908) y *El ataque de los indios* (*L'Attaque des indiens*, s/d, 1912).

Algo parecido ocurre con comedias dramáticas como *La lección del abismo* y *Más fuerte que el odio*, cuyos elencos son presentados en las críticas como provenientes de la tradicional Comedia Francesa (“¡La Robbine!... ¡Alessandre!... ¡Signoret!... Bastan estos tres nombres para garantizar un éxito”³⁶). Sin embargo, los archivos de Pathé ponen el énfasis en que ambos films se caracterizan por ser “escenas de la vida moderna”, saliendo así de las adaptaciones de autores consagrados o clásicos para proponer libros originales con historias *ad hoc*, ligadas a su tiempo.

En cuanto a las producciones de tema religioso, con el furor del cine artístico comenzaron a promocionarse bajo la categoría de “films de arte bíblico”, así fueran producidos por Le Film d'Art (*El hijo pródigo*, José vendido por sus hermanos³⁷), la sociedad Le Film Biblique –un satélite más de Pathé– (*La salvación de Moisés*³⁸, *Abel y Caín*³⁹), o directamente por Pathé (*David y Goliat*⁴⁰, *El sacrificio de Abraham*⁴¹). En

³⁵ “Cinematografía”, *Caras y caretas*, número almanaque, 1 de enero de 1911, p. 33.

³⁶ “Cinematografía”, *Caras y caretas*, n. 775, 9 de agosto de 1913, p. 4.

³⁷ *Joseph vendu par ses frères*, s/d, 1909.

³⁸ *Moïse sauvé par ses frères*, Henri Andréani, 1911.

³⁹ *Caïn et Abel*, Henri Andréani, 1911.

cualquier caso, estas películas seguían el formato tradicional de las “escenas religiosas y bíblicas” para ser exhibidas sobre todo durante las fechas religiosas –a menudo en funciones públicas al aire libre–, ritual que se remonta a los inicios del cine en la Argentina y continúa hasta el día de hoy.

Es indudable que la astucia de Pathé Frères tenía que ver con su gran capacidad de absorber un fenómeno cultural hasta convertirlo en un negocio rentable y *serializable*. La cuestión de la designación se volvía estratégica en una compañía productora que no era intrínsecamente artística, como sí lo eran –o pretendían serlo– Le Film d'Art y SCAGL. En este sentido, el modelo de siglas y etiquetas del tipo “SAPF”, “Serie de arte de Pathé Frères”, “Serie de arte bíblico” –que es copiado rápidamente por sus competidores: Éclair y su ACAD, por ejemplo–, tiene una suerte de valor performativo: designa el “film artístico” pero no necesariamente la artisticidad del film. Una exterioridad sostenida en la pura nominalización era requerida para indicar una clase de films que debía diferenciarse de otra clase que no portaba ese privilegio. Y si bien estas etiquetas o “envases” no siempre acertaban en señalar con exactitud el contenido del producto, lo importante en última instancia era que todos llevaran inscripta la palabra “Pathé” en cualquiera de los catálogos, afiches o avisos publicados por la compañía. En la lejanía sudamericana, era de esperar que Glücksmann aprovechara esta confusión al máximo.⁴²

Por otra parte, el mote de “film d'art” en la política clasificatoria de Pathé-Glücksmann no solamente se orientaba a garantizar una buena función de cine al público “distinguido” y “chic”, que era su destinatario ideal, sino también a asegurar que los otros géneros (escenas cómicas, actualidades, dramas realistas, etcétera) pudieran seguir prestando su probado servicio de entretenimiento para el público en general. En este sentido, el rol del *film d'art* era engalanar un espectáculo mucho más heterogéneo de lo que el dispositivo promocional estaba dispuesto a admitir.

⁴⁰ *David et Goliath*, Henri Andréani, 1910.

⁴¹ *Le sacrifice d'Abraham*, Henri Andréani, 1911.

⁴² León De Aldecoa redobra la apuesta cuando señala que en materia de películas artísticas “siempre se llevan la palma Glücksmann y Pathé, Pathé y Glücksmann”, como si ambos apellidos fueran intercambiables. Cfr. “Cinematografía”, *Caras y caretas*, n. 779, 6 de septiembre de 1913, p. 4.

Otros títulos de la Serie de Arte de Pathé Frères que tuvieron estreno en la Argentina son *Fausto* (*Fauste*, Henri Andréani, 1910), *La cómplice* (*La complice*, Albert Capellani, 1910), *Sémiramis* (Camille de Morlhon, 1910), *Paillase* (Camille de Morlhon, 1910) y *Nuestra Señora de París* (*Notre Dame de Paris*, Albert Capellani, 1911). Dentro de esta serie hay que incluir los films producidos en las filiales que Pathé abría en el extranjero a medida que aumentaba la demanda de cine artístico en el mundo. La más importante era la italiana, con títulos como *La dama de las camelias* (*La signora delle camelie*, Ugo Falena, 1909), *La muerte civil* (*La morte civile*, Gerolamo Lo Savio, 1910), *El Rey Lear* (*Re Lear*, Gerolamo Lo Savio, 1910), *Lorenzaccio* (s/d, 1911), *Bonifacio VIII* (*Boniface VIII*, Gerolamo Lo Savio, 1911) y *Tarquino el hermoso* (*Tarquini il superbo*, s/d, 1911). Pero también llegaron de la American Kinema –como el ya mencionado *La señal reveladora*–, de la Film Russie –*Ana Karenina* (*Anna Karénine*, Maurice Maître, 1911)– y de la Britannia Film –*La Orfelina* (*The Orphan*, Theo Bouwmeester, 1912).

¿Cine versus teatro? Los melodramas comprimidos

Si en principio el eje de la transformación ejercida por las “series de arte” fueron los temas –en el sentido lato del término propuesto por Sadoul, que engloba un repertorio nuevo de obras y de autores consagrados, en su gran mayoría de origen francés–, la cuota de prestigio que los actores franceses proporcionaron al circuito de producción/promoción se volvió igual de determinante. Las sociedades artísticas de cine pensaron en aquellos que estaban mejor posicionados para hacer frente a un sinfín de roles dramáticos que ya habían ejecutado para el teatro. Fue así que reclutaron a los experimentados actores y actrices de la Comedia Francesa. El público argentino los conocía bien. Allí brillaban muchas de las figuras que venían siendo aclamadas en las tablas porteñas desde hacía una, dos y hasta tres décadas. De pronto, estas figuras comenzaron a poblar las pantallas argentinas y el efecto al verlas fue de una sorprendente familiaridad, desprovistas de la carnalidad del vivo pero listas para ser disfrutadas infinitas veces y al precio de 50 centavos.

Entre esas figuras se puede nombrar a Gabrielle Rejanne, Suzanne Després, André Antoine, Jean Coquelin o Lucien Guitry, pero sin dudas la más conocida por el público argentino fue Sarah Bernhardt, cuyas visitas tenían gran resonancia en la vida cultural

rioplatense. Hacia el final de su carrera la actriz retomó el sufrido personaje de Marguerite Gauthier de *La dama de las camelias* (en la versión fílmica dirigida por Calmettes, Mercanton y Pouctal para Le Film d'Art), después de haberlo interpretado para el teatro en cada una de sus tres visitas a la Argentina: en 1886, 1893 y 1905⁴³. Una pastilla sobre la función del 8 de febrero de 1916 en el Splendid Theatre alcanza a capturar un momento de ese vínculo ya maduro entre el público y la actriz: “Ayer, en *matinée* en *La dama de las camelias* el público ha hecho a Sarah Bernhardt una ovación tierna y espontánea al verla bajar del lecho y andar hasta el sillón”⁴⁴. El film ya se había estrenado en 1912, pero volvió a exhibirse en los años de la guerra como consecuencia de la escasez de material fílmico y la necesidad de llenar los programas con el *stock* existente.

La mención de los “artistas de la Comedia Francesa” como cita de autoridad se repite de manera incansable en las críticas de cine de *Caras y caretas* y es un motivo más de elogio para el “renovado” y “variopinto” *Catálogo Pathé*, mientras que “otras marcas de cintas adolecen de un defecto capital: que todos los asuntos, sean bíblicos, heroicos, dramáticos o humorísticos, son desempeñados por idénticos artistas, cosa que da á las películas una monotonía asaz desagradable”.⁴⁵ La calidad de los actores franceses entonces se había vuelto un parámetro no solo de legitimación cultural sino también de eficacia estética, dejando en claro que era el teatro el que había proporcionado esas bondades artísticas al cine, y no al revés. Este tipo de argumentos se usó incluso para convencer a aquellos que no creían que el cine pudiera tocar el cielo de las bellas artes, como se puede leer en la reseña de *El hijo de la loca* del 23 de agosto de 1913, escrita por León De Aldecoa:


Los que consideran que la cinematografía es un arte inferior al del teatro es porque juzgan bajo la impresión de películas anónimas, de autor desconocido, representadas deficientemente por actores mediocres y también desconocidos. En cambio [...] un autor como Mario pone todo su talento de observación al servicio del cinematógrafo para que sus obras las representen verdaderos artistas, que las estudian, las caracterizan y las ensayan con la misma propiedad que si estuviesen representándolas ante un público [...].⁴⁶

⁴³ SEIBEL, Beatriz. *Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1930*. Corregidor: Buenos Aires, 2002.

⁴⁴ “Crónica de Francia”, *Excelsior*, n. 105, 9 de febrero de 1916, p. 13.

⁴⁵ “Cinematografía”, *Caras y caretas*, n. 647, 25 de febrero de 1911, p. 47.

⁴⁶ “Cinematografía”, *Caras y caretas*, n. 777, 23 de agosto de 1913, p. 4.



Cinematografía

La empresa del Palace (y simultáneamente la del Petite Palace), nos han regalado esta semana con uno de esos estrenos que tanto por la correctísima interpretación, como por su notable *mise en scène* merece bien los honores de figurar en estas crónicas en primera línea.

Con estrenos como el de «El hijo de la loca» es con los que se consigue hacer de la cinematografía un arte verdadero, que si bien carece del aliciente de la palabra hablada, nos regocija el espíritu en cambio, con escenas y paisajes naturales que compensan muy bien la falta de la voz humana.

La trama de las obras se sigue paso a paso sin que falte detalle cuando los intérpretes son actores buenos y cuando, como ocurre en el poema dramático de Mario — «El hijo de la loca», — materialmente se ve lo que están diciendo los personajes.

Los que consideran que la cinematografía es un arte inferior al del teatro es porque juzgan bajo la impresión de películas anónimas, de autor desconocido, representadas deficientemente por actores mediocres y también desconocidos.

En cambio, cuando un autor como Mario, pone todo su talento de observación al servicio del cinematógrafo para que sus obras las representen verdaderos artistas, que las estudian, las caracterizan y las ensayan con la misma propiedad que si estuviesen representándolas ante un público, entonces necesariamente la balanza del arte tiene que inclinarse por fuerza hacia el cinematógrafo, cuyo realismo jamás puede ser igualado en teatro alguno, ya que nunca es igual un paisaje pintado que la naturaleza misma.

En «El hijo de la loca» no sólo hay paisajes de belleza admirable, hay trama intensa, hay un poema escrito y presentado de mano maestra, con escenas llenas de emoción, de ternura infinita, a veces, y hasta con una tesis definida puesto que el drama en sí entraña una crítica acerba a la costumbre generalizada en Francia, de dar los hijos a criar fuera de casa.

Entre nosotros puede quizás parecer inverosímil el exquisito drama de Mario, pero en el ambiente en que se desarrolla y dada la forma lógica en que se suceden las escenas y los acontecimientos, nada hay inverosímil en la obra que, por el contrario, es de un aplastador realismo. Todo cuanto en ella ocurre puede haber sucedido y quizás ha sucedido. Mario es ante todo un ob-



servador y un artista que sabe sacar partido de las situaciones y que sabe mover los personajes en escena.

De la interpretación ¿qué podremos decir? Los nombres de los intérpretes, todos ellos viejos conocidos en los escenarios del Odeón o de la Comédie Française, bastan para elogiarla. La Celiat en el papel de loca, la Massard en el del ama de cría (la femme Frison) y Moesiner y Jacquinet en los suyos respectivos, del doctor y de Pedro el vendedor ambulante, rayan a una altura que recuerda a cada paso las noches de sus grandes triunfos.

¡Con películas así es como se hace arte y como se conquista el favor del público selecto que concurre al lujoso Palace!

Por los cinematógrafos de menor cuantía el *clon* de la semana lo está constituyendo «La lección del Abismo», aquella preciosa comedia de que ya nos ocupamos cuando llegó de Europa para el Palace. Varios cineas la han re-entrenado esta semana, algunos como el Cine Opera, por ejemplo, incluyéndola en programas bastante atractivos, que si bien no resultan primicias para nuestra élite, siempre ávida de novedades, constituyen estrenos de verdadera importancia para los cinematógrafos más baratos.

Leónidas Altamira



Crítica del film *El hijo de la loca* (*L'Enfant de la folle*, Georges Denola, 1913) en la semana de su estreno en Buenos Aires. *Caras y caretas* n. 777, 23 de agosto de 1913.

En el razonamiento del crítico, el cine artístico debía ser juzgado en un plano de igualdad con el teatro en la medida en que pudiera hacer gala de los mismos recursos de trabajo, todo lo cual no impide que en otro pasaje del texto se vea tentado a redoblar la apuesta para resaltar algunas de las falencias del teatro en oposición a las aquilatadas virtudes del cine, “que si bien carece del aliciente de la palabra hablada nos regocija el espíritu en cambio, con escenas y paisajes naturales que compensan muy bien la falta de la voz humana”.⁴⁷ Así, la sección cinematográfica de *Caras y caretas* volvía en 1913 sobre una idea que ya había esbozado en la temprana crítica de *La arlesiana*, esto es, que en materia de realismo el cine no tenía equivalente: “...entonces necesariamente la balanza del arte tiene que inclinarse por fuerza hacia el cinematógrafo, cuyo realismo jamás puede ser igualado en teatro alguno, ya que nunca es igual un paisaje pintado que la naturaleza misma”.⁴⁸ Resuena en esta aseveración el eco de una discusión mayor, en la cual aquellos que creían que la cinematografía era un arte inferior al teatro estaban teniendo un rol cada vez más activo frente a la amenaza del espectáculo nuevo. Como se sabe, la confrontación entre el cine y el teatro se llevó a cabo bajo premisas y conclusiones maniqueas: se estaba a favor o en contra del cine. Sin embargo, apenas unas pocas páginas de distancia de la crónica de De Aldecoa, la sección “Teatros” de *Caras y caretas* mostraba que la cuestión era más compleja de lo que parecía a simple vista:

Lucien Guitry estrenó el melodrama que Busnach y Gastineau, extrajeron de los principales capítulos de *L'Assommoir*. La síntesis del teatro ha disminuido la poderosa obra de Zola. No quedan de ella más que algunos episodios, expresados en la forma esquemática del cinematógrafo. Solo un intérprete como Guitry puede justificar esa adaptación en la que el asunto altamente moralizador y los caracteres profundamente humanos se transforman en una expresión melodramática atropellada sin unidad de tiempo, y en la que por ese atropellamiento los hechos resultan contradictorios.⁴⁹

Se trata del fragmento de un artículo de Enrique García Velloso, publicado a instancias de la segunda visita de Lucien Guitry a la Argentina. El famoso actor de la

⁴⁷ *Ibid.*, p. 4.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 4.

⁴⁹ GARCÍA VELLOSO, Enrique. “Teatros”, *Caras y caretas*, n. 728, 14 de septiembre de 1912, p. 4.

Comedia Francesa –padre del director de cine Sacha Guitry– venía a interpretar uno de los clásicos modernos por excelencia, *La taberna* de Émile Zola, que, como vimos, ya tenía versión cinematográfica, y en Buenos Aires había sido estrenada en mayo de 1909. Con dirección de Albert Capellani y colaboración de Michel Carré en la adaptación, el film se había presentado como el primero de una tendencia que se iba a imponer con el tiempo, aunque con fuertes resistencias al inicio: la de los films largos. Su longitud era de 750 metros (equivalente a 36 minutos de duración), contra los 200 metros de promedio de cualquier cinta de Pathé. Si bien esta duración hoy no alcanzaría el mínimo estipulado para un largometraje, en esa época constituía un desafío sin precedentes para un público que estaba habituado a relatos de no más de diez o quince minutos. Para el mecanismo promocional de la SCAGL, la duración –además del hecho de que se trataba de una adaptación de un escritor famoso– significaba un atractivo en sí mismo, y permitía además que el film artístico tuviera más lugar en los programas de los cines, que en aquella época acumulaban entre 1500 y 2000 metros de película. Esto garantizaba que el público ocupara más tiempo en esos espectáculos “honestos” e “interesantes” que prometían tanto las críticas como los avisos de las salas con aires de distinción.

Sin embargo, cuando García Velloso intenta explicar el carácter sintético de la obra teatral, recurre a la analogía del cine: “No quedan de ella más que algunos episodios, expresados en la forma esquemática del cinematógrafo”. Es justamente esa “síntesis” y “esquematismo” lo que disminuye, según el crítico, “la poderosa obra de Zola”. Desconocemos si García Velloso había visto el film de Capellani, aunque tratándose de un hombre de cine (ya había colaborado en el rodaje de *El fusilamiento de Dorrego* de Mario Gallo y se aprestaba a dirigir dos films capitales para la historia de la cinematografía argentina: *Mariano Moreno y la Revolución de Mayo* y *Amalia*), es probable que al menos estuviera al tanto de su existencia. La versión fílmica además había sido estrenada en el Odeon de Faustino da Rosa, donde se representaban las obras teatrales preferidas de García Velloso. Lo que es probable que no haya advertido es que la adaptación de Capellani y Carré no se había hecho directamente del texto de Zola sino de la pieza teatral de William Busnach y Octave Gastineau. Esta obra en Francia había

tenido un gran éxito de público desde 1879, y su peculiaridad consistía precisamente en haber compendiado y modificado una serie de elementos de la novela que la llevaban a una síntesis de mayor carga emocional, eliminando detalles y observaciones típicas del relato naturalista, cuestiones estas que ya habían sido advertidas y aprobadas por el propio Zola en su prefacio a la publicación del texto dramático en 1881.

Por otro lado, el hecho de que García Velloso describiera la obra de teatro bajo el modelo cinematográfico –cuando, como acabamos de ver, la relación es inversa– es coherente con el efecto buscado por la campaña publicitaria desplegada por la SCAGL, que promocionaba el film como una adaptación de la obra de Zola, sin hacer mención alguna a los dramaturgos franceses. A tal punto esto es así que, salvo en dos casos en que Capellani prefirió morigerar la violencia de las escenas, el guión es un calco de la estructura de los cinco actos dramáticos y respeta cada una de las modificaciones hechas sobre el texto novelesco de Zola. Incluso, para asegurarles un plus de fidelidad a los espectadores habituados al teatro naturalista, Capellani eligió como protagonista a Alexandre-Charles Arquillière, un prominente actor del momento que había egresado de la escuela del máximo epígono de Zola, el influyente André Antoine.

Es decir que, al comparar la pieza de teatro con la forma cinematográfica –y a pesar de no contar con toda la información disponible–, García Velloso tuvo la habilidad de sugerir un hilo conductor que nos permite concluir que la presunta concesión al melodrama estaba tanto en el cine como en el teatro, lo que a su vez indica un estado de la cuestión de los espectáculos escénicos de la época, de los cuales el cine no solo adopta los temas o argumentos sino también una forma de la narración. En este caso, la forma expresa la cualidad “sintética” de un género en el que importa más la apelación inmediata a los afectos que la restitución lógica y detallada de la realidad. Podría decirse además que esta característica ya se encontraba *in nuce* en la novela, y que por esta razón Zola la consideraba más afín a un teatro de boulevard como el Ambigu que al selecto Odeon. La obra de Busnach y Gastineau no hacía otra cosa que extraer de allí una síntesis que plasmaba de manera eficaz un modo narrativo en creciente ascenso, como lo era el melodrama popular de consumo masivo, tanto en su versión dramática como de folletín.

En lo referente a la versión fílmica, ya hemos señalado que fue la SCAGL la compañía artística que primero absorbió esa tendencia de lo melodramático en sus adaptaciones, mientras que Le Film d'Art se inclinó en un comienzo por la recreación más distanciada de hechos históricos y políticos. Para García Velloso, que se mostrará más afín a la segunda tendencia, el “género melodramático” era un sinónimo de “atropellamiento” y “contradicción”, y una amenaza de muerte para su “ideal de arte y de belleza”:

El melodrama resta al público todo buen gusto, toda emoción por la obra de arte plácida, simple y noble. Entre el cinematógrafo, que explota fantásticamente el género melodramático y las obras extractadas de los folletines policíacos, el gran teatro acabará por ser el refugio de una minoría que no alcanzará a sostener sino pobremente la vida de los autores y de los intérpretes que tengan un ideal de arte y de belleza.⁵⁰

Un año antes, García Velloso ya había manifestado ese malestar durante la primera visita de Guitry a la Argentina. En esa ocasión Guitry incluía en su repertorio dos obras del “brutal” Henri Bernstein, un autor también asociado al teatro de boulevard que para García Velloso era un “exponente de la crisis de desgaste que atraviesa esa dramática francesa tan encomiada por los sugestionados del parisiensismo”, así como del “indigesto Bourget, con un par de esas controversias en tres actos y varias disertaciones con las cuales trata ahora de arreglar el mundo a costa del público de teatro”.⁵¹

En la misma crónica anunciaba el término de la temporada de invierno y el comienzo de la de primavera, saludando la aparición de algunas obras españolas y nacionales de un género popular de “supervivencia”, el género chico, cuando su apogeo había terminado y emergían en su reemplazo otros géneros más despreciables para el crítico, como el “melodrama comprimido” y la “sicalipsis”:

Agotado el dicharachismo de chulería y golfería, se recurrió al melodrama comprimido. “La trapera” tuvo descendencia y por ahí se anduvo un rato, viviendo de desplantes sentimentales y tal cual homicidio a tiempo; luego acudió en auxilio del “género” la “sicalipsis”, que no podía naturalmente durar mucho si no era mucha la imbecilidad del público puesta a beneficio del ingenio de todos los que en España no lo tienen”, y por fin, se ha venido a parar en la opereta

⁵⁰ “Teatros”, *Caras y caretas*, n. 741, 14 de diciembre de 1912, p. 3.

⁵¹ “Teatros”, *Caras y caretas*, n. 677, 23 de septiembre de 1911, p. 4.

comprimida que vive de “Princesas de los dólares” y “Condes de Luxemburgo” reducidos a una escena cualquiera de besos en tiempo de vals.⁵²

Este personal breviarario no menciona todas las tendencias del espectáculo popular de aquellos años, pero alcanza a reconocer algunos de sus *estudios salvajes* que son también verificables en el primer cine francés –aunque en un orden diferente–: el de las “operetas comprimidas” que el *film d'art* buscaba dejar atrás desde fines de 1908 (nótese, a su vez, las similitudes de esta terminología con la definición de “melodrama *express*” citada por Sadoul), y el de la “sicalipsis”, tal como se denominaba a la pornografía en la época. En este sentido, se podría decir que el *film d'art* fue un estadio más –tan fugaz como serializable– que no solo no pudo detener la tan repudiada “avalancha melodramática”, sino que además la incubó en su interior desde el inicio. Esto se verifica en la tendencia más popular del film artístico sostenida por la SCAGL, y en la rápida sumisión de la sociedad Le Film d'Art a los designios comerciales de Pathé Frères, pero también en testimonios como los de García Velloso, que vislumbran que tanto el cine como el teatro modernos estaban atravesados por esa misma fuerza avasalladora.

Tal vez ese sea el aspecto más interesante de la crítica de García Velloso a la dramaturgia francesa contemporánea –y, por elevación, a la orientación que estaba tomando el cine artístico de cuño francés–: más que la guerra entre el teatro y el cine, lo que el crítico pudo testimoniar fue un cambio de paradigma en la concepción de los espectáculos y de sus hábitos de consumo en general, en el marco de la naciente cultura de masas. Esto renovó la vieja disputa entre lo alto y lo bajo, una brecha que el proyecto del *film d'art* francés a su modo había pretendido achicar, aunque el rumbo que tomaría el cine masivo de allí en más no iba hacer otra cosa que acentuar. Quedaba claro que el cine no iba a consagrarse como un arte por imposición de un puñado de compañías francesas que, en sus reflexiones de laboratorio, no habían podido sacar pleno provecho de sus capacidades técnicas y narrativas, algo que muy pronto lograrán los norteamericanos de la mano de David Griffith, cuyos descubrimientos en torno al montaje conformarán el nuevo e indiscutible modelo de representación cinematográfica a nivel global después de la Gran Guerra. En este

⁵² *Ibid*, p. 4

punto la intervención de García Velloso también parece intuir que una de las claves de estas capacidades estaba en el carácter sintético del montaje, aunque desde su opinión no viera en él más que efectos devastadores: si el “pecado capital” del melodrama en tanto género popular era la *compresión* de asuntos nobles y bellos, en el cine, entonces, y para colmo de males, esa compresión se elevaría al cuadrado.

Bibliografía

- CAROU, Alain. “Le Film d’Art ou la difficile invention d’une littérature pour l’écran (1908-1909)”, 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n. 56, 2008, pp. 9-38. Disponible en: <https://journals.openedition.org/1895/4051> [Acceso: 31 de agosto de 2020].
- COSANDEY, Roland. “Le plan de l’escalier. L’Assassinat du duc de Guise (Film d’Art, 1908): espace, temps, corps”, *Ichiko* (Tokio), n. 64, 1999, pp. 36-64.
- CUARTEROLO, Andrea, “El cine histórico argentino durante el período silente: Dos modelos estéticos e ideológicos en pugna”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 5, diciembre de 2019, pp. 233-276. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/258> [Acceso: 31 de agosto de 2020].
- GUNNING, Tom. “El cine temprano como cine global: La ambición enciclopédica”. Trad. Riccardo Boglione y Georgina Torello. *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 1, diciembre de 2015, pp. 171-183. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/27> [Acceso 31: de agosto de 2020].
- JITRIK, Noé. “Lo vivido, lo teórico, la coincidencia”. En: *Las armas y las razones. Ensayos sobre el peronismo, el exilio, la literatura (1975-1980)*. Buenos Aires: Sudamericana, 1984.
- LE FORESTIER, Laurent. “L’art et les manières. Quelques hypothèses sur la généralisation des séries d’art en France”, 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n. 56, 2008, pp. 267-287. Disponible en: <https://journals.openedition.org/1895/4081> [Acceso: 31 de agosto de 2020].
- MOUSTACCHI, Dominique y Stéphanie Salmon. “Albert Capellani directeur artistique de la SCAGL ou l’émergence de l’auteur”, 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n. 68, 2012, pp. 69-80. Disponible en: <https://journals.openedition.org/1895/4058> [Acceso: 31 de agosto de 2020]

SADOUL, Georges. *Historia del cine mundial*. Barcelona: Siglo XXI, 2007.

SALMON, Stéphanie “Le Film d’Art et Pathé: une relation éphémère et fondatrice”, *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n. 56, 2008, pp. 69-80. Disponible en: <https://journals.openedition.org/1895/4058> [Acceso: 31 de agosto de 2020].

SEIBEL, Beatriz. *Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1930*. Buenos Aires: Corregidor, 2002.

Fuentes

Caras y caretas

Excelsior

La Nación

La Película

La Razón

Fecha de recepción: 10 de septiembre de 2020

Fecha de aceptación: 3 de diciembre de 2020

Para citar este artículo:

JELICIÉ, Emiliano. “El arribo del *film d’art* a la Argentina (1908-1913). Apropiaciones lejanas de un dispositivo de promoción del cine”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 6, diciembre de 2020, pp. 52-83. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/318>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Emiliano Jelicié** es licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Exintegrante del equipo de redacción de la extinta revista electrónica *Otrocampo. Estudios sobre cine*, ha dado charlas y coordinado mesas redondas relacionadas con el cine, y se ha dedicado a publicar artículos en diversas revistas y medios electrónicos. Actualmente se desempeña como docente en la Universidad del Cine y en la Universidad Nacional de las Artes, donde también cursa sus estudios de doctorado. Ha publicado *Borges va al cine* (Librería, 2009), en coautoría con Gonzalo Aguilar, y *La cámara opaca* (2016, El cuenco de plata). En el ámbito de la realización fílmica, ha codirigido junto a Pablo Klappenbach el largometraje documental *Ante la ley. El relato prohibido de Carlos Correas* (2012). En la actualidad se encuentra desarrollando una investigación sobre la circulación y recepción del cine francés en la Argentina bajo el auspicio del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales de la Argentina (INCAA). E-mail: emilianojelicie@hotmail.com.