
**EL CINE Y LOS MUCHACHOS DE LA NUEVA SENSIBILIDAD.
EL CASO DE MARTÍN FIERRO (1924-1927)**

Juan Manuel Romero
Universidad de Buenos Aires

Recibido: 15 de Julio de 2012
Aceptado: 5 de Agosto de 2012

Resumen:

Desde sus comienzos, el cine suscitó intensos debates. Las vanguardias artísticas, en particular, asumieron posiciones radicales, rechazándolo, abrazándolo, o incorporando en otras disciplinas recursos inspirados por el cinematógrafo. Las revistas literarias de las primeras décadas del siglo XX fueron sede de algunas de estas discusiones. Este artículo se propone relevar la presencia de estos debates en la revista argentina Martín Fierro (1924-1927), publicación que tuvo un carácter fundacional para la vanguardia literaria porteña. Se intenta, de ese modo, discutir algunas hipótesis acerca de los vínculos entre el cine y la literatura argentina de los años 1920.

Abstract:

Since the beginnings of cinema, intense debate appeared. Speceally the avant-gards took radical positions, rejecting it, embracing it, or incorporating into other disciplines resources inspired by it. The literary magazines of the early twentieth century were home to some of these discusiones. This article aims to relieve the presence of these debates in argentinan Martín Fierro magazine (1924-1927)], a key publication for the porteño artistic field. Thus, intends to discuss some hypotheses about the links between cinema and literature of the 1920 Argentina.

Palabras Clave: Historia Intelectual, crítica, Martín Fierro, cine, literatura.

Keywords: Intellectual history, criticism, Martín Fierro, cinema, literature.

* * * * *

I

Desde su aparición a fines del siglo XIX, el cine atrajo la atención de los intelectuales y artistas. Considerado pronto como un producto tecnológico y social paradigmático de la modernidad, suscitó reacciones diversas. Es célebre la decepción que una función de los hermanos Lumière produjo en el escritor ruso Máximo Gorki, quién afirmó: “La noche pasada estuve en el Reino de las sombras. Si supiesen lo

extraño que es sentirse en él. Un mundo sin sonido, sin color. [...] No es la vida sino su sombra, no es el movimiento sino su espectro [...] Esta vida, gris y muda, acaba por transformarte y deprimirte.”¹ Sin embargo, más comunes fueron las miradas deslumbradas ante la “magia” del nuevo invento. En cierto sentido, para los artistas -escritores, poetas, pintores-, la aparición del cine implicó el cuestionamiento de las ideas acerca del arte que por entonces habían sido estabilizadas. Las polémicas sobre la “especificidad” del cine y su relación con otras disciplinas artísticas comenzaron en un contexto en el que lo cinematográfico no se encontraba definido aún como un campo diferenciado. Tampoco se trataba todavía de una industria desarrollada. Debieron transcurrir al menos dos décadas para que el cine comience a producir instancias propias de legitimación -revistas, salas de exhibición, empresas productoras y circuitos de distribución, discurso crítico especializado, etc.

Como es sabido, el cinematógrafo hizo su debut en Buenos Aires sin demoras significativas respecto de las fechas de sus comienzos europeos. El 18 de julio de 1896, seis meses después de la primera exhibición de los Lumière, se proyectaron en el teatro Odeón sus primeras “vistas”: *El desayuno del bebé, Llegada de un tren a la estación, Salida de los obreros de la fábrica y El regador regado*.² Los diarios *La Prensa* y *La Nación*, registraron el notable efecto de esas primeras proyecciones en un tomo similar al que había sido utilizado por la prensa europea, destacando el efecto de realidad provocado por las imágenes surgidas del cinematógrafo.³ Según ha señalado Andrés Levinson, la atención de los primeros estuvo más dirigida hacia la dimensión técnica del fenómeno, concebido como expresión de los avances y el progreso tecnológico, y menos orientada hacia la reflexión metafísica que, especialmente en Francia, alentaban los comentaristas.

Aquella primera proyección local había sido organizada por los empresarios Francisco Pastor y Eustaquio Pellicer. En 1898, éste último sería fundador, junto a Jorge Álvarez (Fray Mocho), del semanario *Caras y Caretas*, sede de los primeros vínculos entre literatura y cine en la Argentina.⁴ Tanto Jorge Álvarez como Horacio Quiroga publicaron allí artículos y textos referidos al cine: el primero considerándolo como un “documento de la realidad”; el segundo incursionando en la crítica, e inaugurando un modo de relación del cine y la literatura destinado a perdurar: el cine como “hipótesis ficcional que dispara el relato hacia el género fantástico o la ciencia ficción”.⁵

¹ M. GORKI, “El reino de las sombras”, en H. GEDULD, *Los escritores frente al cine*, Madrid, Fundamentos, 1981, pg.17-20

² S. SAÍTTA, “Mirar con otros ojos: el cine en la literatura argentina (1900-1950)”, en: Wolfram Nitsch/Matei Chihai/Alejandra Torres (eds.), *Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la literatura hispanoamericana moderna*, Köln, Universitäts- und Stadtbibliothek Köln, 2008 (Kölner elektronische Schriftenreihe, 1), pp. 111–123.

³ A. LEVINSON, “Impresiones modernas. Buenos Aires y el cine”, *XII Jornadas Interescuelas, Departamento de Historia*, Universidad del Comahue, Facultad de Humanidades- Centro Regional Universitario, Bariloche, 2009

⁴ Para *Caras y Caretas* véase: E.ROMANO, *Revolución en la lectura. El discurso periodístico-literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*, Buenos Aires, El Calafate Editores, 2004

⁵ S. SAÍTTA, Op.cit., p.112; para la relación de Horacio Quiroga con el cine véase: Quiroga, Horacio, *Cine y literatura*, Buenos Aires, Losada, 2007; B. SARLO, “Horacio Quiroga y la hipótesis técnico-científica”, en: *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2004; para un análisis de la presencia del cine en la literatura argentina: E.ROMANO, *Literatura/ Cine argentinos sobre la(s) frontera(s)*, Buenos Aires, Catálogos, 1991

Quiroga publicó también algunos artículos reflexionando acerca de las características del cine. La reticencia y el rechazo del nuevo medio por parte de sus colegas escritores fue el tema de su artículo “Los intelectuales y el cine”, aparecido en 1922, en las páginas de la revista *Atlántida*. Los intelectuales, argumentaba Quiroga, desprecian el cine y se resisten a ocuparse de él. La explicación parecía residir para el uruguayo en el elitismo propio de este grupo social: si es posible que el intelectual disfrute “furtivamente” del cine, “no confesará jamás su debilidad por un espectáculo del que su cocinera gusta tanto como él [...]”

“El intelectual suele ser un poquillo advenedizo en cuestiones de arte. Una nueva escuela, un nuevo rumbo, una nueva tontería pasadista, momentista o futurista, está mucho más cerca de seducirle que desagradarle. Y como es de esperar, tanto más solicitado se siente a defender un *istmo* cualquiera, cuanto más irrita a éste a la gente de humilde y pesado sentido común.

¿Cómo, pues, el intelectual no halló en el arte recién creado, atractivos que por quijotería o snobismo hicieran de él su paladín?”⁶

Es conocida la marginalidad de Quiroga respecto de los nacientes núcleos vanguardistas de la literatura porteña. Su artículo parece asimilarlos –refiriéndose a la búsqueda de la novedad, la adhesión a los “istmos”–, a una figura genérica del “intelectual”. Luego de preguntarse con ironía acerca del desconcertante desinterés de estos intelectuales, recurre a la autoridad del grupo francés *Clarté*, citando en extenso un artículo publicado en esa revista, en el que se defiende una concepción del cine como arte, atacando así lo que se destaca como una de las claves del desprecio los intelectuales sentirían por él: “El cine es un arte, y la industria cinematográfica no es a este arte sino lo que la industria del libro, por ejemplo, es a la literatura”.⁷

Sin embargo, la relación entre las vanguardias y el cine parece haber sido más ambivalente. Intentaré aquí revisar el modo en que la revista de vanguardia porteña *Martín Fierro* se ocupó del tema del cine, a la luz de los debates que algunos años antes habían circulado en el medio artístico europeo –especialmente en el francés–, medio que constituía su principal referencia. Si bien los vínculos entre cine y literatura fueron explorados en varias ocasiones, la mayoría de los estudios se concentran en algunas figuras individuales, representativas del mundo literario.⁸ Creo que revisar con cierta atención el modo en que una publicación representativa de algunos grupos de la vanguardia porteña se ocupó del tema del cine, resultaría un aporte interesante en el marco una reflexión sobre los vínculos del fenómeno social del cine y los diversos públicos que se acercaron a él.

II

⁶ H. QUIROGA, “Los intelectuales y el cine”, *Atlántida*, Buenos Aires, n°227, 10/08/1922, citado en: J. BORGE, *Avances de Hollywood. Crítica cinematográfica en Latinoamérica, 1915-1945*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2005, pp. 62-66

⁷ *Ibidem*. Como se verá luego, la cita de *Clarté* corresponde en realidad a un artículo de León Moussinac citado en esa revista.

⁸ Ya he mencionado el caso de Quiroga. Como ejemplos de esta perspectiva pueden tomarse también: Fontana, Patricio, *Arlt va al cine*, Buenos Aires, Librería, 2010; E. COZARINSKY, *Borges en/y/sobre cine*, Buenos Aires, Sur, 1974; M. G. MIZRAJE, “Estudio preliminar” en: N. OLIVARI, Nicolás, *El hombre de la baraja y la puñalada y otros escritos sobre cine*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2000.

En los primeros años del cine, los artistas no lo consideraron un arte en sí mismo, pero no puede decirse que no hayan mostrado interés por él. Los diarios y revistas franceses, por ejemplo, lanzaron una pléyade de encuestas y cuestionarios, habituales en la época, destinados a interrogar a figuras prestigiosas del mundo de la cultura acerca de sus impresiones del cine. Las respuestas destacaron la atracción que suscitaba la dimensión técnica de la invención, su capacidad documental, su utilidad pedagógica y el alcance masivo del nuevo medio.⁹ Pero más que una consideración del mismo en tanto una nueva expresión artística, su aparición provocó, en ese momento inicial, una interrogación acerca del modo en que el cine modificaba las disciplinas tradicionales. François Albera argumenta que “desde que las vanguardias se asoman al cine quieren apropiárselo, rechazan *ante todo* la voluntad de ‘convertirlo en arte’ que manifiestan ciertos críticos estetas o practicantes, prefiriendo la ‘brutalidad’ del cine corriente”.¹⁰ Es decir, que antes que detenerse en reflexionar sobre las posibilidades que ofrece al arte el cine, los artistas se preocuparon por aplicar ideas y procedimientos del medio en sus respectivas disciplinas. Las tempranas aproximaciones al cine de figuras como Filippo Marinetti, Guillaume Apollinaire y Vladímir Maiakovski pueden ubicarse en ese arco de reacciones.¹¹ Por supuesto, esa manera de percibirlo era consecuente con el modo en que el cinematógrafo era presentado al público en el momento: como un medio tecnológico capaz de documentar la realidad y de producir ilusiones, en el marco establecido por otras atracciones como el *music hall*, el circo o el teatro, no como un espectáculo autónomo.

En su célebre artículo de 1913, “L’Esprit Nouveau et les poètes”, publicado originalmente en la tradicional revista francesa *Mercure de France*, Apollinaire, fascinado por el cinematógrafo, demostraba su admiración por el fenómeno social que había significado su aparición, destacando el modo en que conseguía atraer a las multitudes, y declarándolo el “teatro del futuro” y el “arte popular por excelencia”. Si bien admiraba su dimensión folletinesca, y lo incorporó a su literatura –experimentando, por ejemplo, con la escritura de guiones paródicos–, afirmaba allí la distancia jerárquica que separaba al cine de la poesía. Los poetas, escribía, buscan “componer imágenes para los espíritus meditados y más refinados, que de ninguna manera se conforman con las groseras imaginaciones de los fabricantes de filmes”.¹²

Poco después, sin embargo, la edición triple de agosto-septiembre-octubre de 1916, de la revista *SIC*, comenzaba con una entrevista a Apollinaire –a quien la publicación ponía en el sitio de referente–, titulada “Las nuevas tendencias”. En ella, el poeta era interrogado acerca de los efectos de la Gran Guerra –en la que había participado como voluntario– en el movimiento de vanguardia. Frente a una pregunta sobre las características épicas o líricas del tiempo porvenir, Apollinaire respondía:

“¿Lírica? ¡Sin lugar a dudas! ¿Épica? Eso depende del aliento de los poetas. Pero hoy en día, el arte que puede crear una especie de sensación

⁹ Sobre estas encuestas véase: F. ALBERA, *La vanguardia en el cine*, Buenos Aires, Manantial, 2009

¹⁰ *Ibidem*, p. 64

¹¹ John Frazer, especialista en George Méliès, refiriéndose a las expresiones de vanguardia de comienzos del siglo XX, arriesga la hipótesis de que el cine se encuentra en la génesis del “modernismo” artístico. J. FRAZER, “Cubism and the Cinema of Georges Méliès”, en: *Millennium Film Journal*, N°19, 1987/1988, pp. 94-102

¹² G. APOLLINAIRE, “El espíritu nuevo y los poetas”, en: *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*, Madrid, Visor, 1994.

épica de amor por la lírica del poeta y la verdad dramática de las situaciones, es el cine. La verdadera épica es la que se recita al pueblo reunido, y no hay nada más cercano al pueblo que el cine. Quien proyecta una película asume hoy el lugar que antiguamente ocupaban los juglares. El poeta épico se expresará a través del cine, y en una bella epopeya se reunirán todas las artes, el músico tocará también acompañamiento de las frases líricas de la narración.”¹³

Y en seguida, al referirse al momento del teatro, afirmaba que “el gran teatro capaz de producir ahora una *dramaturgia total* es el cine”. Es decir, que si la valoración del cine por parte del escritor parecía haber variado respecto de su artículo de 1913, permanecía constante su tendencia a vincularlo con otras expresiones artísticas, principalmente la poesía y el teatro, diluyendo en esas relaciones su especificidad.

La revista de Pierre Albert-Birot, publicada entre enero de 1916 y diciembre de 1919, ponía en práctica lo que el escritor había bautizado como “nunismo”, una síntesis de las distintas expresiones de vanguardia europea de la época.¹⁴ Las páginas de *SIC* - “Sonidos, Ideas, Colores, Formas”, se aclaraba en la portada bajo las siglas, enmarcadas en un cuadro compuesto por letras efe- fueron un importante órgano de difusión y contacto entre movimientos como el cubismo, el surrealismo, el dadaísmo y el futurismo, antes de que estas relaciones se volvieran más conflictivos durante la posguerra.¹⁵ En ella, el debate sobre cine ocuparía un lugar de importancia.

La tensión implícita en la concepción de Apollinaire reaparece en los artículos firmados por Albert-Birot, quien al reflexionar sobre la importancia dada por los pintores cubistas y futuristas al rol activo del sujeto que contempla la obra de arte, afirmaba que “de la misma manera que el arte antiguo nunca fue la fotografía, el arte moderno ya no puede ser la cinematografía”.¹⁶

Casi al mismo tiempo, en septiembre de 1916, un grupo de italianos encabezado por Marinetti había publicado “La Cinematografía Futurista”, comentario de *Vitta Futurista*, un film experimental que Arnaldo Gianna, uno de los firmantes del artículo, había realizado poco antes:

“A primera vista, el cine, nacido hace pocos años, puede parecer ya futurista, es decir, sin pasado y libre de tradiciones. Pero en realidad, surgiendo como *teatro sin palabras*, ha heredado todos los residuos inmundos y más tradicionales del teatro literario.”¹⁷

Sin embargo, no tardarían en hacerse oír algunas voces divergentes. En enero de 1918, Albert-Birot publicó en *SIC* una colaboración de Philippe Soupault –miembro del

¹³ G. APOLLINAIRE, “Las nuevas tendencias”, *SIC*, n° 8-9-10, agosto, septiembre, octubre, 1916. Utilizo aquí la versión digital de la revista, disponible en: <http://sdr.lib.uiowa.edu>

¹⁴ LOPEZ GUIX y GARGATAGLI, Marieta: “Borges y la ‘novísima lírica francesa’: Pierre Albert-Birot”, en: *Saltana, revista de literatura y traducción*, N°2, Vol.2, 2005-2008, disponible en: www.saltana.org

¹⁵ La revista fue de hecho el principal promotor del futurismo en Francia, medio en el que, a diferencia de lo que sucedió en España y en Rusia, el movimiento italiano tuvo escasa repercusión.

¹⁶ “Diálogo núnico”, *SIC*, n° 8-9-10

¹⁷ Citado en: R. GUBERN, *Proyector de Luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama, 1999, p.14

grupo fundador del surrealismo-, en la que aparecían por primera vez los argumentos en defensa de la especificidad del cine que ocuparían el centro de los debates de los años siguientes: “[Quienes] se ocuparon de este extraordinario invento se equivocaron groseramente; hicieron del cine el espejo incoloro y el eco mudo del teatro. Nadie ha detenido aún ese malentendido[...].”¹⁸ Poco después, Paul Reverdy, en una mirada retrospectiva, reconocía explícitamente la existencia de una polémica: “La sorpresa que un arte nuevo aportó de pronto a aquellos que ya no preveían otra cosa, y a aquellos que nunca habían podido caminar sin mirar hacia atrás, suscitó siempre movimientos de simpatía y antipatía muy violentos”.¹⁹ La revista fundada en 1917 por el pintor Francis Picabia, *391*, en la que se tramitó su encuentro con el dadaísmo, también albergó expresiones de tono similar.²⁰ Gabriela Buffet escribía allí la breve nota “Cinematógrafo”, en la que luego de destacar diversas virtudes del cine como expresión identificada con “la vida moderna”, afirmaba que “es indispensable que el cine ocupe un lugar en las preocupaciones de las vanguardias artísticas”.²¹

Si bien, como se ha visto, las posiciones de los vanguardistas fueron heterogéneas y hasta antagónicas, la presencia constante de estos debates en las revistas parece un indicio certero de que el cine ocupaba ya un lugar importante entre sus preocupaciones. Sin embargo, aunque el reconocimiento de la especificidad del medio parecía encontrar un lugar, perduraba la tensión de una nota dominante: aquella producida por la resistencia frente al intento de convertir al cine en “el séptimo arte”, que comenzaba a tener lugar entre los promotores del “film d’art”. ¿Podría haber sido de otro modo para quienes, como los surrealistas, atacaban las ideas convencionales acerca del arte?

En *Littérature*, por ejemplo, una publicación en tránsito del dadaísmo al surrealismo que desde 1919 encabezó André Bretón, y en la que participaron activamente el mencionado Soupault y Louis Aragon, se publicaron un conjunto de intervenciones en las que se hacía clara la perspectiva del grupo.²² En un artículo en el que se exalta el cine de Charlie Chaplin -“Louis Delluc, Cinema & Cia”- escribía Aragon:

“El mundo resiste sobre la tela: aún no terminamos de emocionarnos. Dime los nombres de las mejores películas, que yo recordaré tus bellezas.

Mis amigos, el opio, los vergonzosos vicios, los órganos ebrios, pasaron de moda: hemos inventado el cine.”²³

Y cerca de un año después, volvía a afirmar: “Si amamos tanto el cine, es con la esperanza de recomenzar la vida en él”.²⁴ Los títulos de los artículos de Aragon hacían referencia a Louis Delluc, que en el texto, sin embargo, no volvía a aparecer

¹⁸ P. SOUPAULT, “Nota sobre el cine”, *SIC*, n°25, enero 1918

¹⁹ P. REVERDY, “Algunas ventajas de estar solo”, *SIC*, n° 32, octubre 1918

²⁰ C. JOSEPH, “After 391: Picabia’s early multimedia experiments”, disponible en:

<http://www.chrisjoseph.org>; Froger, Remy, “391”, *Dada*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2005, pp. 61-62, disponible en: <http://www.centrepompidou.fr>

²¹ G. BUFFET, “Cinematógrafo”, *391*, n° 3, febrero de 1917, cit en: ALBERA, *Op.Cit.*, p. 86

²² D. SCHULMANN, “Litterature”, *Dada*, pp.73-75

²³ L. ARAGÓN, “Louis Delluc, Cinema & Cia”, *Littérature*, n° 4, junio de 1919

²⁴ L. ARAGÓN, “Fotogenia de L. Delluc”, *ibidem*, n°16

mencionado. Delluc era por entonces, junto al poeta-cineasta Jean Epstein, Germaine Dulac, y Leon Moussinac, uno de los principales adalides del reconocimiento del cine como arte -idea que en realidad había aparecido ya en el manifiesto de Riccotto Canudo-. En un contexto de crisis de la industria cinematográfica francesa, provocada en parte por las consecuencias de la guerra mundial, este grupo sería el referente teórico de influencia de lo que algunos historiadores han bautizado como la “segunda vanguardia”, que contó en sus filas a figuras como Abel Gance y René Clair.²⁵

En 1920 era fundada, en París, *L'Esprit Nouveau. Revue internationale d'esthétique*, en cuyo nombre resuena aún la feliz expresión de Apollinaire. Sus jefes de redacción -y principales referentes- serían Le Corbusier y Amédée Ozenfan. En sus páginas, el cine llegó a ocupar un lugar junto a la arquitectura, el teatro, la música, la pintura, la literatura, los deportes, la moda y otras expresiones estéticas identificadas con la vida moderna.²⁶ Esta suerte de consagración sería consolidada, finalmente, con el ingreso del grupo de Delluc al elenco de colaboradores regulares de la publicación. Desde 1917, estos participaba en *Le Film*, una de las primeras publicaciones especializadas, junto a *Cinémagazine*, *L'Echo du cinéma* y *Ciné Journal*.²⁷

III

La influencia que ejerció *L'Esprit Nouveau* en el medio artístico internacional durante la década de 1920 es difícil de exagerar. El movimiento modernista de Cataluña, por ejemplo, que contó como miembros a Salvador Dalí y Luis Buñuel, actuaba en el rango de la influencia de Le Corbusier.²⁸ En Brasil, Mario de Andrade, referente de la vanguardia paulista, se encontraba suscripto a la publicación y sería uno de sus principales difusores. La vanguardia porteña no fue ajena al alcance internacional de Le Corbusier. Ricardo Güiraldes había entablado ya una amistad con él, y la revista *Martín Fierro* se ocupó extensamente de la figura. En 1929, el arquitecto arribó en Buenos Aires, para ser hospedado por Victoria Ocampo y ofrecer una serie de conferencias.

En cualquier caso, sabemos que los miembros de la vanguardia porteña se encontraban actualizados y al tanto de los debates europeos, que por otra parte constituían una de sus principales referencias intelectuales. Jorge Schwartz ha señalado la amplitud del “repertorio internacional” de *Martín Fierro* -en contraste, incluso, con el de uno de sus paralelos paulistas, la revista *Klaxon* del mencionado Mario de Andrade-. El eje imaginario París-Madrid-Buenos Aires, se encarnaría tanto en la red de relaciones personales de sus miembros más activos, como en el elenco de colaboradores extranjeros que publica en sus páginas. Así, según argumenta Schwartz: “la variedad se extiende también a las otras artes: *MF* no sólo publica una caricatura de Chaplin por Leger; también comenta regularmente el nuevo cine, incluye artículos sobre el fonógrafo, registra novedades en la pintura, traduce un artículo de Le Corbusier sobre

²⁵ L. GUTIÉRREZ ESPADA, “El cine francés: tras las vanguardias”, en *Historia de los medios Audiovisuales (1838-1926)*, Madrid, Pirámide, 1980

²⁶ El primer número de la revista incluyó un artículo de B.Tokine, titulado “La estética del cine”, en el que el autor señala la capacidad del medio para volver visibles “nuestros íntimos pensamientos” y afirma además que el “verdadero futurismo está allí”, en el cine, que es definido como un “arte social”. Citado en: ALBERA, Op. Cit., p.64

²⁷ G. SADOUL, *Historia del cine mundial*, Madrid, SXXI, 1991

²⁸ Dalí rompería ese vínculo a comienzos de la década de 1930, protagonizando una ruidosa polémica con el arquitecto. Gubern, Roman, Op.Cit.

arquitectura. Abarca, en fin, todas las áreas afectadas por la ‘nueva sensibilidad’, íntimamente relacionadas a la nueva tecnología.”²⁹

En efecto, los *martinfierristas* se reconocían como parte de una “nueva generación” -en la que se incluían también los militantes de la Reforma Universitaria y otros grupos de las vanguardias artísticas-, generación a la que el joven dirigente Deodoro Roca, autor del *Manifiesto Liminar*, llamó “la generación de 1914”. La clave generacional llevaba además implícito otro “novismo”, en muchos casos utilizado con sentido equivalente: el de la “nueva sensibilidad”, versión castellana del “esprit nouveau” de Apollinaire.³⁰ La adhesión a esos principios, tanto en el caso de la vanguardia paulista que estudia Schwartz, como en *Martín Fierro*, se hace patente en ese género vanguardista por excelencia que son los manifiestos. *Klaxon* afirmaba en el suyo: “KLAXON sabe que el cinematógrafo existe” y “el cinematógrafo es la creación artística más representativa de nuestra época”. Del mismo modo, en la revista de Evar Mendez, el manifiesto redactado por Oliverio Gironde inscribía al proyecto en las nuevas tendencias:

“MARTÍN FIERRO siente la necesidad imprescindible de definirse y de llamar a cuantos sean capaces de percibir que nos hallamos en presencia de una NUEVA sensibilidad y de una NUEVA comprensión que, al ponernos de acuerdo con nosotros mismos, nos descubre panoramas insospechados y nuevos medios y formas de expresión.”³¹

¿Es posible leer en ese “nuevos medios y formas de expresión” una referencia al cine y su impacto en el mundo de la literatura? ¿Fue una preocupación importante en las páginas de *Martín Fierro*?³²

Un relevamiento general de la revista permite, en primer lugar, revisar el argumento de que la publicación, como sugería Schwartz, “comenta regularmente el nuevo cine”. En realidad, en sus cuarenta y cinco números, aparecieron en *Martín Fierro* seis notas de crítica cinematográfica, cuatro artículos originales, y tres reproducciones de artículos dedicados al cine en otros medios.³³

²⁹ J. SCHWARTZ, *Vanguardia y Cosmopolitismo la Década del Veinte*. Oliverio Gironde y Oswald de Andrade, Rosario, Beatriz Viterbo, 1993, p.76

³⁰ La fórmula “nueva sensibilidad” procedía del modo en que el filósofo español José Ortega y Gasset tradujo, al titular una de las influyentes conferencias que dictó en Buenos Aires en 1916, la que había sido difundida poco antes por Apollinaire. Por otra parte, la importancia de la pertenencia generacional alcanzó su máxima expresión en la crisis de entreguerras. La juventud masculina adquirió verdadero protagonismo en la Primera Guerra, y los principales dirigentes políticos de las décadas siguientes fueron hombres jóvenes pertenecientes a la generación de las trincheras. Atendiendo a esa nueva dimensión del fenómeno, Karl Mannheim, en 1928, dio entidad teórica al concepto de “generación”, considerándolo no como un concepto fundado en la edad de los individuos, sino en una identidad producto de un marco social y cultural específico. Véase: E. TRAVERSO, “Juventud Masculina”, en: *A sangre y fuego. De la guerra civil europea, 1914-1945*, Buenos Aires, Prometeo, 2009

³¹ *Martín Fierro*, n°4, mayo de 1924. Utilizo aquí la siguiente edición facsimilar: *Revista Martín Fierro (1924-1927)*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1995

³² Schwartz, por ejemplo, recurriendo a los escritos de Jean Epstein en torno a la relación del cine y la poesía, afirma que en su literatura, Oswald de Andrade y de Gironde adoptan las técnicas de la narración cinematográfica. SCHWARTZ, Op.Cit., p.80

³³ Seis de estas notas se encuentran concentradas en un único ejemplar, el número 40 de la revista.

Esta primera aproximación cuantitativa en torno a las referencias al tema del cine ofrece un contraste significativo, tanto respecto de las publicaciones de la vanguardia francesa como de *Klaxon*. Esta última, de recorrido mucho más breve -entre mayo de 1922 y enero de 1923-, contaba con una sección estable dedicada al cine: siete de sus ocho números contienen notas sobre el tema.³⁴

¿Cuál era el carácter de las críticas aparecidas en *Martín Fierro*? En el número 22, de septiembre de 1925, promediando la vida de la revista, se publicó el primer artículo referido al cine. Se trata de “Dos films”, un artículo con comentarios críticos firmados por José B. Cairola y Em –es decir, Evar Mendez-. La primera nota se ocupaba del *La rueda* (1923, Francia) de Abel Gance, el célebre director de *J'accuse* (1919, Francia), “la obra que lo revelara como director artístico”. *La rueda* no conformaba al crítico, que afirmaba que Abel Gance “no ha sabido equilibrar sus sentimientos delicadamente poéticos con sus ambiciones de realizador cinematográfico monumental”. Sin embargo, concluía, “bien haya los que ponen como Abel Gance tan altas sus ambiciones. Los errores, los defectos, no importan si son capaces como él de revelarnos que el cinematógrafo es un instrumento artístico de infinito porvenir”.³⁵

La segunda crítica estaba dedicada al documental educativo alemán *El camino hacia la belleza* (Nicholas Kaufmann/Wilhelm Payer, 1925, Alemania). El laudatorio comentario del colaborador no incluye en este caso información sobre los realizadores de la película. Ésta era interpretada en la nota como “un signo de la hora presente”, ya que, afirmaba Em., “estamos [...] en el umbral de la nueva edad de oro del desnudo.[...] Producción de esta naturaleza da al cinematógrafo una función altamente educativa”. El crítico descontaba el éxito que tendría el film.³⁶

En el número siguiente, el 23, que se abría con el artículo “Por el obscuro” de Leopoldo Hurtado, aparecía una pequeña sección titulada “Films” en la que el mismo colaborador comentaba sucintamente el estreno de varias películas. En primer lugar, ratificaba el éxito alcanzado por *El camino hacia la belleza*. Según este, más allá de ser una propaganda de la cultura física, el film “muestra detalles de auténtica calidad puramente cinematográficas y sólo posibles a este arte cuando quiere serlo y ser él mismo”.³⁷ Luego, en unas pocas líneas, anunciaba y comentaba la exhibición de: *El milagro de los lobos* (Raymond Bernard, 1924, Francia), “otro milagro de la cinematografía europea”, *Don X* (Forrest Sheldon, 1925, Estados Unidos), *3 mujeres* (Ernst Lubitsch, 1924, Estados Unidos), caracterizado por el crítico como “teatro cinematográfico, tragedia y comedia moderna con célebres intérpretes”,³⁸ *Mesalina* (Enrico Guazzoni, 1922, Italia), *El hijo de Madame Sans Gene* (Baldassarre Negroni, 1921, Italia), *Quo Vadis* (Gabriellino D’anuzzio/Georg Jacoby, 1925, Italia) y *La carretera* (Cecil B.DeMille, 1925, Estados Unidos). *Muñecos de cera* (Rafael Parodi, 1926, Argentina), la única película mencionada de la cinematografía nacional –muy pobre ese año, según aseguraba Em.-, concluía el recorrido. El breve texto se encuentra además acompañado por un dibujo, titulado “Síntesis del cinematógrafo

³⁴ Tomo esta información de: M. V. GÁRATE, “Presencia de lo cinematográfico en dos revistas de vanguardia: los casos de *Klaxon* (Brasil) y *Martín Fierro* (Argentina)”, en *Revista Pilquen*, N°8, Año VIII, 2006/2007.

³⁵ “Dos films”, *Martín Fierro*, n°22, septiembre de 1925

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ “Films”, *Martín Fierro*, n°23, Año II, septiembre de 1925.

³⁸ En el pie de la página contigua de la revista aparecía además un anuncio publicitario del film.

norteamericano”, en el que aparecen representadas un conjunto de imágenes que remiten al cine de Hollywood: el oeste, Chaplin, los rascacielos, etc.

En el número 24, Cairola continuaba con las críticas, ahora más detenidas, de los films anunciados. Al referirse a *Quo Vadis?*, y destacar la colaboración entre la industria cinematográfica italiana y alemana, afirmaba que “los italianos, en el cinematógrafo, viven un poco atrasados. Hoy ya no se seduce al espectador cinematográfico con grandes muchedumbres en la pantalla.[...] Para nosotros hoy, el cinematógrafo es un arte y no fotografía en movimiento” El film, en suma, resultaba admirable por su puesta en escena, pero carecía de “un detalle de orden artístico verdadero, cinematográficamente artístico”.³⁹ Luego de comentar la reaparición del actor William S. Hart, el comentarista aplicaba el mismo concepto en la consideración de *Don X... el hijo del Zorro*, obra del “cinematógrafo yanqui”. La virtud del film radicaba en su capacidad para producir fantasía, “[y] no fantasía literaria: fantasía cinematográfica, vale decir haciendo *expresar* al cinematógrafo con sus propios medios”.⁴⁰ Por último, Cairola anunciaba con gran entusiasmo la llegada de *La quimera del oro* (Charles Chaplin, 1925, Estados Unidos). Nuevamente aquí, la página contigua traía dos publicidades, de casi media página, de los films *Tabaré* y *Don X*.

La reseña del film de Chaplin aparecería sin firma dos números luego. Ilustrada por un dibujo del cubista francés Fernand Leger, la nota destacaba la economía de recursos utilizados por el genial artista, “dentro de la técnica más auténticamente cinematográfica”.⁴¹

Como puede advertirse en estos textos, a pesar de cierta vaguedad y de su brevedad, las críticas ponderan la “especificidad cinematográfica” de las películas. Las referencias al teatro, la fotografía, la literatura y la poesía funcionan en ellas para destacar aspectos negativos de las mismas, “contaminantes”, o en el caso de Gance, para señalar una tensión que no consigue resolverse satisfactoriamente. Consecuentemente, el cine es considerado allí como un arte por derecho propio.

En el número doble 27-28, Sergio Piñero, a quién la revista saludaba unas pocas páginas antes en su regreso de París, donde había estrechado lazos con “los círculos más selectos de la intelectualidad francesa” y conseguido colaboraciones de varios de sus representantes, se ocupaba del film *La bestia del Mar* (Millard Webb, 1926, Estados Unidos). En el artículo, que aparecía en una sección con el nombre de “Cinematógrafo estético”, Piñero ponía su atención en la actuación de John Barrymore, reflexionando teóricamente acerca del lugar de los actores en el “nuevo arte”. Por otra parte, aparecían allí referencias a figuras que, como Léon Moussinac, eran consideradas autoridades en la materia, revelando así, al menos en parte, las fuentes de la perspectiva aplicada por el crítico. Luego de elogiar la capacidad interpretativa de Barrymore, el crítico concluía con un extenso párrafo en el que remeda las reflexiones sobre el cine que habían sido comunes en los primeros debates acerca del medio:

“El cinematógrafo elige, en la vida humana, preferentemente, las horas más intensas de nuestra vida sensible, y nosotros captamos en la pantalla toda la realidad subjetiva que en el vivir no vislumbramos, no

³⁹ “Nuevos Films”, *Martín Fierro*, n°24, Año II, Octubre de 1925

⁴⁰ *Ibidem*. Destacado en el original.

⁴¹ *Martín Fierro*, n°26, Año II, diciembre de 1925.

penetramos ¿acaso hemos contemplado alguna vez el rostro lloroso de un ser con la misma nitidez y comprensión visual del dolor que cuando el cine no muestra dos lágrimas que caen de unos ojos terriblemente atormentados? ¿Acaso no hemos sentido una emoción nueva y honda al contemplar esas dos pupilas agrandadas –y más reales, mucho más reales- por el cristal de aumento del objetivo?”⁴²

La sección “Cinematógrafo estético” reaparece en el número 33 -nuavemente con la firma de Piñero-, donde era comentado el film *El hombre-mosca* (Fred Newmayer/Sam Taylor, 1923, Estados Unidos). Como sucedía en el comentario anterior, Piñero destacaba el rol del protagonista del film –este era presentado como: “El hombre mosca” de Harold Lloyd- y recurría en su artículo a citas referidas a la defensa de la especificidad del cine como medio artístico -esta vez remitiéndose a Lionel Landry, crítico francés de la misma corriente que Moussinac-. Una vez más, el contundente cierre del artículo reafirmaba esa posición: “En el cinematógrafo debe hacerse, ante todo, CINEMATÓGRAFO”.⁴³

La última sección de crítica fue publicada en el número 40 de la revista, el número que concentra la mayor cantidad de artículos dedicados al cine, y está firmado por “C.”. Se trata de “Primeros Films del Año”, una columna que ocupa lo largo de la página y dedica algunas pocas líneas a cada una de las ocho películas presentadas allí.⁴⁴ El criterio utilizado por “C” es similar al de sus colegas. Así, *La casta Susana* era reivindicada por ser “eminente cinematográfica”, y *La Castellana del Líbano* fallaba a sus ojos por reproducir las “vulgaridades de la literatura novelesca”. Yendo un poco más lejos, el crítico identificaba su posición con la de los *martinfierristas*, al lanzarles, en su crítica a *Los Miserables*, la siguiente pregunta: “Inventose el cine para que surgiera el genio de Carlitos o para echarle aceite a la lámpara votiva de Víctor Hugo? Contesten, muchachos de la nueva sensibilidad”. Frescourt, el director del film, había afirmado su deseo de permanecer fiel al libro, lo que para el crítico significaba poner “un instrumento nuevo al servicio de la vieja sensibilidad”.⁴⁵

Entre los colaboradores de *Martín Fierro*, Leopoldo Hurtado parece haber sido el que se ocupó del cine con mayor dedicación. En el mencionado “Por el obscuro”, el comentarista orientado a temáticas vinculadas con la música y las artes plásticas, celebraba la exhibición de *La rueda*, *El camino hacia la belleza* y *El milagro de los lobos*, para desarrollar una línea argumental que retomaba algunos de los tópicos mencionados a la vez que abría algunos nuevos. Hurtado, en realidad, aprovechaba la llegada de las películas europeas para realizar una crítica del cine norteamericano –“la tontería ingénita del cine yanqui”-, desde una perspectiva con cierto arraigo entre los críticos locales. Así, afirmaba el crítico, que “[l]os americanos siguen empeñados en agotar, con el auxilio de su formidable técnica, la epopeya de la vida mediocre”. El cine,

⁴² “La bestia del mar”, *Martín Fierro*, n°27-28, Año III, mayo de 1926

⁴³ “Cinematógrafo estético”, *Martín Fierro*, n°33, Año III, septiembre de 1926.

⁴⁴ Estas son: *Los Miserables* (Henri Fescourt, 1925, Estados Unidos), *Cyrano de Bergerac* (Augusto Genina, 1925, Estados Unidos), *Don Juan* (Alan Crosland, 1926, Estados Unidos), *El Barquero del Volga* (Cecil B. DeMille, 1926, Estados Unidos), *El Crack* (Fred Newmayer/Sam Taylor, 1925, Estados Unidos), *El Precio de la Gloria* (Raoul Walsh, 1926, Estados Unidos), *La Castellana del Líbano* (Marco de Gastyne, 1927, Francia), *La Casta Susana* (Richard Eichberg, 1926, Alemania).

⁴⁵ “Primeros Films del Año”, *Martín Fierro*, n°40, abril de 1927.

convertido en sus manos en un entretenimiento pueril y moralizante para las multitudes, no conseguía desarrollar su potencial:

“¡Eterna historia del tesoro cuidado por el dragón: el séptimo arte, niño raquíutico y multimillonario, guardado por el ogro de la estupidez capitalista! ¿Es la Biblia la que vuelve idiotas a los yanquis o son éstos los que idiotizan aquélla?

Creo que lo primero [...]”

El comentario, sin embargo, concluía con optimismo:

“[...]a través de la Biblia, de la estulticia de la literatura, algo asoma de a ratos, como a la luz de un relámpago: es la visión de lo que será en el futuro este arte de las sombras, una vez libre de su crisis actual.”⁴⁶

La crítica de la industria cinematográfica norteamericana reaparecería en dos artículos más publicados por Hurtado, en los que gana terreno la reflexión teórica. “Celuloide” reflexionaba acerca del carácter cinético del nuevo medio y sus distancias respecto de la literatura y el teatro. “Entre el folletín filmado y la buena vista -afirmaba- existe la misma diferencia que entre el novelón y la novela”.⁴⁷ El “folletín”, así considerado, se encontraba para Hurtado identificado con el cine de Hollywood. Si los americanos habían reconocido bien que el cine, como arte moderno, debía ser un arte ingenuo, no habían sabido distinguir lo ingenuo de lo tonto. El tono moralizante de los argumentos, los finales felices, privaban a los films de cualquier emoción, incluso folletinesca.⁴⁸

“Europa y América”, aparecido en el número 40, continuaba desarrollando la cuestión. Allí, tomando como referente al filósofo alemán Oswald Spengler, Hurtado volvía a afirmar el carácter cinético del “arte de las sombras”, y se embarcaba en una reflexión teórica para la que eran comparadas las expresiones cinematográficas europeas y norteamericanas. El caso del film *El pozo de Jacob* (Edward José, 1925, Estados Unidos/Francia) le servía para oponer a la actriz norteamericana Betty Blythe con el francés André Nox. Blythe le parecía al autor bella, escultural y graciosa al andar, pero incapaz de transmitir emociones. El actor, en cambio, torpe y poco armónico en sus movimientos, se encontraba dotado de una expresividad llena de vida interior. Se trataba, según Hurtado, de una prueba de la existencia de diferentes tipos de arte. El cine norteamericano, afirmaba, es puramente dinámico,

“porque es una expresión espontánea y popular, en la que el pueblo y artista conviven en un mismo ideal. Todo lo que en Norte América es civilización material, mecanicismo, juventud, vitalidad, es inmediatamente expresable por el movimiento.

Esto determina sus ventajas y limitaciones.

Han sido los primeros en comprender la necesidad de independizar el cine de toda tutela teatral o literaria[...] han llevado al cine el movimiento

⁴⁶ “Por el obscuro”, *Martín Fierro*, nº23, Año II, septiembre de 1925.

⁴⁷ La cita de Hurtado, replica casi exactamente el argumento en defensa del cine que Horacio Quiroga citaba de un artículo aparecido en Clarté. Véase la nota 8.

⁴⁸ “Celuloide”, *Martín Fierro*, nº35, noviembre de 1926.

libre[...] 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[...]

Su arte es un arte burgués, en el único sentido de la palabra [...]"

Frente al cine norteamericano se levantaba el europeo, provisto de

“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 [...]

Parece que ya en Europa existen públicos capaces de gustar el 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!”⁴⁹

En los argumentos de Hurtado puede advertirse, además de su adhesión a las ideas del cine como arte, una resistencia frente a la producción cinematográfica norteamericana, que ya entonces se había convertido en un lugar común para los críticos del continente americano. Jason Borge ha destacado este aspecto como una de las marcas distintivas de las miradas latinoamericanas hacia el cine. Retomando las hipótesis sobre la construcción de una esfera pública y el rol de los intelectuales, Borge argumenta que la avasallante expansión del cine erosionó el “espacio mediático” de los letrados latinoamericanos, poniendo en cuestión el monopolio de sus funciones pedagógicas. Y más allá de ese marco de alcance general, insiste en que la presencia del cine de Hollywood fue percibida como una “invasión” del medio cultural, y asimilada recurrentemente como expresión de la cultura norteamericana y los valores negativos asociados a ella.⁵⁰

Además del artículo de Hurtado, el número 40 publicó otras notas sobre el cine - ilustradas por numerosos fotogramas de films de diverso origen y carácter-, que, al menos en ese ejemplar, ocupaba un espacio importante entre los temas abarcados. Tres de esos artículos eran traducciones de textos aparecidos antes en Europa. León Moussinac, en “Nacimiento del cine” -un extracto de su libro publicado en Francia, en 1925-, afirmaba el carácter artístico del cine: se trataba para él, de la primera de las artes cinemáticas, que se encontraba dando sus primeros pasos. Emancipada del resto de las artes, el cine las superaría en un porvenir glorioso. Reflexionaba también sobre la atracción de las “muchedumbres” por el cine, y sobre el rechazo elitista de los

⁴⁹ “Europa y América”, *Martín Fierro*, n°40, abril de 1927

⁵⁰ J. BORGE, Op.Cit. Por otra parte, esta resistencia puede ponerse en relación con un contexto cultural singular: una reconsideración de la cuestión de la identidad regional que tuvo lugar, en el medio intelectual latinoamericano, desde fines del s.XIX y que en las décadas de 1910 y 1920 creció en intensidad notablemente. La reminiscencia spengleriana del análisis de Hurtado -una mirada hacia la producción cinematográfica como expresión de un combate entre “almas culturales” de distintas civilizaciones-, sólo parcialmente explícita, enlaza así su discurso crítico con aquellos otros que, desde el interior de ese mismo circuito de publicaciones de la “nueva generación” -que conecta la Reforma Universitaria con las vanguardias artísticas surgidas en los ‘20-, eran portadores de una sensibilidad antiimperialista heredera del *ariélismo* de fin de siglo. Véase: O. TERÁN, “El primer antiimperialismo latinoamericano”, *En busca de la ideología argentina*, Bs As, Catálogos, 1986

intelectuales. Su artículo es aquél que Clarté había publicado algunos años antes y que Horacio Quiroga utilizaba en su texto par apoyarse. Muy probablemente, la cita replicada por Hurtado en “Celuloide”, donde se equiparan el “folletín cinematográfico” y el “novelón”, tuvo inspiración en el artículo de Moussinac. Más aún, el francés avanzaba sobre una valoración del aporte del cine norteamericano y el europeo en términos muy similares a los que Hurtado esgrime en la página anterior de *Martín Fierro*, en “Europa y América”.⁵¹

En “Veinte mil imágenes por segundo”, Emile Vuillermoz -un crítico musical y cinematográfico francés-, ofrecía un panorama de las posibilidades técnicas del cine, remitiendo así a sus funciones más primitivas, como medio técnico al servicio de la ciencia y de la documentación de la realidad.⁵²

Luego, una traducción de un artículo publicado por Leonel Landry en *La revue musicale*, reflexionaba acerca de la función de acompañamiento de la música en los films y de los inconvenientes que suscitaba el uso convencional de la misma.⁵³

Finalmente, la colaboración especial para *Martín Fierro* de Marcelle Auclair, “Los esfuerzos del cinematógrafo hacia el arte”, a pesar de producir ciertas rimas con el texto de Vuillermoz, parece introducir argumentos originales. Partiendo de la premisa de que en Francia -cuna del cine- se producían los más notables avances, tanto en terreno técnico como artístico, comentaba el cine cubista alemán y otras estéticas experimentales -llegando a considerar las posibilidades del 3D- en un intento por adelantar la forma del cine futuro.⁵⁴

IV

Las colaboraciones de extranjeros publicadas por *Martín Fierro* ayudan así a completar el panorama esbozado en los pocos artículos originales. Lo que puede leerse en las páginas de la revista es un discurso homogéneo y en cierta medida vago acerca del cine, en el que se afirma su carácter de medio artístico original que reclama autonomía respecto del resto de las artes. Se trataba, según esta concepción, de un arte cinético, estrechamente asociado así a la “nueva sensibilidad” con la que los *martínfierristas* afirmaban comulgar. Lejos de los intentos de apropiación protagonizados por los grupos más radicales de la vanguardia europea, la mirada de estos cinéfilos porteños se encontraba encolumnada detrás de las posiciones que el grupo de Delluc y Moussinac había defendido. Como lo revelan tanto las traducciones como las citas y nociones implícitas en los textos originales, la producción de estos críticos constituye la principal fuente teórica de quienes escribieron sobre cine en la publicación. Una pequeña sección bibliográfica, aparecida también en el número 40, parece confirmar esta tendencia.⁵⁵ Las posiciones del “cine-arte” fueron, sin embargo, defendidas con cierta ingenuidad. Lejos del contexto de debates en el que fueron originalmente acuñadas, no hay en *Martín Fierro* rastros de voces divergentes o de diálogos cruzados entre distintas posiciones.

⁵¹ “Nacimiento del cine”, *Martín Fierro*, n°40, abril de 1927

⁵² “Veinte mil imágenes por segundo”, *Ibidem*.

⁵³ “Música y Cinema”, *Ibidem*.

⁵⁴ “Los esfuerzos del cine hacia el arte”, *Ibidem*.

⁵⁵ “Bibliografía del 7mo arte”, *Ibidem*.

Diversos argumentos podrían proponerse para explicar estas características de sus publicaciones sobre cine. En primer lugar, el cuadro ofrecido coincide con la célebre hipótesis de Beatriz Sarlo, acerca del “moderatismo” de la vanguardia local, en el marco de un campo intelectual en ciernes.⁵⁶ En la revista de Evar Mendez no encontramos huellas del radicalismo original con el que las vanguardias recibieron las posibilidades del cine. Por otra parte, promediando la década de 1920, las ideas del grupo francés parecían haber alcanzado una posición de reconocimiento. La idea del cine como un “séptimo arte” gozaba por entonces de un cierto consenso, y la recepción realizada en los medios locales de los debates europeos tradujo la estabilización de algunas de las ideas más difundidas en ese contexto.

En suma, la atención que *Martín Fierro* puso en el cine puede considerarse modesta. Esa imagen es resultado tanto de su comparación con los comentarios cinematográficos presentes en otras publicaciones artísticas contemporáneas, como contemplando el lugar otorgado en ella al cine en relación con otros que, como la música, la arquitectura y la pintura, fueron más transitados en la revista. Las firmas de Mendez y Cairola, el director de la misma y uno de sus fundadores, parecen sugerir un intento de prestigiar las secciones cinematográficas, pero éstas nunca consiguieron permanecer a través de los números. Por otra parte, los articulistas más prestigiosos de la publicación no utilizaron sus páginas para desarrollar allí el interés que el cine podría provocarles.

Sin embargo, sería difícil afirmar que los *martinfierristas* se corresponden con la imagen del intelectual presente en la provocación de Quiroga citada al comienzo. Los artículos de la revista coinciden a grandes rasgos con la idea del cine que se entreveía en el texto de Quiroga, en el que se utilizan además las mismas referencias de autoridad. Es cierto, de todos modos, que del conjunto de las críticas se desprende una ponderación del cine de arte europeo en detrimento del más popular cine norteamericano, acercándose así esa mirada al elitismo denunciado por el cuentista uruguayo. El interés de la publicación de Florida en el cine pudo haber estado condicionado entonces por la relativa escasez de exhibiciones de las películas “artísticas”, frente a la más habitual de las provenientes de Hollywood.

Las críticas de Quiroga, en este sentido más heterogéneas, se publicaron en periódicos y revistas de amplias tiradas, como *Caras y Caretas*, *Atlántida* y *El Hogar*, que posiblemente hayan sido una sede más habitual de la primitiva crítica cinematográfica argentina.

La última referencia al cine que aparece en *Martín Fierro* resume sintomáticamente las contradicciones de las posiciones asumidas por la publicación. Allí se comenta una declaración de Ricardo Rojas. Éste había afirmado en *La Nación* que “el grueso público [...] se siente solicitado en nuestro tiempo por la sensualidad de las revistas bataclánicas o por la baratura del cinematógrafo, [...] atrayentes pasatiempos que desorientan al público”. La respuesta del anónimo redactor resume bien las ideas que hemos reseñado. El prestigioso Rojas, afirmaba, se encuentra mal informado en cuestiones de cine, ya que confunde “el arte ‘cinematográfico’ con las películas

⁵⁶ B. SARLO, “Vanguardia y criollismo: La aventura de Martín Fierro”, en C. ALTAMIRANO y B. SARLO, *Ensayos Argentinos*, Buenos Aires, Ariel, 1997

adocenadas que lanza la ‘industria’ del film. Pero eso sería como juzgar la literatura argentina, al tenor de las novelitas semanales que nos infestan”.⁵⁷

Bibliografía General:

- AA.VV., *Revista Martín Fierro (1924-1927)*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1995
- F. ALBERA, *La vanguardia en el cine*, Buenos Aires, Manantial, 2009
- C. ALTAMIRANO y B. SARLO, *Ensayos Argentinos*, Buenos Aires, Ariel, 1997
- J. BORGE, *Avances de Hollywood. Crítica cinematográfica en Latinoamérica, 1915-1945*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2005
- H. GEDULD, *Los escritores frente al cine*, Madrid, Fundamentos, 1981
- G. SADOUL, *Historia del cine mundial*, Madrid, SXXI, 1991
- J. SCHWARTZ, *Vanguardia y Cosmopolitismo la Década del Veinte. Oliverio Girondo y Oswald de Andrade*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1993

⁵⁷ “Un comentario”, *Martín Fierro*, n°40, abril de 1927