

En busca del cine perdido. Un diálogo con Lucio Mafud
Ana Pascal
Arkadin (N.º 6), pp. 156-164, agosto 2017. ISSN 2525-085X
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin>
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

EN BUSCA DEL CINE PERDIDO

Un diálogo con Lucio Mafud

ANA PASCAL

anettepascal@gmail.com

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 01/02/2017 | Aceptado: 06/05/2017

RESUMEN

Entrevista a Lucio Mafud. Periodista de formación, se ha dedicado al estudio, a la docencia y a la investigación sobre cine nacional. Ganador de las becas Oscar Landi y Domingo F. Sarmiento que posibilitaron la publicación de su reciente libro *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914-1923)*; sus ensayos y artículos pueden hallarse en publicaciones académicas, en revistas especializadas y otras publicaciones. En la entrevista se abordan temas vinculados a su quehacer como investigador: las políticas de preservación y de divulgación del patrimonio audiovisual nacional, el estado de las instituciones que custodian ese acervo, las posibilidades de acceso a estos materiales y las estrategias desarrolladas ante la carencia de fuentes de información primarias.

PALABRAS CLAVE

Cine mudo; cine argentino; investigación; publicaciones gráficas

A principios de año tomé por primera vez contacto con la publicación de Biblioteca Nacional y Editorial Teseo *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914-1923)*, que vio la luz a fines de 2016. La lectura del volumen, de casi 600 páginas, reveló un notable trabajo de investigación, relevamiento y sistematización del material disponible sobre el período mudo del cine nacional. La búsqueda federal, el aporte de información novedosa así como la exhaustiva revisión de los estudios publicados previamente, vienen a saldar una deuda que los estudiosos teníamos con la historia del cine nacional. La lectura y reseña del libro en cuestión se llevó a cabo en paralelo a la planificación y realización de la entrevista al autor. De modo que el lector encontrará algunas recurrencias y, espero ente todo, cierta complementariedad entre ambos textos publicados en el número 6 de Arkadin.

Ana Pascal: A raíz de su trabajo como investigador ha relevado numerosas instituciones que custodian la historia audiovisual argentina. Desde su propia experiencia ¿Puede ofrecernos un panorama del estado de estos establecimientos en el país? ¿Qué papel observa que cumplen las instituciones públicas y las colecciones privadas en la preservación del acervo audiovisual de la Nación?

Lucio Mafud: En el caso del cine mudo de ficción argentino, ocupan un lugar central. Ante un período caracterizado por la pérdida de casi la totalidad de su producción filmica, el hallazgo de una película, su restauración y su difusión resultan en sí un acontecimiento importante. En este sentido, no puede dejar de rescatar el trabajo emprendido por *Filmoteca Buenos Aires* conformada por coleccionistas como Fernando Peña y Christian Aguirre. Esta institución privada logró recuperar, entre muchas obras, la versión más completa que existe en nuestro país de uno de los films centrales del cine mudo, *Nobleza Gaucha* (1915), y uno de los pocos films conservados que contienen segmentos de animación, *Del puerto de Palos al Plata* (1926). Esta institución establece una diferencia con gran parte de los coleccionistas privados ya que prioriza la difusión pública de esas obras. También es importante destacar el trabajo emprendido por el coleccionista especializado en el período mudo,

Enrique Bouchard. Dentro del espectro de las instituciones públicas, el Museo del Cine Ducrós Hicken realiza constantemente grandes aportes, entre ellos el haber impulsado la digitalización y la edición en DVD de la colección *Mosaico Criollo*, que comprende importantes obras del período. Por otro lado, la puesta en marcha de CINAIN (*Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional*) abre la esperanza de realizar un plan sistemático de restauración de nuestro patrimonio fílmico, siempre y cuando el financiamiento de esta institución sea garantizado por el INCAA.

AP: Ante la pérdida irreparable de gran parte de los films que conforman la historia del cine argentino, usted se ha valido de otras herramientas para abordar su historia ¿Podría comentarle a los lectores las dificultades a las que se enfrentó y cómo resolvió esta imposibilidad de acceso a una de las fuentes primarias clave para el estudio de la historia del cine, las películas?

LM: La ausencia de la casi totalidad del material fílmico del cine mudo determinó que la única posibilidad de reconstruir ese período fuese a través de la consulta de las publicaciones periódicas de la época. Durante 8 años relevé miles de publicaciones cinematográficas, revistas culturales y periódicos de la época en hemerotecas y bibliotecas tanto de Buenos Aires como de Santa Fe, con el objeto de conformar el primer catálogo completo de la producción de ficción entre 1914 y 1932.

Las mayores fuentes de información fueron publicaciones exclusivamente cinematográficas, en especial *Excelsior* y *La Película*, revistas que surgen entre 1914 y 1916, las primeras y las de mayor permanencia en el mercado editorial. Se trata de espacios privilegiados para que las productoras nacionales publiciten sus productos, cuyo destinatario principal no es el espectador común, sino los propietarios de las salas o el gremio cinematográfico en su conjunto. Pero también, el relevamiento incluyó a magazines como *Caras y Caretas*, *PBT* o *Fray Mocho* y, principalmente, a los diarios de la época, en los cuales encontré datos importantísimos no contemplados en las revistas cinematográficas [Figura 1]. En síntesis, la metodología consistió en realizar un constante cruce entre fuentes diversas con el objetivo de obtener la mayor cantidad de información posible sobre una película. De esa forma, pude obtener no solo información específica sobre los diferentes estamentos de la producción de un film o acerca de las características de la exhibición y distribución sino también, en muchos casos, amplios resúmenes de los argumentos, otra veces la descripción de una escena o de un estilo fotográfico, e incluso recuperar los intertítulos y las fotografías de las películas, como si fueran los fotogramas de un film perdido.



Figura 1. Anuncio de la película *El apóstol* (1917) de Quirino Cristiani

AP: La investigación y publicación de su libro han sido posibilitadas por dos becas otorgadas por la Biblioteca Nacional Mariano Moreno ¿Qué rol cree que están llamadas a desempeñar las universidades, museos, bibliotecas e instituciones promotoras de la producción artística en la investigación y divulgación de la historia del audiovisual Nacional?

LM: Creo que deberían ocupar un lugar central en la investigación cinematográfica. El caso de las becas de Biblioteca Nacional, creadas durante la gestión de Horacio González,

constituye un caso paradigmático que debe ser imitado. No se trató de becas, como ocurre habitualmente, limitadas al ámbito académico, con lo cual se permitió que también historia-dores de formación autodidacta participaran de procesos de investigación a largo plazo y pu-blicaran sus trabajos. El otro caso emblemático es el concurso de libros sobre cine argentino que lanzó hace unos años la Biblioteca y Centro de Documentación y Archivo del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, impulsado por el ex-director del Enerc Pablo Rovito, que no solo garantiza la publicación sino también un premio en efectivo para el autor. Es im-perioso promover la investigación sobre nuestro cine desde espacios institucionales, más aún si tenemos en cuenta que todavía no existen análisis exhaustivos sobre el estilo y la temática de la obra de cineastas fundamentales del cine sonoro como Daniel Tinayre, Manuel Romero o Martínez Suárez, donde una parte de sus obras puede ser visualizada.

AP: Desde su experiencia como investigador y también como cinéfilo ¿Cómo ha mo-dificado la tecnología digital los estudios sobre el cine de los primeros tiempos?

LM: La tecnología digital es una herramienta fundamental para investigaciones centradas en el relevamiento de extensas colecciones de periódicos y revistas, como es el caso de *La Imagen Ausente*, por varias razones. El simple hecho de fotografiar con una cámara digital cientos de páginas de revistas y de poder guardar o clasificar en una computadora esa información, permite comparar una y otra vez los datos recopilados de una multiplicidad de fuentes. Por otro lado, la visualización a través del formato digital de varias de las películas nacionales recuperadas, permite cotejar la información obtenida de la prensa de la época con las imágenes. A su vez el acceso a la producción cinematográfica silente extranjera nos posibilita establecer relaciones intertextuales por ejemplo entre nuestro cine y las cine-matografías europeas o estadounidenses, hegemónicas en diversos momentos en nuestro mercado interno. Nos falta avanzar sobre la digitalización completa de colecciones de re-vistas de cine, ya sea para preservar el material original como para democratizar aún más el acceso y facilitar la búsqueda concreta de información. Una muy buena noticia es que la Biblioteca y Centro de Documentación y Archivo del INCAA va a comenzar a la brevedad a digitalizar una parte importante de su colección de revistas nacionales del período mudo.

AP: De la metodología de investigación expuesta en *La imagen ausente*, se despren-de la importancia que tiene para el investigador la producción metatextual sobre el fenómeno estudiado ¿Se ha conservado la producción textual contemporánea a los estrenos del período estudiado (críticas, reseñas, publicidades, afiches, programas, etc)? ¿Encontró que esta se ha guardado con algún orden y/o criterio de recupera-ción específicos? ¿Gestionan estos materiales las mismas instituciones que se ocu-pan de la preservación del acervo audiovisual?

LM: Sí, diversas bibliotecas y hemerotecas han conservado una parte muy importante de la producción textual entre 1914 y 1932, principalmente las revistas cinematográficas. El grupo de trabajo de la Biblioteca y Centro de Documentación y Archivo del Instituto Nacional

de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) a cargo de Adrián Muoyo logró recuperar, entre otras publicaciones, la colección casi completa de la revista *Excelsior*, luego denominada *Film*, que se editó entre 1914 y mediados de los años 40, y los primeros números de *La Película* entre 1916 y 1918, los cuales no están en ninguna hemeroteca del país. A su vez, la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional posee el resto de la colección de *La Película* que cubre el periodo 1919 y 1933 aunque con páginas y números faltantes, como así también publicaciones muy importantes como *Cine Universal*, los primeros años de *Imparcial Film*, y *Cinema Chat*, entre otras [Figura 2]. Por su parte, la Hemeroteca Municipal de Rosario logró preservar varios tomos de la revista *Cinema Star* editada en la década del 20, que nos permite reconstruir la producción y exhibición de uno de los centros cinematográficos más importantes del país durante el período mudo. Este material está a disposición de los investigadores. En cambio, el acceso al material preservado por la biblioteca del Museo del Cine resultó más complicado en el momento en que realicé la investigación, debido a que el Museo se encontraba en una sede provisoria y una gran parte del material estaba sin desembalar. Sin embargo, si pude acceder a la colección de *Imparcial Film* del período 1922- 1927, como así también el archivo de sobres con información sobre directores y películas. Esta biblioteca posee una cantidad importante de programas, folletos y afiches que es posible estén accesibles en la actualidad.



Figura 2. Tapa de la revista *Imparcial Film*

AP: En la introducción de su reciente libro, usted indica haber basado su investigación en fuentes no habitualmente legitimadas por los estudios del cine, ámbito en el que evidentemente existe cierta asunción de un pasado del cine nacional cristalizado, por inaccesible, por no cuestionado ¿Podría indicarnos los motivos de esa elección? ¿Qué nuevas respuestas o nuevas preguntas fue a buscar que no encontraba en la bibliografía validada por las comunidades de estudiosos cinematográficos? ¿Y qué encontró?

LM: Si bien los estudios sobre cine mudo argentino en las tres últimas décadas alcanzaron un importante auge, el problema seguía siendo el carácter fragmentario de los mismos. Es decir, la ausencia de un relevamiento exhaustivo de publicaciones que nos permitiera dar cuenta de la totalidad de la producción cinematográfica de esos años. Esta particularidad llevó a tomar como válida la información, muchas veces inexacta y contradictoria, recopilada por diversos historiadores de la década del 40 y fines de los 50 por medio de la memoria oral, u obtenida a partir del acceso muy parcial de algunas publicaciones de la época. Con respecto al período tratado en mi investigación, a mediados de la década pasada, el investigador César Maranghello realizó un relevamiento y logró obtener nuevos datos sumamente valiosos, principalmente sobre la producción de la segunda mitad de la década del 20. Pero todavía estaba pendiente la consulta sistemática de múltiples fuentes de la época. El libro *La Imagen Ausente* se propone saldar esta deuda. El punto de partida fue dudar de toda la información recopilada hasta la fecha y sólo establecer certezas cuando estas estaban validadas por fuentes concretas del período estudiado. A su vez, me pareció importante explicitar los datos contradictorios obtenidos de esas publicaciones, en vez de optar por una u otra fuente histórica. Por último, consideré que era relevante establecer una discusión entre la información vertida por los estudios históricos precedentes y la obtenida a través de las fuentes de la época consultadas durante mi investigación, evidenciando claramente de dónde procede tal o cual información.

AP¿Qué fue lo más sorprendente e inesperado a lo que lo enfrentó esta aventura-búsqueda arqueológica de un cine del que quedan pocos vestigios y muchas medias verdades?

LM: En realidad, durante esa búsqueda tenía continuamente la sensación de estar transitando un territorio prácticamente virgen, inexplorado. Hay que tener en cuenta que sólo unos contados resúmenes de argumentos habían sido publicados por la bibliografía previa. Pero desde luego, en la investigación encontré datos más sorprendentes que otros, como es el caso del cine realizado por cineastas mujeres. Si bien la bibliografía previa atribuía a Emilia Saleny haber sido la primera directora del cine argentino en 1917, a través de la consulta de diversos diarios pude determinar que ese lugar correspondía en realidad a Angélica García Mansilla (hermana del sociólogo Juan Agustín García, autor de *La Ciudad Indiana*, y esposa del hijo de la escritora Eduarda Mansilla), quien filmó dos años antes *Un Romance Argentino*. También surgió como dato novedoso la dirección conjunta del film *Blanco y Negro* (1919) por parte de tres mujeres que tendrán un rol importante en la elite cultural de la década del 20 y 30, como es el caso de las presidentas de la asociación Amigos del Arte, Elena Sansisena de Elizalde y Adelia Acevedo, y de la futura escritora y editora de la revista *Sur*, Victoria Ocampo.

También el relevamiento de las fuentes de la época me permitió descubrir información absolutamente valiosa, incluso sobre aquellas películas que lograron ser conservadas. Por ejemplo, de la película *Amalia*, un largometraje realizado en 1914 por miembros de las clases altas y estrenado en el Teatro Colón, pude recuperar los intertítulos de aquellas escenas ausentes en la copia más completa recientemente restaurada. Si hasta ahora los historiadores y

restauradores presuponían que el film solo carecía de la secuencia inicial, al cotejar los datos vertidos en los diarios del período de estreno con el film pude determinar que también estaba ausente en esa copia una de las escenas finales, interpretada por el propio director del film, el dramaturgo García Velloso.



Figura 3. Publicidad de la película *El tango de la muerte* (1917) de José Agustín Ferreyra

AP: Sabemos que se publicará una segunda parte de esta investigación dedicada al período del cine mudo argentino que va de 1924 a 1932. Esta división en dos volúmenes ¿Estaba prevista al comenzar la investigación? ¿Fue decidida en razón de la cantidad de material recopilado? ¿Cómo trabajó el corte (y la continuidad) entre ambos libros?

LM: El proyecto original consistía en un catálogo estándar, con breves sinopsis y comentarios, que abarcaría el periodo 1914-1932. Sin embargo, la enorme cantidad de información recopilada sobre un periodo del que sabíamos muy poco, me llevó a reformular el proyecto original. Así, terminé por dividir la investigación en dos partes. El primer catálogo se inicia en 1914, por varios motivos. A partir de ese año se produce un renacimiento del cine de ficción en Argentina, debido a que el estallido de la Primera Guerra reduce drásticamente la producción y la importación de films europeos. Es así que queda libre una franja de ese mercado que puede comenzar a ser abastecida por el cine argentino, que empieza a ser financiado por distribuidores y exhibidores nacionales. En 1914, a su vez, se estrena el largometraje *Amalia* que se convirtió en un acontecimiento social y también un éxito comercial, dada la escasa inversión y el alto costo de las entradas que se debía pagar para asistir a sus exhibiciones exclusivas en cines aristocráticos. Estos factores, sumados al suceso de público que constituyó el estreno de *Nobleza Gaucha* en 1915, determinaron un crecimiento exponencial de la producción de ficción. Si en 1914 se exhibió un solo film nacional, en 1916 se estrenaron alrededor de 26. El ingreso de las producciones estadounidenses al mercado interno, entre otros factores, irá

desplazando a la producción nacional a un espacio cada vez más marginal. El periodo se cierra en 1923, en el momento en que la producción nacional vuelve a crecer producto de exitosas estrategias de producción centradas en la adaptación de folletines, en la interrelación con el tango, y la promoción intensiva de films en la prensa masiva [Figura 3]. La segunda parte comprende los años 1924 y 1932, un período marcado por un nuevo retroceso comercial del cine autóctono y por la transición al cine sonoro, caracterizada por las dificultades técnicas que acarrea pero también por las esperanzas que suscita la construcción de una verdadera industria cinematográfica nacional. Por ejemplo, las consultas de nuevas fuentes van poniendo en duda la tradicional clausura del cine mudo alrededor de 1930, ya que la producción silente de ficción continuó a lo largo de esa década a través del formato de 16 mm. Se trata de periodizaciones que están sujetas a continuas reformulaciones.