

Una nueva y gloriosa nación (Albert Kelley, 1928): entre la “ficción orientadora” y la “fantasía histórica”

por Andrea Cuarterolo*

Resumen: En 1928, el empresario de origen vasco Julián De Ajuria realizó un film que se convertiría en una *rara avis* de la cinematografía argentina. Titled *Una nueva y gloriosa nación* and filmed in Hollywood with stars and technicians from North America, the film centered on the life of Manuel Belgrano and his struggle for national independence, crossing an imaginary sentimental intrigue with real historical events. Incessantly sought by local researchers and during years considered lost, its recent localization in Europe has opened the possibility of new studies on the film. A middle ground between education and entertainment, between Argentina and Hollywood, between self-affirmation and imitation, between "guiding fiction" and "historical fantasy", between public success and absolute failure, in this essay we propose a reading of this curious co-production from that double dimension that constitutes it as a true hybrid product.

Palabras clave: cine mudo argentino, cine histórico, co-producción, *Una nueva y gloriosa nación*, Julián De Ajuria.

Abstract: In 1928, Basque entrepreneur Julian De Ajuria produced a film that would become a *rara avis* in the history of Argentine cinema. Shot in Hollywood with American stars and technicians, *Una nueva y gloriosa nación* focused on Manuel Belgrano's struggle for national independence, weaving a fictional love affair with real historical events. The picture was incessantly sought by local researchers and for years it was considered lost. However, its recent discovery in Europe has opened the possibility of new studies on the film. This essay analyzes this curious co-production as a true hybrid interconnecting Argentina and Hollywood, education and entertainment, authenticity and imitation, "guiding fiction" and "historical fantasy," public success and absolute failure.

Keywords: Argentine silent cinema, historical cinema, co-production, The charge of the gauchos, Julián De Ajuria.

*Se reúnen hoy todas las artes en esta Institución del
cinematógrafo, cuyo lema es “Instruir deleitando”; están
sujetas a un cálculo mercantil para que sus ingresos alimenten
las fuerzas vivas que han de darle forma y expansión, y poder
proyectar en sus imágenes todos los conocimientos humanos
que circundan el globo; a fin de alcanzar sus propósitos y el
grado de cultura a que está destinada la misión del
Cinematógrafo
(De Ajuria, 1946: 23).*

El surgimiento del cine de ficción en Argentina no puede ser estudiado fuera de su particular e irreplicable contexto histórico, signado en aquel período por la euforia patriótica del Centenario de la Revolución de Mayo. En efecto, el flamante género argumental fue sumamente operativo a los discursos nacionalistas imperantes en las primeras décadas del siglo XX y a su proyecto de homogenización nacional fuertemente basado en la educación patriótica pues permitía, mucho más fácilmente que el documental, rescatar la historia patria y operar con símbolos de identificación con el criollismo, la utopía agraria o el culto al honor. Como sugiere Nicolás Shumway, cada vez que “los políticos quisieron unificar al pueblo bajo una bandera común, o legitimar un gobierno, la apelación a las ficciones orientadoras de una nacionalidad preexistente o de un destino nacional resultaron inmensamente útiles” (1995: 17). La Revolución de Mayo y las guerras de Independencia, en tanto sucesos emblemáticos del pasado nacional fueron, por tanto, temas recurrentes de esos primeros films de ficción. El cine de la época cumplió primordialmente “una función de sustento de indagación identitaria” (Subercaseaux, 2007: 217) en el que esos hitos fundacionales de las historias nacionales desempeñaron una función simbólica e identificatoria.

Si en el aspecto temático el temprano cine argumental argentino encontró su fuente de inspiración en la historia nacional, la inexistencia de una tradición

cinematográfica local, llevó a estos cineastas a buscar modelos estéticos y narrativos foráneos. En un intento por acercar al cine a las artes ya legitimadas, dotándolo de un prestigio cultural del que por entonces carecía, fue el cine europeo –sobre todo el exitoso *film d'art*¹ el que, en un principio, sirvió a nuestros pioneros como patrón estético y legitimador. Pasado ese período de conmemoraciones patrias, aquel ímpetu nacionalista no desapareció del cine argentino sino que se vio reconfigurado en función de los nuevos contextos político-sociales y sobre todo de los crecientes imperativos de la incipiente industria cinematográfica. Con el estallido de la Primera Guerra Mundial y la declinación de la importación de la hasta entonces hegemónica producción fílmica europea, comenzaron a instalarse en nuestro país las *majors* norteamericanas que, encabezadas por la Fox, lograron saturar, en unos pocos años, el mercado local con productos norteamericanos. El cine hollywoodense se convirtió pronto en el nuevo paradigma y significó una dura competencia para la naciente industria fílmica local, caracterizada también en este período, por un precario equilibrio entre imitación y autoafirmación.

En 1928, el empresario vasco Julián De Ajuria, que había producido hacia la época del Centenario algunas de las primeras películas de ficción argentinas como *La revolución de mayo* (Mario Gallo, 1909), *El fusilamiento de Dorrego* (Mario Gallo, 1910) o *Nobleza gaucha* (Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche, 1915), realizó un film que se convertiría en una *rara avis* de la cinematografía local. De Ajuria, que al margen de sus tempranas incursiones

¹ El *film d'art* fue una corriente cinematográfica nacida en Francia en el año 1908, con el objetivo de jerarquizar al cine acercándolo a las artes por entonces legitimadas y rescatándolo de su pasado plebeyo como atracción de feria o espectáculo burlesco. Los impulsores de este movimiento recurrieron al teatro, a la historia y a las letras en busca de temas nobles que atrajeran a un público culto y reacio a estas nuevas formas de espectáculo. Se adaptaron, así, reconocidas obras de la literatura universal y se encargaron guiones a los más prestigiosos escritores de la época. También se contrató a reconocidos actores teatrales de la *Comédie Française* para prestigiar las producciones. Heredero directo de los antiguos *tableaux vivants*, este género tuvo su primer éxito con *El asesinato del duque de Guisa* (André Calmettes/Charles Le Bargy, 1908), una película que condensaba, en sus escasos veinte minutos de duración, todos los elementos que harían popular a este cine dentro y fuera de Europa.

en el cine nacional había formado su fortuna como distribuidor de películas norteamericanas en la Argentina, era un profundo admirador del cine de Hollywood. Su sueño era realizar un film histórico nacional con la grandilocuencia y fastuosidad del cine hollywoodense y por muchos años intentó interesar a varios productores americanos en ese proyecto. Finalmente, cansado de negativas, el empresario decidió invertir por cuenta propia el dinero necesario para el rodaje de este film que, según diversas fuentes de la época, se aproximó a los 300.000 dólares.² La película que, retomando una frase de la versión original del himno nacional, fue titulada *Una nueva y gloriosa nación*, estuvo a cargo del ignoto director norteamericano Albert H. Kelley y contó con el guión y la supervisión histórica de De Ajuria y con la producción de su empresa, la Sociedad General Cinematográfica. Cruzando una imaginaria intriga sentimental entre el revolucionario Manuel Belgrano y la hija de un general español que secretamente abraza la causa patriota, el film se sumerge en los sucesos que condujeron a la Revolución de Mayo en 1810 y sigue las acciones de este prócer argentino hasta los campos de batalla. La película fue interpretada por importantes estrellas norteamericanas de la época, como el actor Francis X. Bushman en el rol de Belgrano, y la actriz Jacqueline Logan en el papel de su joven prometida. Los rubros técnicos también estuvieron a cargo de reconocidos profesionales de la industria hollywoodense. La fotografía le fue encomendada a Georges Benoît, que había trabajado con destacados directores del período como Raoul Walsh y que, pocos años antes, en colaboración con el actor argentino Héctor Quiroga, había dirigido en el país la recordada película *Juan sin ropa* (1918). La cámara, por su parte, estuvo a cargo de Nicholas Musuraca, que años después sería un colaborador habitual de Jacques Tourneur.

Ninguna copia de esta cinta sobrevivió en nuestro país y durante años los investigadores la consideraron perdida. Según el historiador y crítico Claudio

² Véase Calki (1957: 82).

España, ya no existen copias de este film cuya “explotación se realizó casi solamente en la Argentina” (1996: 479). Asimismo, Diego Curubeto, autor de *Babilonia Gaucha. Hollywood en la Argentina. La Argentina en Hollywood*, afirma que “todas las copias de la película desaparecieron” y que “hoy no existe forma de poder ver la única película rodada en Hollywood con producción argentina” (1993: 182). Si tenemos en cuenta que se ha perdido más del noventa por ciento de los films realizados en el país durante el período silente, estas afirmaciones resultaban más que probables. Sin embargo, sabiendo que el film había tenido una amplia difusión en el exterior en versiones reducidas, decidí rastrear si sobrevivían copias en algún repositorio europeo o norteamericano. Para mi sorpresa, luego de una minuciosa búsqueda en catálogos de archivos extranjeros, di con dos copias del film que, camufladas bajo el título *The charge of the gauchos*, con el que se distribuyó en los Estados Unidos, se conservaban en la Cinemateca del Friuli en Gemona y en la Cinemateca Alemana de Berlín.³

En *El cinematógrafo, un espejo del mundo* (1946), un enciclopédico libro que De Ajuria publicó varios años después de sus primeras aventuras

³ La copia resguardada en la Cinemateca del Friuli es una reducción de 1365 m (a 20 cuadros por segundo, 60 min.) realizada por el célebre escritor, guionista y dramaturgo Vittorio Malpassuti para el mercado italiano. Aunque algunos historiadores argentinos sostienen que el film se exhibió en Italia con el título de *Belgrano* (España, 1996: 480), la película fue de hecho distribuida con el título de *La carica dei gauchos* (La carga de los gauchos), traducción literal del norteamericano. El 5 de octubre de este año el film fue proyectado en la 32ª edición de *Le Giornate del Cinema Muto* en Pordenone por primera vez en más de 85 años. Para más datos véase Cuarterolo (2013a, 2013b).

En la Cinemateca de Berlín se conserva, por su parte, una copia de 35mm en nitrato de 1642 m con intertítulos en alemán y el título de *Belgrano, der freiheitsheld* (Belgrano, héroe de la libertad), lo que sugiere que se trata de otra reducción circulante en Alemania. Se desconoce aún si el montaje de la versión italiana y alemana coinciden, pero a la fecha de publicación de este artículo nos hemos puesto en contacto con Martin Koerber, director de la Cinemateca de Berlín, para tratar de comparar ambas cintas. La revista norteamericana *Motion Picture News*, consigna en su número del 8 de diciembre de 1928 que la copia estrenada en los Estados Unidos tenía 5487 pies (1672 m.), mientras que en el número del 15 de marzo de 1930 declara que el mismo film tiene 5548 pies (1691m). Véase “Complete release chart”, en *Motion Picture News*, Vol. XXXVIII, N° 16, 20 de octubre de 1928, p. 1235 y “Alphabet guide to features”, en *Motion Picture News*, Vol. XLI, N° 11, 15 de marzo de 1930, p. 73. Más allá de estas discrepancias, el metraje bastante aproximado de las copias europeas podría sugerir que el montaje fue el mismo o muy similar para todo el mercado internacional.

cinematográficas y en el que intentó plasmar algunas de las experiencias y conocimientos adquiridos en casi toda una vida en el medio, el productor propone una sugerente definición acerca del cine que da cuenta de la posición que aquellos pioneros tenían respecto a este nuevo arte y a su función dentro de la sociedad de su tiempo:

El cine es ya una de las fuerzas de nuestra época, el mejor medio de difundir ideas y sentimientos políticos y culturales, un instrumento de expansión para el comercio y las industrias, un vehículo que nos pone al alcance de todos los pueblos [...] siempre que lo empleemos para el fin con que ha nacido: *instruir deleitando, con arte, humor, moral y ciencia* (1946: 17).

La idea de un cine que “instruye deleitando” es fundamental para abordar *Una nueva y gloriosa nación*, un film a medio camino entre la educación y el espectáculo, entre la Argentina y Hollywood, entre la autoafirmación y la imitación, entre la “ficción orientadora” y la “fantasía histórica”, entre el suceso de público y el fracaso absoluto. En este ensayo proponemos una lectura de esta curiosa película transnacional desde esa doble dimensión que la constituye en un verdadero producto híbrido.⁴

“Ficciones orientadoras”: la enseñanza del mito

En nuestro país los orígenes del cine de ficción son inseparables del fenómeno inmigratorio que signó las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX. Teniendo en cuenta la dimensión simbólica que tuvieron estos primeros films – la mayoría de ellos centrados en diversos episodios de las gestas independentistas o en los sucesos más relevantes de la todavía breve historia nacional– hoy resulta paradójico que fueran justamente europeos los responsables de difundir, a través de su arte, el repertorio de la identidad

⁴ Dado que las únicas dos copias que se han encontrado del film corresponden versiones abreviadas destinada al mercado extranjero, en este ensayo hemos combinado dicho film con diversos tipos de materiales extra-fílmicos (críticas, fotografías, cartas y otros documentos de época) para reconstruir las escenas faltantes que eran de interés a nuestra investigación.

nacional. Sin embargo, esto es perfectamente explicable si tomamos en consideración que, en la Argentina de fines del siglo XIX, el cine fue básicamente un producto de importación. Basta repasar la nómina de los pioneros del séptimo arte en cualquier genealogía del cine nacional para comprobar que la participación de inmigrantes en los inicios de la cinematografía local fue una constante que se mantuvo hasta bien entrado el siglo XX. El belga Henri Lepage, el austríaco Max Glücksman, los franceses Eugenio Py y Georges Benoît o los italianos Mario Gallo, Federico Valle, Atilio Lippizi o Alberto Traversa fueron tan sólo algunos de los protagonistas de esa historia, hablada en varios idiomas. La actuación de inmigrantes en nuestra incipiente industria cinematográfica tuvo, no obstante, otro motivo evidente. Como declararía en su vejez el cineasta Mario Gallo, compañero de De Ajuria en varias de sus primeras incursiones filmicas, “la elección del tema histórico fue su manera de adherir a una nueva patria”.⁵ En efecto, para los hijos de Europa, que venían a la Argentina a “hacer la América”, ésta fue una forma de integración nacional, un modo de congraciarse con los valores propios de su patria de adopción. Varios años después del estreno de *Una nueva y gloriosa nación*, De Ajuria declaró haber realizado este film “henchido de entusiasmo y de gratitud al gran pueblo argentino” y “con el fin de magnificar el concepto argentino ante todas las naciones de la tierra, divulgando los nombres de los próceres de la historia patria y el origen de nuestra nacionalidad” (1946: 19).

Una nueva y gloriosa nación fue estrenada el 10 de marzo de 1928 en el Teatro Cervantes, pero tuvo un preestreno en febrero de ese año en la residencia particular del presidente Marcelo T. de Alvear, al que asistieron importantes personalidades de la época.⁶ Unos días después de la proyección, Alvear envió a De Ajuria una elogiosa carta en la que afirmaba que el film constituía un muy

⁵ Citado en Couselo (1978: 1).

⁶ Además del propio Ajuria entre los asistentes a la velada estuvieron presentes el ministro de Guerra, Agustín P. Justo, el de Instrucción Pública, Miguel Alfredo Martínez de Hoz y su esposa y los guionistas y escritores Enrique García Velloso y José González Castillo. Véase “El Dr. Marcelo T. de Alvear felicitó a D. Julián Ajuria por película ‘Una nueva y gloriosa nación’”, en *Revista del Exhibidor*, N° 51, 20 de febrero de 1928, p. 6.

eficaz medio para la educación patriótica, “tan necesaria para la formación del espíritu nacional”⁷. Los valores educativos del film fueron también ponderados por varios educadores e intelectuales de la época, entre ellos el rector de la Universidad de Buenos Aires, Ricardo Rojas, que a pesar de haberse manifestado en múltiples ocasiones contra el cine –al que denominaba el “arte del silencio”– por el mal uso que de él se hacía “en su repertorio generalmente corruptor de la moral y estética del pueblo”, rescató el mérito general de la obra, formulando votos “porque ella inicie un repertorio de la misma especie, para el que hay en la tradición argentina argumentos adecuados”.⁸ El film fue, de hecho, utilizado como auxiliar pedagógico por diferentes instituciones educativas. El 21 de julio de 1928, por ejemplo, mil niños asilados en diversos establecimientos sostenidos por la Sociedad de Beneficencia concurren a una proyección en el Cine Callao, que fue acompañada por una lección explicativa de los acontecimientos referidos en la película.⁹ Agustín P. Justo, por entonces ministro de guerra, también vislumbró el potencial del film como medio de instrucción patriótica y en junio de 1928 envió a De Ajuria una laudatoria nota en la que le solicitaba proyectar la cinta en todos los cuarteles “a fin de que ella llegue a toda la tropa en servicio”.¹⁰

La idea de que el cine debía ser una herramienta educativa para las nuevas masas de inmigrantes fue asimismo sumamente enfatizada por los medios de prensa de la época, que exaltaron sobre todo la vocación pedagógica y patriótica del film. En una de las crónicas más iluminadoras a este respecto, el diario *La Razón* opinó, por ejemplo, que:

⁷ Carta de Marcelo T. de Alvear a Julián De Ajuria del 29 de febrero de 1928. Reproducida en formato facsimilar en De Ajuria (1946: 691).

⁸ Carta de Ricardo Rojas a Julián De Ajuria de abril de 1928. Reproducida en formato facsimilar en De Ajuria (1946: 692).

⁹ Véase “Se exhibe en los colegios ‘Una nueva y gloriosa nación’”, en *La Película*, N° 618, 26 de julio de 1928, p. 27.

¹⁰ Carta de Agustín P. Justo a Julián De Ajuria del 8 de junio de 1928. Reproducida en formato facsimilar en De Ajuria (1946: 694).

En un país de aluvión como el nuestro, espectáculos que recuerden los sacrificios que costó hacer patria son de una gran importancia, un auxiliar inestimable de la buena obra nacionalista ¿Y que instrumento mejor que el cinematógrafo para ello? Esa muchedumbre cosmopolita que se vuelca en las salas de proyecciones cinematográficas, que no han tomado nunca un texto de nuestra historia en sus manos, aprende a conocernos mejor, a respetarnos más, sabiendo lo que costó a nuestros mayores el ideal de constituir una nación libre. Y *Una nueva y gloriosa nación*, cualesquiera sean las objeciones que puedan formularsele, cumple dignamente con esa misión.¹¹

Estas apreciaciones sobre los valores educativos del film no eran casuales. Como muchos de sus contemporáneos, De Ajuria creía en el potencial del cine como instrumento didáctico y sostenía que el cine debía esforzarse por:

Dar vida a los próceres, destacar los hechos históricos, fomentar el patriotismo, elevar los sentimientos del pueblo, deleitar con fines útiles, indicar los deberes de cada ciudadano, que son la virtud y el trabajo; condenar el desorden, el error y el vicio, y guiar a todos por el buen camino [pues] [...] a fin de instruir a sus conciudadanos por medio del cinematógrafo [...] la nación les confía tácitamente [a los autores dramáticos] el cargo de censores de la multitud ignorante (1946: 18-19).

La enseñanza de la Historia y su papel preponderante en el proyecto educativo fue uno de los principales ejes explotados hacia principios del siglo XX por las corrientes nacionalistas representadas, hacia la época del Centenario por escritores como Ricardo Rojas, Manuel Gálvez o Leopoldo Lugones. Los defensores de este discurso sabían que la identidad era, básicamente, la construcción de un relato, en el que el pasado fundacional de la Nación y las hazañas de los héroes que participaron en su construcción eran elementos fundamentales.

¹¹ *La Razón*, 11 de marzo de 1928. Citado en De Ajuria (1946: 674).

La historia oficial que predominó en nuestros libros escolares fue la porteña y liberal, de la cual Bartolomé Mitre era el principal artífice. En obras como *Historia de Belgrano y la independencia argentina* o *Historia de San Martín y la emancipación sudamericana*, el gran estadista trazó las coordenadas de un país que para él no existía antes de la gesta de Mayo, antes de que el sueño de varios grandes hombres, todos porteños por nacimiento o inclinación, lo hicieran posible. Este fue el relato histórico del que se apropió el cine del período silente y el mismo De Ajuria ha reconocido como fuentes de inspiración para su film diversos discursos de Mitre y su monumental biografía de Belgrano.¹²

Aunque la única versión actualmente disponible de *Una nueva y gloriosa nación*, es una reducción realizada para el mercado internacional, que ha sido deliberadamente despojada de los sucesos más localistas ligados a la historia nacional, las críticas y fotografías de época ponen en evidencia que estas escenas tenían un papel primordial en el film. Según el programa de mano y varios de los avisos publicitarios que acompañaron el estreno, la película constaba de los siguientes episodios:

En los salones del Virrey Cisneros. En la casa de Rodríguez Peña. Un baile en el Fuerte. La memorable fecha del 20 de mayo de 1810. El idilio de Mónica y Belgrano. El Cabildo abierto. French y Beruti reparten escarapelas con los colores distintivos. 25 de Mayo de 1810. La Asamblea nombra a la Junta que regirá los destinos de las Provincias Unidas. La Primera Junta. El primer chispazo revolucionario. La Canción Patriótica de Esteban de Luca. Belgrano es general en jefe de la expedición al Paraguay. Creación de la bandera por Belgrano en las barrancas de Rosario. El pueblo de Tucumán ofrece la sangre de sus hijos. La batalla de Tucumán. Una carga decisiva de los gauchos de Balcarce. Belgrano ofrece su espada a la Virgen (Fig. 1 y 2).¹³

¹² Véase De Ajuria (1946).

¹³ Programa de mano de *Una nueva y gloriosa nación*, marzo de 1928 y aviso publicitario del film en *La Nación*, 10 de marzo de 1928, p. 11.



Fig. 1: Julián De Ajuria junto a Francis X. Bushman preparando la escena de la jura de la bandera en las baterías de Rosario



Fig. 2: Belgrano ofrece su espada a la virgen. Escena de *Una nueva y gloriosa nación*

En este rápido recuento de hechos vemos inmediatamente reflejados algunos de los principales sucesos mitificados por los textos y la iconografía escolar: el pueblo congregado frente al Cabildo, los revolucionarios Domingo French y Antonio Luis Beruti repartiendo cintas celestes y blancas, Belgrano creando la bandera a partir de los colores del cielo, el gaucho rebelde como emblema de la lucha por la libertad, los héroes nacionales y su rol fundamental en las guerras de la independencia. Está claro que lejos de proponer una representación fiel o precisa de la historia vernácula, este film pretendía simplemente fortalecer y difundir lo que Nicolás Shumway (1995) ha denominado “ficciones orientadoras de la nacionalidad”. En efecto, este tipo de relatos tenían como propósito desarrollar un sentimiento de pertenencia englobado en las ideas de lo nacional y de un destino común, exacerbando las mitologías que sirvieron para legitimar esos particulares órdenes políticos.

Sin embargo, como mencionamos, para De Ajuria el instruir era sólo uno de los roles del cinematógrafo. A continuación veremos que este noble objetivo convivió con otro de igual o mayor importancia: el de deleitar a las audiencias; y para este no tan noble objetivo nuestros cineastas sabían que no existía mejor modelo que el exitoso cine de Hollywood.

El arte de instruir deleitando

Una vez pasada la ventana de oportunidad, que proporcionó en nuestro país la conmemoración del Centenario de la Revolución de Mayo, el cine vernáculo debió comenzar a competir por las audiencias y los espacios de exhibición con la cada vez más avasallante producción norteamericana. Esto obligó a los cineastas locales a buscar nuevas estrategias y recursos para ganar el favor de un público cada vez más sofisticado. Si, como vimos, en un principio el cine argentino miró hacia Europa en busca de modelos estéticos que otorgaran al nuevo medio una legitimación social y cultural, para la década del 20, la producción fílmica estadounidense se había convertido en el referente a imitar, ya no tanto por sus valores artísticos sino más bien por sus potencialidades comerciales, con las que rápidamente monopolizó los mercados de casi todo el mundo. Así, las escenografías y vestuarios se volvieron en esta etapa mucho más ambiciosos, aumentaron los extras y las escenas de acción y se recurrió a una hibridación de géneros en la que el relato histórico se fusionó sin conflictos con el cine de aventuras, el romance y el folletín.

La Argentina, espejo del mundo

La búsqueda de realismo fue una cuestión relevante en estas películas pioneras, que implicaba una temprana preocupación por la autenticidad en la representación –o en este caso en la autorrepresentación. Como sostienen Ella Shohat y Robert Stam, “los debates sobre el realismo y la precisión no son intrascendentes, ni son un mero síntoma de la ‘estupidez verista’, [...] los espectadores (y los críticos) están inmersos en el realismo porque tienen

interés en la idea de verdad, y se reservan el derecho a enfrentarse a una película con su conocimiento personal y su cultura” (2002: 186). De este modo, muchos de los juicios vertidos por la crítica en relación a estos primeros films argumentales mostraban una marcada preocupación por la correcta representación de los rasgos identitarios nacionales, haciendo más referencia a la exactitud o inexactitud histórica de los episodios relatados que a problemáticas específicamente cinematográficas. El diario *La Prensa*, por ejemplo, publicó al día siguiente del estreno de *Una nueva y gloriosa nación* en el teatro Cervantes de Buenos Aires que:

El de la reconstrucción escénica apropiada es uno de los principales méritos de “Una nueva y gloriosa nación”. Escenas como el baile en el Fuerte, la reunión de la Primera Junta en el Cabildo, el exterior de éste, la antigua Recova, evidencian habilidad y buen gusto en la evocación del ambiente [...] Lo mismo en el vestuario que en la caracterización, salvo pequeños detalles, los intérpretes impresionan favorablemente”.¹⁴

Este cuidado e interés por el realismo de la puesta en escena fue también resaltado por el propio De Ajuria en el programa de mano que acompañó el estreno del film. Con el título de “Un esfuerzo gigantesco” allí se señalaba:

No se cae en elogio excesivo si después de admirar las notables reconstrucciones en que abunda “Una nueva y gloriosa nación” se conviene en que ellas son el producto de un esfuerzo gigantesco. El Cabildo, el histórico Cabildo que fue cuna de la emancipación argentina, abre de nuevo sus puertas a los padres de la patria en una magnífica y palpitante evocación. [...] Y para que nada pudiera destruir la sensación de verdad que se respira en toda la película, fue necesario realizar la sorprendente reconstrucción del edificio del Cabildo, de la plaza Mayor y de la vieja recova que atravesaba la plaza. Cientos de millares de dólares fueron invertidos en esas reconstrucciones, pero los resultados no pudieron ser más halagüeños. ¿Qué exaltación comparable a la que se apodera

¹⁴ *La Prensa*, 11 de marzo de 1928. Reproducida en De Ajuria (1946: 671).

del espectador ante semejantes evocaciones? ¿Qué emoción más grata para el sentimiento patrio?¹⁵

En efecto, las crónicas de época aseguran que De Ajuria contrató asesores históricos para reconstruir lo más fielmente posible los escenarios y el vestuario e invirtió la exorbitante suma de quince mil dólares¹⁶ para edificar la réplica del Cabildo de Buenos Aires en los estudios Columbia de Los Ángeles, donde fue rodado el film. Sin embargo, al ver las locaciones y decorados presentes en la versión internacional y algunas de las fotografías que sobreviven de las escenas perdidas, se vuelve evidente que, más allá de las declaraciones de De Ajuria, ese buscado realismo se vio reiteradamente vulnerado. Así, las representaciones de la Argentina colonial fueron despojadas de sus particularidades locales para presentar una imagen más “espectacularizada” y en muchos sentidos más “internacionalizada” del país que, a pesar de su poco asidero histórico, se creyó más socialmente efectiva. Este es el caso, por ejemplo, del fondo pintado de la ribera de Buenos Aires que vemos en una de las escenas clave del film. Mónica ha avisado a Belgrano que un enviado del rey trae municiones y un mensaje secreto para el gobernador. La pareja se reúne entonces en un paraje al lado del río para asegurarse de que los patriotas intercepten al soldado que viene a recibir el envío. Cuando ambos regresan a caballo hacía la ciudad vemos en el fondo del cuadro un paisaje pintado que pretende reproducir la fisonomía de la costa urbana en tiempos de la Colonia (Fig. 3). Esta vista está visiblemente copiada de un popular grabado italiano publicado en el libro *Il costume antico e moderno* de Giulio Ferrario (Fig. 4). Este grabado –a su vez una derivación de la estampa *Buenos Aires desde el camino de las carretas* (Fig. 5) atribuida a Fernando Brambila¹⁷ – está

¹⁵ Programa de mano de *Una nueva y gloriosa nación*, marzo de 1928.

¹⁶ Véase por ejemplo *La Película* del 19 de abril de 1928, 3 de mayo de 1928 y 10 de mayo de 1928.

¹⁷ Muchas de las estampas europeas publicadas en libros científicos o de viajes durante la primera mitad del siglo XIX se basaron en esta imagen atribuida a Fernando Brambila, uno de los artistas que participó de la Expedición Malaspina (1789-1794). Si bien es muy probable que Brambila haya estado en Buenos Aires hacia 1794, cuando la expedición pasó casi cuatro meses en el Río de la Plata, su estampa no es por ello mucho más realista. Como sostiene

tan distorsionado, tan divorciado de la realidad arquitectónica y geográfica de las costas del Río de la Plata que, como sugiere Brian Bockelman “parece casi fantástico” (2012: 78). En ambas imágenes se vuelve evidente que los edificios que pueblan la costa han sido re-imaginados en un estilo italiano. De la misma manera, tanto el grabado italiano como el film “despuebla[n] y europeíza[n] el primer plano de la ribera, reemplazando el exotismo de las carretas y lavanderas de Brambila con algo más familiar para las audiencias distantes – como el hombre de levita dando un paseo” (Brian Bockelman, 2012: 78), que en la versión fílmica aparece a su vez sentado junto a una dama vestida de forma igualmente europea.

El punto de vista del que se toma la ciudad –que tanto en la estampa italiana como en el film está además invertido respecto de la versión de Brambila– es igualmente inverosímil en las tres imágenes. Como sostiene Marta Penhos:

La utilización de este esquema para dar cuenta de una visión más interior de Buenos Aires que la que se obtenía desde el río, se combinó con otros artificios. Las vistas estarían tomadas desde el sur de la ciudad, aunque puede decirse que el lugar es un “invento”. La legua de tierra en el primer plano se halla sobreelevada con respecto al resto de la composición, pero el observador ideal de la escena no se encuentra ahí sino un poco más arriba aún, planteando la inexistencia improbable de una eminencia tal en plena llanura” (2005: 335).

No es casual que De Ajuria haya elegido de entre el catálogo visual de imágenes disponibles sobre la Buenos Aires colonial, la estampa italiana del libro de Ferrario. Es esta imagen la que mejor “univerzaliza” la ciudad, despojándola de sus rasgos exóticos y costumbristas y transformándola en un espacio genérico, casi sin identidad.

Marta Penhos “Brambila dibujó sitios en los que nunca estuvo, a partir de bocetos o apuntes de sus compañeros [y] [...] no es posible diferenciar los dibujos de Brambila realizados a partir de una observación del lugar, de aquellos elaborados a base de obras ajenas. Además, un examen de sus vistas aporta la evidencia de que el artista trabajó a menudo con esquemas más o menos fijos, una suerte de escenografía en la cuál incluyó los elementos que se refieren específicamente a cada lugar” (2005: 333).



Fig. 3
 Vista de la costa
 de Buenos Aires.
 Fotograma de *Una
 nueva y gloriosa
 nación* (1928).
 Cineteca del Friuli.

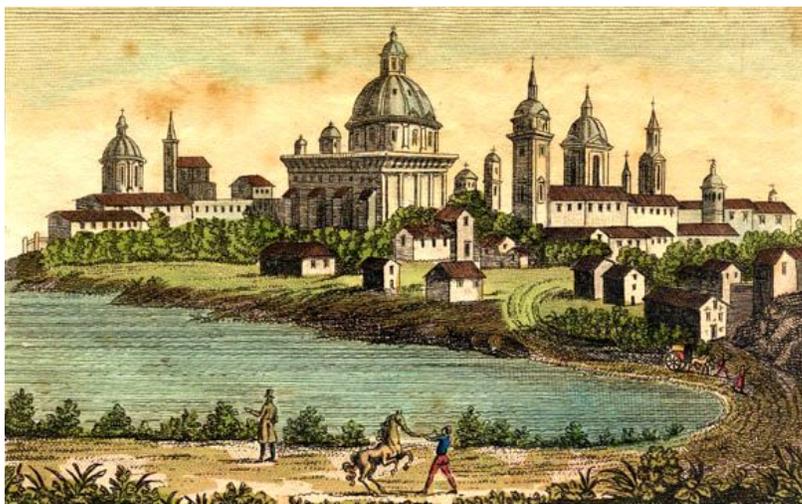


Fig. 4
*Prospetto di
 Buenos-Ayres*,
 grabado en cobre
 coloreado
 publicado en *Il
 costume antico e
 moderno* de Giulio
 Ferrario, Florencia,
 1826-28, Vol. III.
 Museo Saavedra



Fig. 5
 Fernando
 Brambila, *Vista de
 Buenos Aires
 desde el camino
 de Carretas*
 (1794). Museo
 Naval de Madrid

De la misma manera, los decorados y vestuarios han sido también víctimas de esta transmutación europeizante. Así el interior del Fuerte, donde tiene lugar el baile (Fig. 6), se asemeja más a un palacio europeo que a un edificio de la Buenos Aires colonial. Los vestidos de gala de las damas, por su parte, son más propios de la corte napoleónica que de la mucho más austera vida social porteña.



Fig. 6. Baile en el Fuerte de Buenos Aires. Fotograma de *Una nueva y gloriosa nación* (1928), Cineteca del Friuli

La película está asimismo plagada de inexactitudes geográficas, probablemente imperceptibles para un espectador foráneo pero que no deberían haber pasado desapercibidas para uno local. Por ejemplo, cuando Mónica debe seguir a su tutor a Salta, ésta continúa enviando información sobre los movimientos de los realistas a Belgrano, que se ha quedado apostado en Buenos Aires. Los mensajes y emisarios, sin embargo, se mueven entre una y otra ciudad con sorprendente rapidez, como si éstas estuvieran tan sólo a unos pocos kilómetros de distancia. Así, la misiva que avisa a Belgrano sobre un ataque sorpresa de los realistas no sólo llega a tiempo sino que,

incluso la respuesta que éste le devuelve a su enamorada, arriba antes que la inminente embestida. En otra escena Buenos Aires aparece rodeada por un bosque con altos y frondosos árboles y un suelo escarpado que desafía la planicie de nuestras Pampas (Fig. 7). Como declaró el mismo De Ajuria:

No sólo lo que es verdad en el mundo ha de representarse [...] en el cinematógrafo. Cabe la ficción escénica cuando es noble y elevada. [...] El arte cinematográfico debe elegir con detenido examen, de entre los elementos que juntos y mezclados aparecen en la realidad, tan sólo aquellos que sean dignos de figurar en él. [...] Son esos elementos cuya forma sensible despojará de rasgos imperfectos e inútiles; y de cuya invisible esencia reproducirá únicamente lo íntimo y precioso, a fin de que resplandezca a través de aquella forma, como luz atizada a través del fanal sin mancha alguna. [...] Consistirá su mayor gloria en hacer ver la naturaleza por su lado más espiritual y significativo; en ofrecer al alma un espectáculo siempre sublime de sí misma, en imágenes siempre claras y vigorosas, condensando y depurando la realidad, [...], amalgamando lo bello con lo verdadero (1946: 665-666).



Fig. 7: Mónica y Belgrano cabalgan en las orillas del Río de la Plata. Escena de *Una nueva y gloriosa nación*. Gentileza de Jorge Finkielman

Fantasías históricas: entre la Historia y la fábula

Como mencionamos, *Una nueva y gloriosa nación* contó al menos con dos versiones, una larga destinada al público argentino y otra abreviada y despojada de las escenas más localistas, dirigida al mercado extranjero. Con el título de *The charge of the gauchos*, esta última versión fue distribuida en los Estados Unidos por la empresa Film Booking Offices of America Inc. (FBO) que con el advenimiento del cine sonoro se fusionaría con la RCA y otras compañías para formar la célebre RKO Radio Pictures. La FBO fue también la encargada de distribuir el film en Europa, donde fue estrenado con los nombres de *The beautiful spy* (La hermosa espía) en Inglaterra, *La carica dei gauchos* (La carga de los gauchos) en Italia, *Belgrano-der Freiheitsheld* (Belgrano, héroe de la libertad) en Alemania y *La Argentina* o *La carga de los gauchos* en España, todos títulos que aludían vagamente a los patrióticos sucesos representados. En efecto, en estas reducciones destinadas al mercado foráneo, los principales episodios de la historia nacional funcionaron como mero telón de fondo al romance entre Belgrano y Mónica Salazar, la joven hija del canciller del Virrey que por amor sirve de espía a los patriotas, poniendo en riesgo su vida, cuando al ser descubierta es condenada a la horca (Fig. 8). Despojada de los episodios más ligados a la historia argentina, es en esta versión donde se vuelve más visible el sincretismo de géneros que presenta este film.

Ni una película histórica, ni un folletín de aventura, *Una nueva y gloriosa nación* fue publicitada como un “episodio romántico de la Independencia Argentina”,¹⁸ a la vez un “tierno romance de amor [y] un documento histórico de positivo valor”.¹⁹ De esa manera lo entendió también la crítica de la época que no logró convenir en una categoría única en la que englobar al film. Así mientras el diario *La Nación* consideró que “la intriga, romántica y sentimental, muy sobria y en todo momento bien llevada dentro de su loable simplicidad, sirve

¹⁸ Véase por ejemplo el programa de mano del film, el aviso publicitario publicado en *la Revista del Exhibidor*, N° 53, 10 de marzo de 1928, s.n. o en *La Nación*, 10 de marzo de 1928, p. 11.

¹⁹ Citado en el programa de mano del film.

especialmente para encadenar los hechos de la evocación histórica, primordial finalidad de la película”,²⁰ el diario *La Prensa* opinó, en cambio, que “como *Una nueva y gloriosa nación* no trae intenciones de copiar con fidelidad los hechos, a excepción de situaciones claramente definidas como históricas, el romance de Belgrano y Mónica cabe dentro de una fantasía mesurada y respetuosa”.²¹ El film presenta así algunas particularidades propias de lo que autores como Eduardo de la Vega Alfaro han denominado “fantasías históricas cinematográficas”, films que, tomando como trasfondo esos períodos heroicos de las independencias patrias y a algunos de sus protagonistas, plantearon historias ficticias, a veces con personajes imaginarios o semi-imaginarios “pero que, al menos en teoría, sirvieron para representar y evocar algunos de los aspectos de aquella[s] gesta[s]” (De la Vega Alfaro, 2010: 40).



Mónica y Belgrano. Fotogramas de *Una nueva y gloriosa nación*. Cineteca del Friuli

²⁰ *La Nación*, 11 de marzo de 1928. Reproducida en De Ajuria (1946: 672).

²¹ *La Prensa*, 11 de marzo de 1928. Reproducida en De Ajuria (1946: 672).

Como vimos, la pareja protagónica estuvo a cargo de dos populares actores hollywoodenses de la época: Francis Bushman –intérprete de más de 150 películas durante la etapa silente y por entonces célebre por films como *Romeo y Julieta* (Francis X. Bushman, 1916) o *Ben Hur A tale of the Christ* (Fred Niblo, 1925)– y Jaqueline Logan –una antigua “chica Ziegfeld”,²² que acababa de triunfar en el codiciado rol de María Magdalena en la bíblica *The King of Kings* (Cesar B. DeMille, 1927). La contratación de estas estrellas, que los espectadores locales estaban acostumbrados a ver en las películas norteamericanas distribuidas en nuestro país muchas veces por el propio De Ajuria,²³ fue anunciada con gran pompa y significó una considerable fuente de publicidad para su productora, la Sociedad General Cinematográfica. Poco antes del estreno del film, la *Revista del Exhibidor* opinaba a este respecto que:

Lo primero que hacen los entendidos cuando de investigar en el costo de una película se trata, consiste en leer los nombres de los artistas que intervienen en el reparto de la misma. [...] Si con el mismo propósito alguien tratara de concretar el costo aproximado de “Una nueva y gloriosa nación” [...] bastaría sólo la lectura de los nombres de sus intérpretes para llevarle al convencimiento de que ese costo llega a varios cientos de millares de dólares. [...] El solo hecho de asegurar contratos tan serios como los de Jacqueline Logan, Francis X. Bushman y Paul Ellis significaba la inversión de grandes cantidades, pues, descontando que su presencia es de continuo solicitada en los más acreditados estudios, no ignoraban ellos que su popularidad en nuestros países merecía una cotización especial. [...] Con todo, ese extraordinario desembolso obtiene, generalmente, un premio que lo compensa con creces: el público sabe responder

²² Las “Ziegfeld Girls” eran las chicas del coro del famoso espectáculo teatral de Florenz Ziegfeld, *Ziegfeld Follies* (1907-1931), basado en el *Folies Bergère* de París.

²³ La Sociedad General Cinematográfica se fundó en 1912 por la acción conjunta de diversas empresas que en Buenos Aires se dedicaban al alquiler de películas sueltas y organizó sus servicios comerciales surtiendo a los cinematógrafos de programas completos. Respondiendo a la expansión comercial de la empresa se abrieron sucursales en numerosas ciudades del interior como Rosario, Santa Fé, Córdoba, Bahía Blanca, Mendoza, Concordia y Tucumán y también una en el exterior, en la ciudad uruguaya de Montevideo. En Argentina fue la encargada de difundir el programa Paramount y con el tiempo extendió sus actividades a España. De Ajuria era el principal accionista de la compañía y ocupó su Gerencia General desde el año 1914.

generosamente a las exigencias de sus favoritos. Y ese es el premio que, seguramente alcanzará en nuestros países “Una nueva y gloriosa nación”, que tantos esfuerzos exigiera en su filmación.²⁴

Aunque algunos cronistas de la época opinaron que el film tuvo “un encomiable y justo cuidado en el trato de la parte romancesca del mismo” para “no ofrecernos un Belgrano teatralizado o cinematografiado en el molde de un héroe de película”,²⁵ lo cierto es que el prócer argentino no sólo estaba interpretado por una estrella norteamericana sino que su personaje estaba construido a la manera de un héroe hollywoodense. Así, sin sacrificar las maneras galantes ni su impecable vestir, el prócer argentino logra en poco más de una hora de película, burlar a sus enemigos, formar un ejército, liberar a su país de la tiranía española y salvar a su amada de la muerte en el último minuto. Seguramente respondiendo a una estrategia de marketing Belgrano fue apodado por la prensa norteamericana como “el Washington de Argentina”, en un intento por anclar la figura de este ignoto patriota sudamericano a una referencia que resultara más familiar a los espectadores foráneos. Sin embargo, la comparación no se quedó en lo publicitario sino que fue incluida de forma intencional en una de las escenas inaugurales del film, que parece explícitamente rodada con este tipo de espectador modelo en mente. Belgrano acaba de recibir una carta citándolo a una reunión clandestina con sus aliados en las afueras de la ciudad. Su hermano menor, José lo espera en el cuarto contiguo mientras mira con detenimiento una pintura de George Washington colgada sobre la chimenea. Al entrar Belgrano, éste le pregunta quién es el personaje de la imagen y el prócer le responde: “Es Washington. Agitaremos en nuestra tierra su antorcha de libertad” (Fig. 9).²⁶ Cabe destacar además que Bushmann había personificado a George Washington en un corto de Arthur Maude titulado *The flag. A story inspired by the tradition of Betsy Ross*,

²⁴ “Ponderables elementos de Hollywood intervinieron en el reparto de “Una nueva y gloriosa nación”, en *Revista del Exhibidor*, N° 47, 10 de enero de 1928, p.13.

²⁵ *El Pueblo*, 11 de marzo de 1928. Reproducida en De Ajuria (1946: 677)

²⁶ “É Washington. Agiteremo nella nostra terra la sua fiaccola di libertà”. Intertítulo correspondiente a la reducción italiana, traducción propia.

producido por la MGM y estrenado en 1927, un año antes que *Una nueva y gloriosa nación*, por lo que, al menos las audiencias norteamericanas lo asociaban ya a este personaje.



Fig. 9: Belgrano y su hermano admiran el retrato de George Washington. Fotogramas de *Una nueva y gloriosa nación*. Cineteca del Friuli

En su exaltación al realismo del film, los medios de prensa resaltaron también el parecido físico de los actores con los personajes históricos reales. Así el diario *El Pueblo* señaló respecto a Bushman que “es difícil que hubiera podido hallarse un comediante más correcto, más semejante en su físico a nuestro prócer, que el veterano intérprete de la pantalla de los Estados Unidos”.²⁷ La *Revista del Exhibidor* le dedicó asimismo un artículo completo al actor Charles Mailes, que personificaba a Cornelio Saavedra, en donde se destacaba la gran semejanza que guardaba éste con el personaje en cuestión:

²⁷ *El Pueblo*, 11 de marzo de 1928. Reproducida en De Ajuria (1946: 676).

[...] Basta echar una ligera mirada al material gráfico que ya conocemos para apreciar el sorprendente parecido que Charles Mailes –tal es el nombre del actor de referencia– logra en su caracterización. Descontando que el maquillaje hábilmente dispuesto complementa con gran arte el físico del actor, a simple vista se observan en éste rasgos de notoria semejanza con los del héroe de nuestra epopeya.²⁸

Ninguno de estos medios reparó, sin embargo, en la inverosimilitud que suponía el hecho de que fueran estrellas de Hollywood las que encarnaran a nuestras personalidades locales. Así, de la misma manera que se elogió a Bushmann personificando al villano Messala en *Ben Hur* o a Jaqueline Logan en el mencionado rol de María Magdalena en *The king of kings*, se aceptó que estos rostros ajenos y populares representaran a los héroes y próceres patrios.

Como era común en las “fantasías históricas”, existen en el film una serie de personajes ficcionales o semi-ficcionales que actúan de forma funcional a la trama. Entre ellos está Mónica Salazar, prometida de Belgrano; Monteros, el malvado comandante de la guardia del Virrey; José, hermano menor del prócer;²⁹ y su prometida Mariana –que juntos funcionan como la pareja joven, homóloga a la de los protagonistas, que sirve como generadora de enredos y situaciones cómico-caricaturescas–. Sin embargo, el más interesante es sin duda el personaje del gaucho Juan Balcarce o Juan López, según la reducción italiana³⁰; interpretado en el film por el actor argentino Benjamín Ítalo José Ingénito O'Higgins –que había adoptado el artístico nombre de Paul Ellis para trabajar en Hollywood–. Acaso libremente inspirado en la figura del militar y

²⁸ “Charles Maine, el notable actor de carácter que creó el rol de Saavedra”, en *Revista del Exhibidor*, N° 55, 30 de marzo de 1928, s.n.

²⁹ Belgrano tenía en realidad un hermano llamado José pero éste era 8 años mayor que él. Por razones dramáticas, en el film su hermano es menor y por ser Capitán, está bajo su mando en el Ejército.

³⁰ Quizás para darle al personaje un nombre más genérico y acorde a su estatuto simbólico, en la reducción italiana este personaje es rebautizado con el nombre de Juan López. Sin embargo, en las crónicas y críticas publicadas en Argentina y referidas a la versión más completa del film, se identifica a este personaje como Juan Balcarce.

político Juan Ramón González de Balcarce³¹ este personaje no sólo cumple un papel clave en el desarrollo dramático; el hecho de estar caracterizado como un gaucho, le confiere asimismo, una serie de atributos o propiedades simbólicas. Cuando comienza la historia, su madre es brutalmente golpeada por los soldados realistas y su padre asesinado a sangre fría al negarse a revelarles el paradero de su hijo. Al enterarse de la situación, Balcarce jura que esa muerte no será en vano y que el nombre de su padre será escrito encima de todas nuestras banderas. El gaucho funciona desde entonces como el brazo ejecutor de Belgrano. Cuando emboscan al enviado del rey para robarle las municiones, es Balcarce quien ataca y toma el lugar del soldado realista que va a recibirlo, mientras Belgrano mira con Mónica desde la distancia. Este personaje también juega un rol fundamental en los días previos al 25 de mayo, arengando al pueblo a rebelarse. Pero es hacia el final de la película, cuando Balcarce adquiere verdadero protagonismo al reunir al ejército de gauchos cuya carga decisiva da nombre al film en EE.UU. y culmina con el triunfo de los patriotas en la Batalla de Tucumán.³² Es también él y no Belgrano quien captura al villano Monteros en una persecución a caballo digna de Douglas Fairbanks. Sin embargo, este personaje semi-ficcional tiene también una participación clave en hitos fundamentales de la historia nacional, provocando

³¹ Juan Ramón González de Balcarce (n. Buenos Aires, 16 de marzo de 1773 - m. 12 de noviembre de 1836) fue un líder militar y político argentino, que participó en las guerras de independencia, en las guerras civiles argentinas y ejerció por tres veces la gobernación de la Provincia de Buenos Aires. Al igual que en el film, en la batalla de Tucumán dirigió el ala derecha de caballería, compuesta por los jóvenes que él mismo había reclutado antes de la batalla.

³² En la versión italiana la anunciada carga de los gauchos que da título al film tiene lugar durante la Batalla de Salta. Sin embargo, en el caso de la versión completa estrenada en la Argentina existen discrepancias respecto al momento en que tenía lugar este episodio. Así por ejemplo, mientras el diario *La Prensa* del 11 de marzo coincide en afirmar que el ataque gaucho se desarrolló en la mencionada batalla de Salta (Reproducida en De Ajuria, 1946: 672), el programa de mano y la mayoría de los medios de prensa no hacen mención alguna a esta histórica batalla y señalan en cambio que la carga gaucha tenía lugar durante la batalla de Tucumán. Vease por ejemplo *La Nación*, 10 de marzo de 1928, p. 11; *La Razón*, 11 de marzo de 1928 (Reproducida en De Ajuria, 1946: 675); *Crítica*, 11 de marzo de 1928 (Reproducida en De Ajuria, 1946: 676) o *El Pueblo* (Reproducida en De Ajuria, 1946: 677), entre otros. Teniendo en cuenta, como ya mencionamos, que en la realidad Juan Ramón González de Balcarce dirigió el ala derecha de caballería con los jóvenes que el mismo había reclutado en la batalla de Tucumán, es muy posible que la mención a la batalla de Salta sea un error histórico presente en la versión internacional y repetido por algunos medios argentinos.

una extraña fusión entre historia y fantasía. Así, por ejemplo, cuando en la patriótica jornada del 25 de mayo y siguiendo el repetido relato de la historiografía escolar, Antonio Luis Beruti –a cargo del actor norteamericano Harry Semels– y Domingo French –protagonizado por Elmer Dewey– reparten escarapelas frente al Cabildo de Buenos Aires, es Juan Balcarce quien aparece en primer plano entregando las cintas azules y blancas (Fig. 10). La prensa se percató de este hecho y criticó levemente la sobrexposición de este personaje. Así el diario *La Prensa* opinó que:

Hay momentos en que se abusa en colocar a este personaje en primer término en escenas de conjunto, como en las reuniones populares, frente al Cabildo, en históricos días de la Revolución. En cambio, su figura convence de veras cuando el “gauchito” corre en busca de sus huestes. El ataque de los gauchos en la batalla de Salta toca a su fin con emocionantes escenas en que el público aplaude con entusiasmo frenético. Es uno de los efectos mejor logrados.³³



Fig. 10: Antonio Luis Beruti y el gaucho Juan Balcarce reparten escarapelas. Lobby card de la colección de Enrique Bouchard

³³ *La Prensa*, 11 de marzo de 1928. Reproducido en De Ajuria (1946: 671).

La espectacularización de la Historia

El modelo hollywoodiano no se limitó, a la selección de actores o al diseño de las escenografías y vestuarios sino que estuvo particularmente presente en las escenas de masas. Las crónicas de la época aseguran que se utilizaron más de dos mil extras en las batallas y las históricas jornadas de mayo (Fig. 11). Para De Ajuria “el nacimiento de su nación” debía tener una representación acorde a los monumentales films de Griffith y la prensa local consideró que el productor había logrado con creces su objetivo:

Una de las condiciones que mayor brillo han dado al nombre de David Griffith, ha sido su habilidad insuperable en el arte de mover grandes multitudes ante el objetivo. [...] La crítica se ha ocupado de esta habilidad suya con insistente preferencia, porque bien se sabe las dificultades que encierra para un director la conducción inteligente de un numeroso conjunto de individuos. En tan alto grado estimase los valores de una producción en la que se hayan logrado mover con éxito a un centenar de personas que, generalmente, esa producción llega a los espectadores con los honores de una obra de excepcionales méritos. En este último caso está “Una nueva y gloriosa nación” [...] En efecto, las escenas culminantes del film desde el punto de vista histórico son aquellas en que el pueblo de Buenos Aires reunido en la Plaza Mayor, exigía un Cabildo Abierto y, más tarde, el choque de los ejércitos expedicionarios con los soldados hispanos que aún intentaban sofocar el movimiento y que hicieron necesario un despliegue excepcional de extras. La simple enumeración de estos episodios da idea de los esfuerzos que hubo de realizar el director de “Una nueva y gloriosa nación”, así como de las proporciones poco comunes que esta película alcanza en cuanto a los elementos puestos en juego y a la habilidad con que han sabido aprovecharse esos elementos.³⁴

³⁴ “Se mueven grandes multitudes en “Una nueva y gloriosa nación”, en *Revista del Exhibidor*, N° 50, 10 de febrero de 1928, p.13.



Fig. 11: Escenas de masas. Fotogramas de *Una nueva y gloriosa nación*. Cineteca del Friuli

A pesar de sus estrellas, la espectacularidad de sus batallas, la profusión de extras y los vestuarios y decorados europeizados, la épica historia del “Washington de Argentina”, tuvo un frío recibimiento en el exterior. La revista *Photoplay* la consideró “una glamorosa pero no muy excitante película de

aventuras de las pampas argentinas”³⁵ mientras que *Variety* la describió como un producto de aficionados, sobreactuado y artificial:

Charge of the gauchos es de lo mas *amateur*. Incluso un veterano como Francis X. Bushman parece haber sido forzado a la sobre-actuación por la brillante artificialidad de la atmósfera y los sets. El film todo impresiona como un desfile de novatos mexicanos con oficiales de West Point. El productor escribió la historia, lo que puede o no haber sido la causa de este desastre. Llega a la pantalla de la forma más artificial.³⁶

En la Argentina, en cambio, el film tuvo un enorme éxito de público y continuó exhibiéndose durante dos años, hasta que la llegada del cine sonoro terminó por condenarlo al olvido.

Conclusiones

Como vimos, el ímpetu nacionalista, que hacia la época del Centenario había signado a los primeros films de ficción, volvió hacia la década del 20 con un espíritu renovado e internacionalista. El género histórico fue particularmente operativo a esas aspiraciones pues permitió satisfacer el gusto por lo local haciendo referencia a valores patrios e identitarios, a la vez que ofrecía la posibilidad de convertir esas historias nacionales en espectáculo, a la manera del cine hollywoodense. Este fenómeno, que tuvo sus exponentes también en otros países de Latinoamérica, ha sido definido por algunos autores como “nacionalismo universal”. Así, Aurelio de los Reyes sostiene que en el caso del cine mexicano, el nacionalismo de esta nueva etapa “surgió por la pretensión

³⁵ “A glamorous but not awfully exciting adventure picture of the Argentine pampas”. Véase “The charge of the gauchos-FBO”, en *Photoplay*, N° 1, Vol. XXXV, diciembre de 1928, p. 82.

³⁶ “*Charge of the gauchos* is most amateurish. Even an old timer like Francis X. Bushman seems to have been forced into over-acting by the brillant artificiality of the sets and atmosphere. The whole thing impresses like Mexican rookies lined up with West Point seniors. The producer wrote the story, which may or may not have been the cause for this mess. It gets to the screen in the most hokey form”. *Variety*, 10 de octubre de 1928. Citado en Mavis (2001: 117)

de hacer cine de exportación [...] para dignificar la imagen del país en el exterior” y según el autor adquirió rápidamente un sello cosmopolita, expresión del viejo conflicto de “ser como otros sin perder lo propio” (1996: 213-214). En consonancia con estas ideas, Jorge Iturriaga sostiene que los films chilenos de este periodo “levantaron una imagen de país que pudiera competir en un mercado dominado por las imágenes extranjeras: en clave comercial, una imagen competitiva (rentable), en clave cultural, una imagen propia (cultura y legitimada) pero cosmopolita” (2006: 86). Es en este marco que debemos entender *Una nueva y gloriosa nación*. Como declarara el mismo De Ajuria, las salas cinematográficas argentinas necesitaban “producción nacional con temas patrióticos y argumentos dramáticos en los que se reflejen la vida, el hogar y las costumbres argentinas con amplitud y sentimientos universales” (1946: 19). El resultado de su propuesta fue este film híbrido y de fortuna desigual realizado a medio camino entre la Argentina y Hollywood.

Bibliografía

- Bockelman, Brian. (2012). “Along the Waterfront: Alejandro Malaspina, Fernando Brambila, and the Invention of the Buenos Aires Cityscape, 1789-1809”, en *Journal of Latin American Geography*, Vol. 11, número especial, pp. 61-88.
- Calki (1957). “La Revolución de Mayo en la pantalla”, en *El Hogar*, 24 de mayo, serie “Racconto del cine”, p. 82.
- Couselo, Jorge Miguel (1978). “Al gran cine argentino ¿Salud!”, en *Diario Clarín*, sección espectáculos, 25 de mayo, p. 1.
- Cuarterolo, Andrea (2013a). “*Una nueva y gloriosa nación (The Charge of the Gauchos/ La carica dei gauchos / The Beautiful Spy)*”, en *Catálogo 32° Le Giornate del Cinema Muto*, Pordenone: La Cineteca del Friuli, pp. 181-182
- ___ (2013b). “Filmar la América”, en *Radar*, 25 de agosto de 2013, pp. 8-9.
- ___ (2012). “Representaciones de la revolución independentista en el cine argentino del período silente”, en *Avances de Investigación*, N° 73, pp. 15-37.
- ___ (2010). “El arte de *instruir deleitando*. Discursos positivistas y nacionalistas en el cine argentino del primer Centenario”, en *Iberoamericana. América Latina-España-Portugal*, N° 39, pp. 197-210.

Curubeto, Diego (1993). *Babilonia gaucha. Hollywood en la Argentina, la Argentina en Hollywood*, Buenos Aires: Planeta.

De Ajuria, Julián (1946). *El cinematógrafo. Espejo del mundo*, Buenos Aires: Guillermo Kraft Ltda.

De la Vega Alfaro, Eduardo (2010). "La independencia en tres 'fantasías históricas cinematográficas'", en *La ficción de la Historia. El siglo XIX en el cine mexicano*, México: Cineteca Nacional, pp. 40-45.

De los Reyes, Aurelio (1996). *Cine y sociedad en México (1896-1930)*, Vol. I, México: UNAM.

España, Claudio (1996). "El cine argentino", en *La Junta de Historia y Numismática Americana y el movimiento historiográfico en la Argentina (1893-1938)*, Vol. II, Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia, pp. 464-482.

Finkelman, Jorge (2003). *The Film Industry in Argentina. An illustrated cultural history (1896-1940)*, Boston: McFarland & Company.

Iturriaga, Jorge (2006). "Rentabilidad y aceptación. La imagen de Chile en el cine argumental, 1910-1920", en *Cátedra de Artes. Revista de artes visuales, música y teatro*, N° 2, pp. 67-87.

Kohen, Héctor (2005). "Algunas bodas y muchos funerales. Imagen cinematográfica e identidad en el período 1897-1919", en *Cuadernos de Cine Argentino*, N° 5, pp. 31-46.

Mavis, Paul (2001). *The espionage filmography. United States releases, 1898 through 1999*, Jefferson: McFarland.

Shumway, Nicolás (1995). *La invención de la Argentina. Historia de una idea*, Buenos Aires: Emecé.

Penhos, Marta (2005). *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Shohat Ella y Robert Stam (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*, Barcelona: Paidós.

Subercaseux, Bernardo (2007). *Historia de las ideas y de la cultura*, Tomo IV, Santiago: Editorial Universitaria.

Fuentes

"Alphabet guide to features", en *Motion Picture News*, Vol. XLI, N° 11, 15 de marzo de 1930, p. 73.

"Complete release chart", en *Motion Picture News*, Vol. XXXVIII, N° 16, 20 de octubre de 1928, p. 1235.

"El Dr. Marcelo T. de Alvear felicitó a D. Julián Ajuria por película 'Una nueva y gloriosa nación'", en *Revista del Exhibidor*, N° 51, 20 de febrero de 1928, p. 6.

“Ponderables elementos de Hollywood intervinieron en el reparto de “Una nueva y gloriosa nación”, en *Revista del Exhibidor*, N° 47, 10 de enero de 1928, p. 13.

“Se exhibe en los colegios ‘Una nueva y gloriosa nación’”, en *La Película*, N° 618, 26 de julio de 1928, p. 27.

“Se mueven grandes multitudes en “Una nueva y gloriosa nación”, en *Revista del Exhibidor*, N° 50, 10 de febrero de 1928, p. 13.

“The charge of the gauchos-FBO”, en *Photoplay*, N° 1, Vol. XXXV, Diciembre de 1928, p. 82.

Aviso publicitario de *Una nueva y gloriosa nación*, en *La Nación*, 10 de marzo de 1928, p. 11.

Aviso publicitario de *Una nueva y gloriosa nación*, en *Revista del Exhibidor*, N° 53, 10 de marzo de 1928, s.n.

Carta de Agustín P. Justo a Julián De Ajuria del 8 de junio de 1928. Reproducida en formato facsimilar en De Ajuria (1946: 694).

Carta de Marcelo T. de Alvear a Julián De Ajuria del 29 de febrero de 1928. Reproducida en formato facsimilar en De Ajuria (1946: 691).

Carta de Ricardo Rojas a Julián De Ajuria de abril de 1928. Reproducida en formato facsimilar en De Ajuria (1946: 692).

“Charles Maine, el notable actor de carácter que creó el rol de Saavedra”, en *Revista del Exhibidor*, N° 55, 30 de marzo de 1928, s.n.

Programa de mano de *Una nueva y gloriosa nación*, marzo de 1928.

* Andrea Cuarterolo es licenciada en Artes Combinadas y doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Es investigadora del CONICET y del Instituto Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (UBA) y miembro de la comisión directiva de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. Su último libro *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina 1840-1933* (Ediciones CdF, 2013) estudia las influencias de la fotografía en sus técnicas y formatos mas ligados al espectáculo en la cinematografía nacional del período silente. Su más reciente proyecto de investigación aborda el papel de la fotografía y el cine como auxiliares pedagógicos en la Argentina de fines del siglo XIX y principios del XX. Página web: <http://uba.academia.edu/AndreaCuarterolo>.