

ANTECEDENTES PERDIDOS EN LOS ESTUDIOS SOBRE CINE EN ARGENTINA.

TEO DE LEON MARGARITT, LINTERNAS MÁGICAS, FANTASMAGORÍAS Y UNA HISTORIA QUE NO SE ESCRIBIÓ

MARÍA BELÉN CIANCIO¹

Resumen

Durante los últimos años ha comenzado hablarse de un nuevo campo de estudios en Argentina los *Estudios* de o sobre *Cine*, campo de perspectivas epistemológicas y metodológicas plurales, donde si bien la línea historiográfica sigue siendo hegemónica, se habría producido una intersección con la filosofía contemporánea (Deleuze, Badiou, Rancière), que tiene como antecedente el legado de la Teoría Crítica (Benjamin, Adorno, Kracauer) y el tercermundismo de las escrituras del cine político (Fanon). Este artículo indaga algunas de las dimensiones arqueológicas de los estudios sobre cine en Argentina, incluyendo una perspectiva crítica sobre uno de los textos que habría quedado fuera del corpus historiográfico: *Historia y filosofía del cine* (Teo De Leon Margaritt, 1947)

Abstract

During the last few years a new field of study has been named in Argentina as Cinema Studies, defined by plural epistemological and methodological perspectives. Although historiography is still the hegemonic line, in this field it have begun to produce a dialogue with contemporary philosophy (Deleuze, Badiou, Rancière), which has its beginnings in the legacy of Critical Theory (Benjamin, Adorno, Kracauer) and the Third World position from the writings of political cinema (Fanon). This article explores some of the archaeological dimensions of the Cinema Studies in Argentina, including a critical perspective on one of the texts that have been out of the corpus and archive of historiography: *Historia y filosofía del cine* (Teo De Leon Margaritt, 1947)

¹ Doctora por la Universidad Autónoma de Madrid, con la tesis “Estudios sobre cine en Argentina. Una perspectiva desde la articulación memoria-cuerpo-género. Escrituras y conceptos. 1983-2010” (Julio, 2013).

Presentación

Durante estos últimos treinta años se habría desarrollado un campo de estudios en la Argentina que ha sido llamado, en espacios académicos, de investigación o en diversas producciones ensayísticas *Estudios de o sobre Cine* (Aguilar, 2009: 9; Oubiña, 2007: 12; Sorrentino, 2011: 15; Sel, 2007: 13; Lusnich y Piedras, 2011: 13).² Este nombre pareciera remitir a otras formaciones discursivas como los Estudios Culturales o los Estudios Visuales, campos que si bien han presentado distintas versiones en los espacios de investigación sobre y desde América Latina, sus máximos exponentes provienen del ámbito anglosajón. Sin embargo, los Estudios sobre Cine en Argentina se habrían ido definiendo a partir de posiciones que se diferenciarían de las anteriores formaciones discursivas mencionadas, teniendo en cuenta no sólo las configuraciones epistemológico-metodológicas que los constituyen, sino también los conceptos, experiencias y escrituras.

Este texto se enmarca en el trabajo de investigación realizado para la tesis doctoral *Estudios sobre cine en Argentina. Una perspectiva desde la articulación memoria-cuerpo-género. Escrituras y conceptos* (Ciancio, 2013), dentro de la cual se ha delineado un mapa de algunos de los conceptos que presentan una trayectoria no sólo en la teoría cinematográfica sino también en la filosofía contemporánea, entre los cuales se encuentran no sólo aquellos que articulan la investigación de la tesis mencionada (memoria-cuerpo-género), sino otros como *industria cultural* o *fantasmagoría*. A través de estos conceptos es posible rastrear algunas de las diferentes líneas filosóficas que habrían ido configurando los Estudios sobre Cine en Argentina, entendidos como un campo interdisciplinar o transdisciplinar,³ constitutivamente reconocido como tal por sus

² La asociación ASAECA (Sociedad Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual), fundada en el 2008, en su primer cuaderno editado en el 2010, *Teorías y prácticas audiovisuales*, afirmaba “(...) hemos conformado esta sociedad de estudiosos del cine y del audiovisual. Entre otros objetivos, nos asociamos para configurar este campo específico de estudios a partir de la diversidad epistémica y la heterogeneidad de miradas” (Molfetta, Santagada y Moguillansky, 2010: 16).

³ Si bien el problema aquí no sería el estatuto disciplinar de los Estudios sobre Cine, puesto que se define a estos estudios como un campo, el problema de la pluralidad de las líneas que atraviesan estos estudios sería epistemológicamente análogo al que plantea Mieke Bal en su análisis de los Estudios Visuales como interdisciplinares, es decir cómo se construye un conocimiento nuevo dentro de una disciplina. Así, siguiendo a Roland Barthes, Bal afirmaba “Para desarrollar un trabajo interdisciplinar, nos advertía [Barthes], no es suficiente elegir un tema y agrupar varias disciplinas a su alrededor, cada una de las cuales pueda abordarlo de forma diferente. El estudio interdisciplinar consiste en crear un nuevo objeto que no pertenezca a nadie” (Bal, 2004: 13-14). Un campo no se define por su objeto de estudio, puesto que la delimitación de este objeto no quedaría fuera de las luchas de poder que se establecen dentro de un campo, sino según la capacidad para definir sus propias reglas de creación de lo nuevo.

perspectivas teóricas y metodológicas plurales, en cuanto estaría siempre atravesado por distintos saberes teórico-prácticos, según señalan algunos de los más reconocidos historiadores del cine (Kriger, 2010). Incluso entrarían en juego formaciones discursivas globalizadas que habrían definido espacios de poder dentro del campo, como los *Gender Studies* o los *Memory Studies*, a través de la deconstrucción del concepto de género o de la introducción de un concepto acuñado en el ámbito anglosajón como el de posmemoria; en las distintas versiones, problematizaciones y resignificaciones que se habrían producido en Argentina no sólo desde las traducciones o recepciones académicas, sino también desde los movimientos sociales y campos específicos como el feminismo o las agrupaciones de Derechos Humanos. Si se considera el concepto de campo desde la sociología de la cultura, un campo sería más autónomo cuanto más intenso es su poder de refracción o de traducción, al punto tal que las posiciones externas que entran dentro de su radio de influencia se vuelven irreconocibles (Bourdieu, 2008: 76).

El campo de los Estudios sobre Cine en Argentina se habría comenzado a configurar en sus diferentes líneas durante la transición democrática. No porque anteriormente no existiera una intensa producción teórico-práctica desde la crítica cinematográfica a las escrituras –muchas de ellas perdidas– del llamado cine-político o cine militante, sino porque a partir de mediados de la década de los ochenta comenzarían a producirse las condiciones institucionales, académicas y político-sociales que permitirían considerar a estos estudios un campo intelectual donde se articulan proyectos de investigación, en el marco de lo que podría considerarse una búsqueda de autonomía, aunque en este proceso también se produciría análogamente a la producción cinematográfica una centralización de las prácticas de investigación.

Sin embargo, es posible encontrar una serie de antecedentes historiográficos, algunos de los cuales han sido considerados fundacionales, como la *Historia del Cine Argentino* (1959) de Domingo Di Núbila, y otros se habrían perdido o habrían quedado fuera del corpus canónico, un corpus que de todos modos no habría sido totalmente definido,⁴ aunque por motivos a veces opuestos. Es decir, por las condiciones de

⁴ Excepto por la compilación *Páginas de cine* (Kriger y Spadaccini, 2003) –dedicada a reseñar publicaciones periódicas–, la tesina de Pedro Sorrentino *Historiografía del cine argentino 1955-2005* (2011) –que propone una periodización desde un esquema historiográfico de autores–, referencias aisladas en el libro de Gustavo Aprea, *Cine y políticas en la Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia* (2008) –que está dedicado a la producción cinematográfica–, el artículo de Clara Kriger “Problemas historiográficos en la producción teórica sobre cine

producción de escritura que afectaron a los realizadores y militantes que se exiliaron, por la interrupción de una práctica específica como la de cine documental y de la producción teórica durante los años de la dictadura, o por circunstancias igualmente difíciles de definir y poco evidentes. Esta última afirmación se refiere a un texto que podría considerarse un antecedente remoto y truncado de estos Estudios, concretamente en lo que concierne a la relación entre cine y filosofía, entendiendo a esta última desde las dos tendencias que habrían tenido mayor circulación e impacto como la Teoría Crítica o la filosofía francesa contemporánea. Se trata del libro *Historia y Filosofía del Cine* de Teo de Leon Margaritt que se publica en Buenos Aires en 1947, un texto de lectura farragosa que, antes que un texto filosófico, responde a las características de las historias mundiales o universales del cine, que podría considerarse como una versión de historiografía estética y tecnológica (Allen y Gomery, 1995), mientras que la supuesta dimensión filosófica se apoya en la valoración de ciertos dispositivos tecnológicos precinematográficos, como “dispositivos morales”, a partir de los cuales se infieren valoraciones culturales, étnicas y de clase, así como del lugar de una pedagogía en lo que respecta a la perspectiva sobre la “misión civilizadora” del cine (Leon Margaritt, 1947: 19, 481), y concretamente de la linterna mágica como instrumento de evangelización.

Estado del arte, esbozo de una arqueología

La inclusión de este libro de Leon Margaritt en una arqueología de los estudios sobre cine no supone la regresión a un origen fundante, sino que lo hemos considerado como antecedente por dos cuestiones. Por un lado, porque dada la paradoja misma del concepto de discontinuidad (Foucault, 1979: 14) que intentamos mostrar desde los antecedentes de los Estudios sobre Cine, este texto en cuanto dominio interrumpido, permitiría una comparación con el dominio que generalmente suele considerarse “fundante” o “canónico”, que es el de la historiografía, con los textos de Di Núbila. En segundo lugar, como segunda dimensión paradójica, si bien la historiografía cinematográfica, con sus distintas versiones, sigue siendo la línea hegemónica,

argentino” (2010) o el de Carmen Guarini “Antropología visual argentina: apuntes sobre una bibliografía ‘imperfecta’” (2010), así como otros textos dispersos como “Del celuloide al papel. Las publicaciones cinéfilas en la Argentina” (Broitman y Samela, 1993) y “Pactos, promesas, desencantos. El rol de la crítica en la génesis del Nuevo Cine Argentino” (Moguillansky y Re, 2009) –dedicados exclusivamente a una de las formaciones discursivas del campo, la crítica cinematográfica–, no existirían trabajos que hayan abordado una historia de los estudios sobre cine o una posible articulación de este campo desde las diferentes escrituras, líneas teóricas, conceptos y problemas que lo habrían constituido.

actualmente una de las tendencias de los Estudios sobre Cine, no sólo en Argentina, es aquella que pretende producir un diálogo con la filosofía y, aunque en una versión muy diferente a las actuales líneas filosóficas que incluso atraviesan algunas de las posiciones de la crítica cinematográfica, en cuanto remite a cierto idealismo estético, estas referencias filosóficas están presentes en el texto de Leon Margaritt desde el momento en que incluso la “historia técnica” supone una “valoración” moral y estética.

Esta línea de investigación no tuvo continuidad en su momento, ni tampoco después en lo que respecta a las perspectivas filosóficas e historiográficas de De Leon Margaritt. Generalmente, suele considerarse como primer antecedente de la historiografía cinematográfica y de los Estudios sobre Cine los trabajos de Domingo Di Núbila, *Historia del cine argentino*, publicados en dos tomos a fines de los años cincuenta (1959).⁵ Estos textos de historia del cine no estaban escritos desde el formato académico, con aparatos de citas y bibliografía, sino basados en la experiencia cinéfila del mismo Di Núbila. Aunque, según señalaba el historiador, esta perspectiva era consciente, puesto que se trataba de un “estudio troncal del cine argentino” y de “abrir caminos hacia futuros estudios más detallados. Por ejemplo procuro distinguir las diversas tendencias, que algún día llamarán escuelas, de nuestro cine; sobre ellas habrá que escribir más adelante otros libros especializados (...). Sobre el cine mudo igualmente quedan en el tintero temas y anécdotas para varios libros” (Di Núbila, 1959: 7-8).⁶ La historiografía de Di Núbila se ha incluido dentro de una tendencia formativista (Allen y Gomery, 1995), que considera al cine como hecho artístico, destacando “pioneros”, “obras maestras”, “personalidades” e innovaciones que se producen de una época a otra y las filiaciones tanto de las obras como de los autores. Esto supone que atiende, principalmente, a la historia interna del cine, antes que a una historia social, política o económica. Los trabajos de Di Núbila, escritos como crónicas, también pueden considerarse como los

⁵ Además de publicar este texto, Di Núbila trabajó en distintas publicaciones cinematográficas, entre ellas la revista *Cinecrítica*, y participó en distintos programas de radio y de televisión. Fue también profesor de guión en la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC).

⁶ Kriger coincide con Paranaguá en *Le cinéma en Amérique latine. Le miroir éclaté. Historiographie et comparatisme* (2000) al decir que los dos tomos de la Historia de Di Núbila fueron escritos como la historia de una derrota, como “(...) la cronología de un decaimiento melancólico que lo llevo al estado de destrucción que percibía en ese momento” (Kriger, 2010: 161). Sin embargo, ese pesimismo no quitaba que Di Núbila estuviera inmerso en los debates locales y que lograra, según Kriger, “(...) escribir una historia muy independiente de las pobres propuestas europeas sobre cine latinoamericano, concretando enormes aportes en la presentación de temas y datos sobre la trayectoria de la actividad” (Kriger, 2010: 161).

primeros trabajos de archivo e inventario, en la medida que cuantifican la cantidad de estrenos cinematográficos y dan cuenta de manera pormenorizada de nombres de nuevos directores –para algunos historiadores ha sido quien introdujo la función “autor”– de actores, productores o técnicos que se incorporan a la industria. Se trataría de una versión de la denominada *historia-panteón* o *historia global*. Aunque las síntesis argumentales de las películas citadas así como los juicios estéticos vertidos sobre estas se asientan en una visión sociologista sobre el cine. La idea de historia de la narrativa cinematográfica es evolucionista, “crece” o mejora su calidad cuando emula el modelo de forma narrativa y organización de producción del cine “clásico de Hollywood”, y con ese mismo criterio se periodiza en Pre-historia e Historia, estableciendo la diferencia a partir del cambio que produciría el cine sonoro. Los textos de Di Núbila, según señala el mismo autor en la segunda edición de 1998, aparecían en medio de la “mayor desorientación que paralizó al cine argentino” y cuando “importaba investigar y contar por primera vez su historia, así como también encarar una evaluación crítica” (Di Núbila, 1998: 6). Sin embargo, en ese mismo año se produciría la revolución cubana, un acontecimiento que produciría un impacto en la posibilidad de pensar una cinematografía continental, a partir del cine documental y del movimiento que fue luego llamado Nuevo Cine Latinoamericano.

En los trabajos sobre historiografía del cine argentino, así como desde otras perspectivas teóricas, se ha tendido a identificar, entonces, como el primer antecedente del campo historiográfico los estudios de Di Núbila, el libro de Solanas y Getino *Cine, cultura y descolonización* (1973), los textos de Birri incluidos en *La escuela documental de Santa Fe: Una experiencia piloto contra el subdesarrollo cinematográfico en Latinoamérica* (1964), así como el trabajo de Jorge Miguel Couselo, quien, en 1984, publicaría *Historia del cine argentino*.⁷ Se trataría de una historiografía pre-académica (Sorrentino, 2011) y que está enfocada en la producción del cine nacional, a partir de la descripción y crónica de películas y sus directores. Anteriormente, José Agustín Mahieu había publicado *Breve historia del cine argentino* (1966), *Breve historia del cine nacional* (1974) e *Historia del cortometraje argentino* (1961), un documento publicado en el marco del Instituto de Cinematografía de la Universidad

⁷ El trabajo de Couselo se destaca por la perspectiva de “cine de autor” (o de política de los autores, según Bazin), fue el director de la colección *24 Directores* que publicó el Centro Editorial de América Latina (Buenos Aires, 1993) y compilador de *Torre Nilsson por Torre Nilsson* (1985). Con la vuelta de la democracia en 1983 cumpliría la función de Interventor Liquidador del Ente de Censura Cinematográfica Argentina. Fue también profesor de la Fundación de la Universidad del Cine (FUC) de Buenos Aires desde 1991 a 2001 y participó de los primeros proyectos de investigación del *Centro de Investigación de la Historia del Cine Argentino*, creado en 1957.

Nacional de Litoral, donde Mahieu era profesor, en el cual se afirmaba la autonomía e importancia del cortometraje, el cortometraje documental y el cine experimental.⁸ Durante la década del sesenta se producirían, en el marco del desarrollismo, los primeros intentos de organizar otras formas de producción cinematográfica y de escritura historiográfica.

Sin embargo, a pesar de que no habría entrado en el canon historiográfico probablemente porque no está exclusivamente dedicado al cine argentino, aunque le dedica un capítulo, el libro de Leon Margaritt no deja de ser un antecedente del interés que comenzaba a tener el cine en Argentina a mediados del siglo pasado, no sólo entendido en su forma institucional más tradicional, sino como dispositivo de dimensiones técnicas, sociales, morales, psicoanalíticas, pedagógicas y de género, aunque en el caso de Leon Margaritt, estas dimensiones son planteadas acriticamente. Lo importante es notar que en este texto, que también podría considerarse como una historia panteón en cuanto está dedicada a la crónica de los pioneros, así como una historia tecnológica –puesto que dedica la mitad del libro al análisis de los dispositivos técnicos, sobre todo a las linternas mágicas y las fantasmagorías– el análisis excedía lo meramente espectacular del cine. Tampoco se trataría de una descripción del espacio de producción y circulación, una historia institucional o una historia interna del cine, un análisis o crónica de una serie de películas: dimensión narrativa-expositiva que caracteriza a los primeros textos historiográficos como los de Di Núbila.

“Misión civilizadora”: Linternas mágicas, fantasmagorías y una historia que no se escribió

Uno de los dispositivos que describe Leon Margaritt, son las fantasmagorías, expuestas después de la Revolución Francesa. El autor sugería que aquella superficie mnémica de las imágenes rodea a una ausencia. Una dimensión del dispositivo que se encuentra en algunas de las teorías cinematográficas y fotográficas contemporáneas hasta lo que podría considerarse la desmaterialización digital, con la irrupción de la imagen numérica (Badiou, 2004). Así, por ejemplo, Anette Kuhn hablaría de una fantasmagoría

⁸ José Agustín Mahieu había estudiado medicina, pero se dedicó a la crítica cinematográfica en la prensa, así como a la docencia en la Universidad Nacional del Litoral. En 1978 se exilió a España donde trabajaría en diversos medios de comunicación. Durante 18 años dirigió la Semana Internacional de Cine de Autor (Málaga), un espacio donde se presentaron los autores más destacados del cine latinoamericano.

de la memoria, refiriéndose al duelo en Sigmund Freud y describiéndolo como “*a dizzying phantasmagoria of memory*” (Kuhn, 2002: 125). No se trataría sólo de una metáfora abstracta, sino que la autora continúa el epígrafe citando una descripción del dispositivo técnico: “*Phantasmagoria: 1....an exhibition of optical illusion produced chiefly by means of the magic lantern...extended to similar optical exhibitions, ancient and modern. 2. a shifting series or succession of phantasm or imaginary figures, as seen in a dream or fevered condition as called up by the imagination, or as created by literary description*” (Kuhn, 2002: 125). El concepto de fantasmagoría tiene, por otro lado, una trayectoria filosófica, en los autores de la Escuela de Frankfurt y la Teoría Crítica. Si Kracauer lo utiliza en términos estrictamente cinematográficos, en su libro *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film* (1947), tanto en Adorno, como en Benjamin, se produce una mutación filosófica. Para Susan Buck-Morss, en su ensayo sobre el texto más conocido de Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, es el concepto que designa la alienación de la experiencia en la modernidad durante el siglo XIX y comienzos del XX (Buck-Morss, 1992).

El texto de Leon Margaritt se mantiene en la descripción de un dispositivo técnico o pre-cinematográfico que funcionó en un determinado momento histórico, luego de la Revolución Francesa, como ilusión óptica de fantasmas de personajes célebres (Rousseau o Marat), anónimos o multitudinarios. Sin embargo, el dispositivo como puesta en escena y sus productos, las fantasmagorías que provocaban respuestas afectivas, mnémicas y motrices, se consideran una “aberración ilusionista o de falsa interpretación de la finalidad moral de la *linterna mágica* [cursivas en el original], el uso de ésta, ya sea con propósitos instructivos, ya científicos o de esparcimiento, continúa durante todo el siglo XIX” (Leon Margaritt, 1947: 79). David Oubiña en su libro *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital* (2009) retoma este dispositivo y concepto que ha estado presente tanto en la teoría cinematográfica como en la filosofía, describiendo el mecanismo de las fantasmagorías a partir de un relato de Máximo Gorki escrito luego de ver las imágenes de los Lumière, aludiendo también a la obra literaria *Austerlitz* de Sebald, al espectro barthesiano, hasta llegar –vía Deleuze– al concepto de “materia fantasma” que cita Godard en *Histoire(s) du cinema*, identificando este concepto con la intuición de Gorki, las imágenes ralentizadas que se describen en la novela *Austerlitz*⁹ y los dispositivos cronofotográficos que experimentan con la descomposición

⁹ El protagonista de la novela de W.G. Sebald, Austerlitz, observa una copia ralentizada de un

analítica del movimiento. Oubiña vuelve a mencionar esta dimensión que estaría presente y supuesta en la génesis de la fantasmagoría “la posibilidad de ver las acciones de los seres queridos mucho tiempo después de su muerte” (Oubiña, 2009: 34). Sin embargo, el autor no menciona el texto de Margaritt, que consideramos importante no sólo porque sitúa los dispositivos como la linterna mágica en el comienzo de una historia del cine argentino (que auspicia, pero que no escribirá), sino porque produce una descripción y valoración moral del dispositivo técnico, desde una dimensión histórica concreta, puesto que los discursos y crónicas de la época que Leon Margaritt cita –incluyendo textos de Roberstone (Étienne-Gaspard Robert) o las fantasmagorías de individuos célebres (Rousseau, Marat) o fantasmáticas multitudes que menciona–, están situadas en un pasado históricamente determinado y son interpretadas en ese contexto postrevolucionario, así como la dimensión afectiva y mnémica que producen las fantasmagorías, ya sean célebres o anónimas, es reprimida y considerada aberración y desvío de la finalidad moral, pedagógica, civilizatoria, de la linterna.

El concepto de fantasmagoría, como dijimos, ya había sido utilizado de forma dialéctica por Walter Benjamin en su obra inconclusa, el *Das Passagen-Werk*, cuya escritura intermitente le llevaría desde 1927 hasta su muerte en 1940. Se trataría de otro antecedente truncado, en lo que respecta a la recepción de la Teoría Crítica y la Escuela de Frankfurt, en el marco de la historiografía cinematográfica, así como en los Estudios sobre Cine en Argentina. Puesto que, a diferencia de lo que suele considerarse a veces, la recepción del pensamiento de Benjamin y de la Teoría Crítica no se produce tardíamente, a partir de teorías de Comunicación Social o de los Estudios Culturales, vía mediación europea o anglosajona, sino desde la producción teórica de la filosofía académica, con autores como Héctor Murena y Luis Juan Guerrero.

El mismo año en que Leon Margaritt publica su libro, Theodor Adorno y Max Horkheimer publicaban, en una versión mimeográfica, la *Dialektik der Aufklärung*, en donde se desarrolla el concepto de industria cultural, que también tiene una trayectoria singular en el campo que hemos investigado. Era el momento en que en la Argentina se construía un régimen de producción cinematográfica industrializado, uno de los elementos más importantes en la construcción del imaginario social del peronismo. Horizonte de acontecimientos políticos y sociales que si bien Leon Margaritt nunca

menciona explícitamente, se trata de la condición de posibilidad no dicha que circula y que sería determinante para el recorte discursivo de un historiador como Di Núbila.

Otra razón por la que hemos considerado el libro de Leon Margaritt como el primer antecedente a tener en cuenta en los Estudios sobre Cine en Argentina, son algunas de las valoraciones morales que presenta, no sólo sobre los dispositivos técnicos como las linternas y las fantasmagorías, sino sobre la “misión civilizadora” del cine, así como sobre su función social y pedagógica que se promulgaba, casi una década después de que se creara el Instituto Cinematográfico del Estado. Leon Margaritt comienza citando el proyecto de la ley, presentado por Matías Sánchez Sorondo, para la creación de aquel instituto.¹⁰ En continuidad con el proyecto de ley, Leon Margaritt pretendía exaltar los valores de la misión del cinematógrafo, citando a voces que considera autorizadas como Pio XI, Franklin D. Roosevelt (entonces presidente de los EEUU), Jussef Stalin, Vladimir Lenin, o Benito Mussolini, hasta llegar a la definición de Ricciotto Canudo, considerado como pionero de la expresión “Séptimo Arte” y de una concepción vanguardista del cine.

El prologuista, Alberto Rato, situaba la publicación en el marco de la conmemoración del cincuentenario del cine y aseguraba que el libro era esperado hacía tiempo por productores, autores, cronistas y sobre todo por “el hombre de la butaca”, empeñado en saber “qué tiene adentro el muñeco” (Rato, 1947: 7). Leon Margaritt proponía una “Prehistoria” del cinematógrafo, que desarrolla a través de la investigación de artefactos y juguetes ópticos¹¹; una investigación, desmesurada, que se apoyaba en:

Disciplinas científicas (filosofía, astronomía, matemáticas, historia natural, química, física y mecánica), religión y doctrinas esotéricas (liturgias, taumaturgia,

¹⁰ En el proyecto de ley de creación del Instituto Cinematográfico del Estado, presentado al Senado de la Nación Argentina el 27 de setiembre de 1938 por Matías Sánchez Sorondo, se lee: “El cinematógrafo es un arte que llama a muchas artes, una industria que vive de la ciencia y que prospera de los descubrimientos científicos, un comercio que afecta los imponderables del espíritu, y más que todo, y sobre todo, un factor formidable de difusión de las ideas y de las imágenes, un instrumento elástico e irremplazable de propaganda, de educación y, por ende, de cultura” (citado por Margaritt, 1947: 9). El proyecto habría sido presentado no sólo por Sánchez Sorondo, considerado por muchos investigadores como pro-nazi, sino también por los periodistas Carlos A. Pessano y Miguel Paulino Tato (Jakubowicz y Radetich, 2006: 42).

¹¹ En este sentido se destacan las 96 láminas y 420 ilustraciones. La documentación del material, a diferencia de la historiografía que suele considerarse pre-académica, está documentada con fuentes y citas y también con relatos del mismo Margaritt a partir de sus visitas a museos y colecciones como el Museo Etnográficos de Roma (Leon Margaritt, 1947: 482, 669-789).

nigromancia, magia o brujería, astrología, alquimia, exorcística [*sic*], ritos masónicos, ilusionismo y fantasmagoría), artes representativas, profecías e invenciones literarias... (Leon Margaritt, 1947: 17)

Antes que hacer un análisis o crónica de películas, el libro planteaba, entonces, un desarrollo genético del cine a partir de conceptos sobre el movimiento y distintas ideas físico-ópticas, presentando el origen del cinematógrafo desde dimensiones fabulosas, según el mismo autor, como la leyenda del emperador Wu-Ti y las “sombras chinescas”, hasta los diversos artefactos de iluminación, proyección, reflexión y refracción, los autómatas y fantoches así como distintos juguetes ópticos. El estudio está dividido en diez partes y, si bien comienza con una serie de definiciones valorativas sobre el término “cinematógrafo”, apoyándose en la autoridad de personajes de renombre, hasta la quinta sección se trataría de un trabajo historiográfico desde una perspectiva que atiende a los dispositivos tecnológicos, comenzando con las cámaras, las linternas y las fantasmagorías de Roberstone,¹² aunque estos dispositivos son también valorados desde una perspectiva moral. La séptima parte se titula: “Vida heroica de la Cinematografía argentina. Prehistoria de las linternas –Quinetoscopios y Biógrafos– Del primer mudo al primer sonoro de producción nacional”. En esta Prehistoria, que se sitúa unos siglos antes que la de Di Núbila,¹³ Leon Margaritt organiza un capítulo único¹⁴, que comienza diciendo:

¹² La primera parte se dedica a las sombras, cámaras, linternas y fantasmagorías. La segunda, a los precursores del análisis y síntesis del movimiento con dispositivos como la cronografía, la fotografía, la cronofotografía y el celuloide. La tercera, se dedica a la cinematografía y a uno de los tópicos de las historias mundiales del cine, el de la cuestión de la “paternidad” de los hermanos Lumière. La cuarta se dedica al fonofilm, cromofilm, los dibujos animados, las cinesiluetas y los Fantoches vivientes: “Su naturaleza técnica y algunas derivaciones de orden espiritual” (Leon Margaritt, 1947: 257-268); la quinta parte está dedicada a la estereovisión binocular primaria, el estereocine anaglífico polarizante y paraláctico, la pantelegrafía, la televisión y la telecinematografía (Leon Margaritt, 1947: 347-417). Hasta aquí podría decirse que se trata de una historia tecnológica. A partir de la sexta parte encontramos ya una historiografía-inventario y crónica de productores, directores y actores de “seiscientos películas famosas” (Leon Margaritt, 1947: 427), desde 1900 hasta 1930. Margaritt compara esta sección y la justifica, en cuanto a la elección de seiscientos títulos, con el libro *Panorama du Cinéma* de Georges Von Charesol (Leon Margaritt, 1947: 474)

¹³ Para Di Núbila, la “Prehistoria” de la cinematografía argentina abarcaba desde los primeros experimentos de imágenes en movimiento que hicieron Eugenio Py y Henri Lepage, hasta la llegada de las “primeras habladas”. Luego, delimita una segunda etapa que denomina “Historia” que empieza con un apartado bajo el título de “Y en el principio fue el sonido”, señalando implícitamente que el cine comienza a partir de las películas sonoras. Según Fernando Martín Peña, Di Núbila desestimó la producción de cine mudo, no así Couselo quien habría intentado reunir la producción anterior al sonoro. Entre esas producciones que hoy han sido editadas en DVD en la colección *Mosaico Criollo*, editado por el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken y el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), se encuentra *El último malón* del Alcides Greca (1918), que, según algunos críticos, se anticipó al documental: *Nanook of the north*

Cuando se escriba la historia del cine argentino (la estamos ya preparando, en realidad, para su publicación, debiéndose considerar el presente capítulo como un adelanto de ella¹⁵) habrá que averiguar y establecer la exactitud de la noticia sobre la llegada de linternas mágicas a suelo americano, en la época de Kircher, según lo señalamos oportunamente. Por parte nuestra, no vemos en ello ninguna probabilidad o extrañeza; antes bien nos parece cosa lógica y natural que los primeros misioneros enviados por la Compañía de Jesús, a fines del siglo XVII y principios del XVIII, a nuestro continente, se hayan valido de linternas mágicas en su obra de conversión entre las tribus de los nativos americanos. (Leon Margaritt, 1947: 481)

La linterna mágica, un proyector pre-cinematográfico, habría sido utilizada, entonces, como instrumento de liturgia y evangelización, puesto que era considerada especialmente adecuada para impresionar con imágenes del infierno y del paraíso. Leon Margaritt, aseveraba al describir la imagen de uno de los grabados más conocidos del *Ars Magna de lucis et umbrae* que mostraba a una pecadora entre las llamas del purgatorio, “¡Ningún otro instrumento, mejor que la linterna, para impresionar a los indios acerca de las glorias del paraíso y las penas del infierno!” (Leon Margaritt, 1947: 482). Pues, “(...) donde las palabras y los gestos de los sacerdotes, en los prolegómenos de su obra misional, fallaban por resultarles indescifrables a los nativos la didáctica de la expresión idiomática y mutográfica, apoyábanse aquellos en el lenguaje figurado de los objetos, de las imágenes, de los símbolo” (Leon Margaritt, 1947: 481). El autor justificaba su hipótesis en el relato de un “informante” del Museo Kircheriano, para asegurar que las linternas mágicas habrían sido trocadas por algunos de los objetos que los misioneros enviaban y que luego formarían parte de una de las colecciones arqueológicas de civilizaciones precolombinas más grandes, reunidas en dicho Museo (Leon Margaritt, 1947: 482). Al presuponer que “(...) la sencillez de aquellas gentes no podía menos que quedar profundamente impresionada por esas visiones beatíficas o infernales, que

(1922) de Robert Flaherty (Peña, 2009: 2; Acosta Larroca, 2009).

¹⁴ Este capítulo único, que comienza con una Prehistoria, desde las linternas mágicas traídas por los misioneros en el siglo XVII, dedica algunas páginas a otros artefactos como los quinetoscopios, a Charles Pathé, inmigrante en Mar del Plata, a “la cuna del cine argentino, el cine-bar y el porqué de la denominación biógrafo”; hasta llegar a Mario Gallo, considerado el primer cinematografista argentino (Leon Margaritt, 1947: 483-499).

¹⁵ Tal historia no la escribiría Margaritt, sino Domingo Di Núbila.

aparecían y desaparecían, como por obra sobrenatural” (Leon Margaritt, 1947: 482), comparando este impacto, con el escalofrío y pavor que produciría luego, entre los europeos, el artilugio de las fantasmagorías, al que, sin embargo, Leon Margaritt consideraba, como hemos visto, una aberración o falsa interpretación de la finalidad moral de la linterna mágica (Leon Margaritt, 1947: 79).

Es decir que todo el estudio de los primeros artilugios técnicos y juguetes ópticos –que involucra luego en el texto de Leon Margaritt cuestiones sobre la persistencia retiniana, los autómatas y fantoches, los procesos de la fotoquímica como la daguerrotipia y la heliografía, hasta llegar al film como espectáculo– está siempre atravesado por una valoración moral, y que responde a una idea de “gran historia”, de historia de una civilización, la occidental católica, en la que se va construyendo desde la descripción historiográfica de los dispositivos técnicos, hasta el primer intento de articulación de una historia del cine argentino, una demonización de algunos artefactos (fantasmagorías) o glorificación de otros (linterna mágica), en la medida en que son instrumentos más o menos acordes a la misión evangelizadora, en este caso asimilada a la idea de “civilización”, que en este sentido muestra una noción de evolución técnica en lo que respecta a la misión civilizadora, puesto que los artilugios pueden “degenerar” como habría sucedido con las fantasmagorías o la cámara oscura.¹⁶

Sobre el concepto de civilización, cabe mencionar que esta categoría decimonónica no circularía del mismo modo en el siglo XIX y en el XX, cuando Leon Margaritt escribe. Si en el siglo XIX adquiere mayor densidad a partir del uso que le dará Domingo Faustino Sarmiento en *Facundo. Civilización y Barbarie* (1845), donde comienza a polarizarse con el concepto de barbarie, para Sarmiento nunca supone, al menos no inmediatamente, una identificación con un proyecto “evangelizador”, sino más bien con el proyecto de un liberalismo político-económico. La polarización se acentuará en un libro como *Conflicto y armonías de las razas en América* (1884), donde además Sarmiento criticaba la evangelización jesuita. Y en este sentido es conocida la respuesta de José Martí, al concepto de civilización sarmentino como “falsa erudición” en su ensayo *Nuestra América* (1891). Mucho más adelante, en la historiografía cinematográfica,

¹⁶ La linterna no sólo se compara con la fantasmagoría sino con la cámara oscura; mientras esta última degeneraría, según De León Margaritt, la linterna mágica ya en su nacimiento “presenta las peculiaridades de un instrumento de moralización religiosa y de física recreativa” (De Leon Margaritt, Ob.Cit, p.52).

Octavio Getino en *Cine argentino entre lo posible y lo deseable* continúa aplicando estas categorías, que ya son utilizadas en uno de los primeros escritos del Cine Liberación, *Hacia un Tercer Cine*, al articular una historia social y política del cine, en sus comienzos, comparando las películas de los pioneros como Mario Gallo (inmigrante “civilizador”) con las del período posterior, sobre todo con las de José Agustín Ferreyra, hasta la destrucción “civilizadora” durante la dictadura militar (Getino, 2005: 38).¹⁷

El concepto de civilización en Leon Margaritt, entonces, aparecería ligado a la idea de evangelización civilizadora, desde una valoración de la linterna mágica, en el marco de la rehispanización del concepto de civilización que se produciría a partir del Centenario de la Revolución de Mayo y en la época del primer peronismo cercano al franquismo. A partir de la octava parte de *Historia y filosofía del cine*, se dedicará a articular una historia tecnológica, con una determinada conceptualización estética sobre las “prerrogativas del Film como Arte puro y autónomo. Sus medios mecánicos de reproducción, su convivencia con la Industria y sus relaciones con el Teatro y la Literatura” (Leon Margaritt, 1947: 524). Es decir que se dedicará a establecer a partir de estas secciones las cuestiones estéticas desde tópicos como la “belleza filmográfica”, la Mecanicidad, y el origen científico y documental, así como industrial, preocupado en argumentar que estas condiciones no atentarían a la dimensión artística y poética del Film, del mismo modo que afirmaba la autonomía respecto de la Literatura y el Teatro. La décima parte, “Alcances funcionales del cine como instrumento moralizador, educador y civilizador. Sus aspectos negativos o anti-éticos, y sus correctas atribuciones éticas” (Leon Margaritt, 1947: 629), vuelve a especificar sobre cuestiones morales. Es de este modo que Leon Margaritt entiende el “punto de vista filosófico”, “destacándose particularmente aquellos que se refieren a la estética, la política y la moral” (Leon Margaritt, 1947: 629). En este sentido, Leon Margaritt, apelaba a una versión del platonismo, en cuanto “Platón fue uno de los primeros, tal vez el primero de los

¹⁷ Si en el texto de Getino *Cine argentino...*, aparecen en algunos casos como correlato del discurso y la perspectiva política del análisis, mostrando un uso afirmativo de la categoría de barbarie que fue característico del peronismo de izquierda, estas mismas categorías articulan la compilación de Ana Laura Lusnich: *Civilización y barbarie. En el cine argentino y latinoamericano* (2005). Los modos en que son utilizadas en cada artículo varía según la perspectiva de cada autor. Es decir, pueden plantearse desde la transvaloración de afirmar la “barbarie” como discurso emergente de la alteridad negada, o pueden no estar mencionadas, sino sugeridas en correlación a la Teoría Crítica, como en el texto de Lorena Moriconi “Memoria y testimonio. Tensiones y tendencias del documental argentino”, donde la autora comienza desde el pensamiento de Adorno, planteando el problema de la representación del horror y, en este marco, es conocido el sentido negativo que tiene el concepto de barbarie en la Teoría Crítica, es decir barbarie de la civilización occidental.

sociólogos de la humanidad, en recomendar el contralor directo del Estado en la práctica de las Bellas Artes” (Leon Margaritt, 1947: 629).

En el texto esta interpretación del platonismo, mediado por algunas lecturas del idealismo de Benedetto Croce, se expresaba en las advertencias sobre los usos inmorales de daguerrotipos, estereógrafos, quinetoscopios, folioscopios, pues “hasta las sombras chinas pierden su inocencia y pasan a servir en la bolsa negra de la pornografía”, de modo contrario a “nuestra ética cristiana” (Leon Margaritt, 1947: 630). En el cine, las acciones de la bolsa negra de la pornografía se cotizarían desde la institución del “sex-appeal”, del *star system*, en formas como el “naturismo”, el “realismo” y Leon Margaritt llega a incluir el “freudismo”.¹⁸ Se trataría para el autor de formas que impurificaban “las premisas misionales del cine, las que se suponen esencialmente educativas, moralizadoras y civilizadoras” (Leon Margaritt, 1947: 632).

A pesar de presentar algunos de los tópicos de las historias monumentales de la época, bibliografía exhaustiva,¹⁹ una documentación abundante e ilustraciones de mucha calidad, tanto en lo que respecta a la historia técnica, como a la hipótesis sobre el comienzo de la cinematografía argentina, este trabajo de Leon Margaritt no parece haber tenido circulación, al menos en lo que se consideraría las líneas historiográficas del campo. No hemos encontrado en los trabajos sobre historiografía ni en otros sobre teoría cinematográfica, alusión a esta publicación, que al parecer tampoco tuvo continuidad en lo que respecta a la perspectiva “moralizante” que propone en nombre de una determinada versión de la filosofía y de la estética, ni desde otras perspectivas que cuestionaran esta versión. Así es que, como ya hemos mencionado, desde la historiografía cinematográfica se considera como primer antecedente los trabajos de

¹⁸ Leon Margaritt agrega que *la* (sic) psicoanálisis es entendida por muchos como una sub-especie de la pornografía que “satisface a una élite de aberrados cerebrales”. Refiriéndose así a determinados planos. Así como el encuadre de una protagonista que se baña y se cambia de prendas, resulta un recurso del cual se abusa, según Leon Margaritt: “es atentatorio en lo ético, pues no sólo alaga las tendencias enfermizas de cierto sector del público (...) sino que las desata y fomenta” (Leon Margaritt, 1947: 632). Para sus estudios y apreciaciones en esta sección, Leon Margaritt se apoyaba en el *Code of Ethics* (Código de Ética, de Norte América, editado entonces por el “*Bureau Hays* de Contralor Cinematográfico”), en encuestas y estadísticas publicadas por Alois Funk en su obra *Film und Jugend* (una tesis doctoral de la Universidad de Munich), hasta los estudios de Fray Agostino Gemelli en *La Psicologia al servizio della Cinematografia* (Leon Margaritt, 1947: 632-648)

¹⁹ Además de los numerosos documentos técnicos que cita Margaritt, se encuentran varias alusiones a uno de los primeros textos sobre el cine como “arte”, el de Rudolf Arnheim *Film als Kunst* (1932).

Domingo Di Núbila, escritos más de una década después (1959).

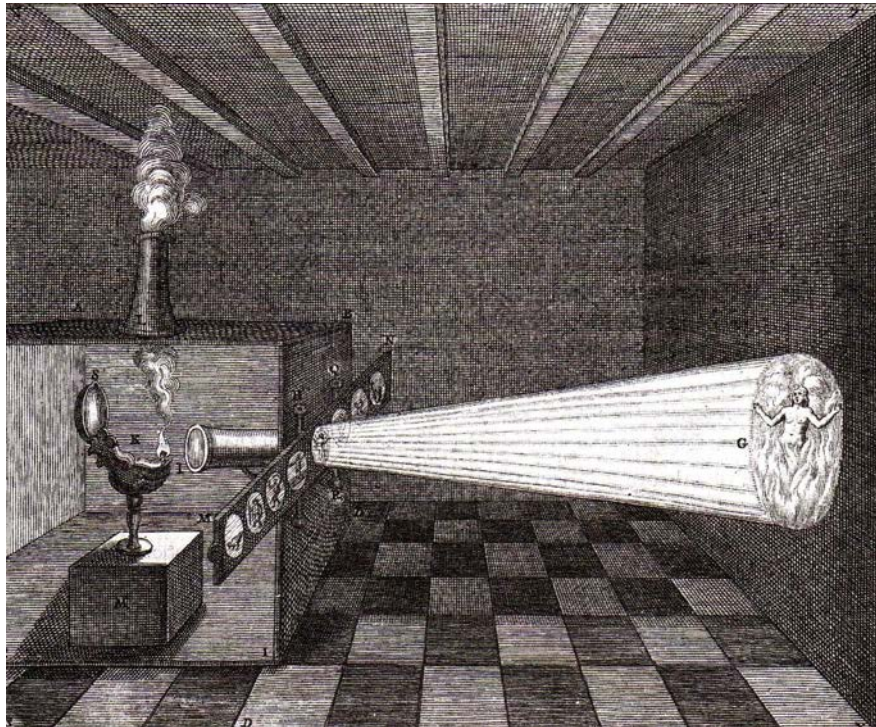
No existiría ninguna referencia a este libro *Historia y filosofía del cine*, o a su autor, en los trabajos que atienden a la articulación del campo de los Estudios sobre Cine en Argentina, ni desde la historiografía ni desde las prácticas de escritura crítica o desde las publicaciones periódicas como las revistas. Entre 1930 y 1960 se consolidaría la industria cinematográfica en Argentina y en las publicaciones periódicas como las revistas se ha hablado de tres ejes: la formación de un *star system* local, la intervención del Estado en la industria (factor acentuado con el peronismo) y el debate sobre qué es el cine nacional (Kriger, 2003), en el libro de Leon Margaritt todavía no encontramos articulados estos ejes, aunque es posible inferir el marco institucional. Si las revistas de la época (*Radiolandia*, *Astros*, *Sintonía*, *Sideral*), según Kriger, serían las encargadas de sostener y alimentar la imagen mítica erigida alrededor del artista, difundiendo conductas y modelos a imitar y estableciendo con el público vínculos de identificación y fascinación, en el caso de Leon Margaritt, este discurso, que también está presente, se entremezcla con las advertencias morales, pedagógicas y sociales, en las que pueden encontrarse alusiones a estudios, investigaciones y discursos morales que articulan prescripciones sobre la función del cine, aunque no desde una versión crítica ni desde el concepto de industria cultural, como podría encontrarse en la *Dialektik der Aufklärung*, que se publicaría ese mismo año, sino a partir de la imagen de “misión civilizadora”, que responde a una versión dominante de la historia. Si bien este libro no habría entrado en el canon del campo de los Estudios sobre Cine, sí puede analizarse como un texto que producido desde un espacio no académico, sino desde otras prácticas institucionales, presenta algunas de las versiones oficiales sobre la misión del cine y la voluntad de articular ese auspicio con otras funciones de la cinematografía. Leon Margaritt –aunque su estilo y escritura resulten hoy ingenuos o disparatados en su magnificencia y su discurso acerca de la linterna mágica pueda asociarse al nacionalismo católico, más que a una pretensión de cientificidad positivista o de regularidad científica– presentaría aquello que Foucault veía, por ejemplo, en los discursos de los psiquiatras de siglo XIX, lo que se llama “sentido del acontecimiento” (Foucault, 2007: 81), del acontecimiento que había significado la llegada del cine a América y de su utilización en una “misión civilizadora”.

Pero en cuanto a una arqueología del campo de los Estudios sobre Cine, es posible señalar una discontinuidad, puesto que es un texto que no tendrá circulación ni

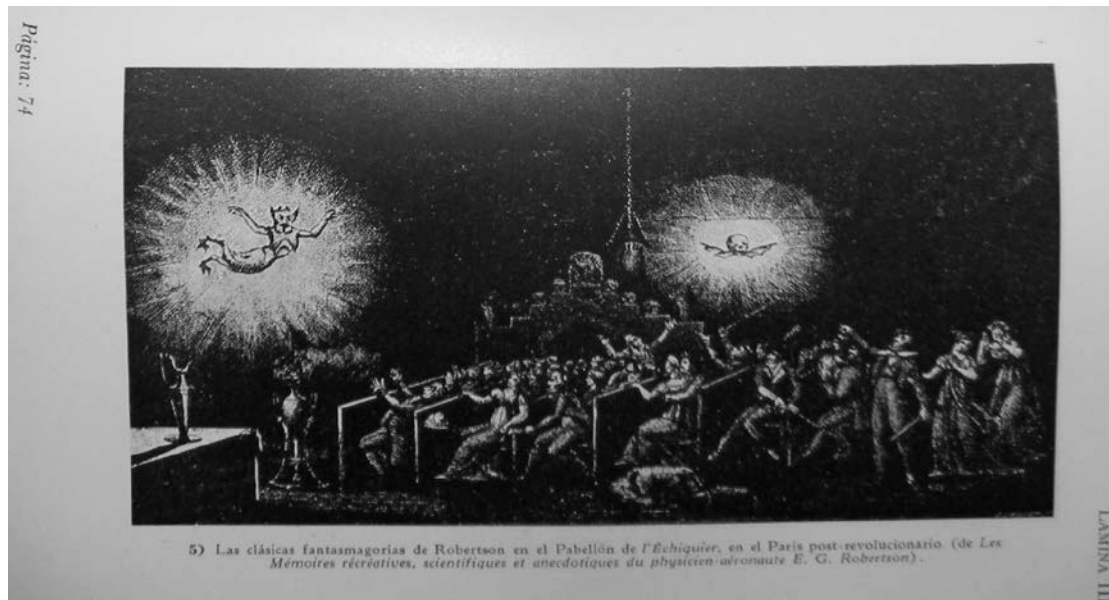
recepción. Más de diez años después, Di Núbila publicaría *Historia del Cine Argentino*, partiendo de una perspectiva en la cual no caben las consideraciones “filosóficas” de Leon Margaritt, ni las concepciones de “misión civilizadora”, ni las dimensiones de una historia mundial, sino que la historia del cine argentino comienza a escribirse desde la producción cinematográfica nacional, y desde una crítica a la política proteccionista del peronismo, hipótesis deconstruida por la historiadora Clara Kriger (Kriger, 2009). En cuanto a los textos que podrían considerarse como aquellos en los cuales comienza a articularse un diálogo entre cine y filosofía, presentan características muy diferentes a los de Leon Margaritt, puesto que las tradiciones y líneas filosóficas con las cuales se produciría este diálogo, serán aquellas de la Escuela de Frankfurt o Teoría Crítica así como algunas de las versiones de la filosofía francesa contemporánea, no sólo con la traducción de los textos de Gilles Deleuze en los años ochenta,²⁰ sino también con autores como Jacques Rancière; Jean Louis Comolli o Alain Badiou, que a partir de conceptos como imagen y cuerpo numérico; cuerpo-filmado, cuerpo-filmante y espectador (Badiou; Comolli en Yoel 2004), producen formas de escritura que se encuentran entre la crítica cinematográfica y el ensayo filosófico. O bien, en los movimientos de las vanguardias tercermundistas, donde existiría una idea dialéctica materialista de la praxis cinematográfica y la apelación al tercermundismo desde la obra de autores como Franz Fanon (*Les Damnés de la Terre*, 1961), desde un revisionismo que se opone a la visión liberal de la historia argentina, que pretendía superar el desarrollismo, así como desde los postulados de la Tricontinental de La Habana (1966), cuando incluso se ponía en crisis el concepto de cine y su historia. La producción cinematográfica en Argentina, después de la crisis del modelo industrial, se diversificó hacia tendencias que incluyeron el cine de autor, el político, el militante, el surgimiento de las vanguardias, el cortometraje y el documental. Diversificación que se producía en consonancia con el “cineclubismo”, el surgimiento de la crítica cinematográfica, y, sobre todo, destacándose los movimientos de vanguardias (Mestman, 2004). Es en este contexto cuando se reciben los trabajos sobre historia del cine argentino de Domingo Di Núbila, pero el texto de Margaritt quedó fuera de este trayecto de construcción de archivo, de un canon historiográfico o de una cartografía. Probablemente, como documento encuentre más interés a la hora de pensar una historia del cine desde la sospecha, en la que los juguetes

²⁰ La primera traducción al español de los libros de Deleuze *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1* (1984) y *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (1987), fue publicada por Paidós tanto en la Argentina como en España y estuvo a cargo de la traductora argentina Irene Agoff.

ópticos no son sólo productos de una juguetería filosófica sino que habrían sido instrumentalizados como dispositivos de colonización.



Linterna mágica (Athanasius Kircher)



Fantasmagorías (Étienne-Gaspard Robert, "Robertson")



“Derivaciones negativas”, según Margaritt, de la misión civilizatoria y pedagógica del cine



“Misión cultural positiva”, según Margaritt, del cinematógrafo: enseñanza escolar, didáctica militar, investigación y documentación, demostración de geografía político-económica.

Fuentes

Leon Margaritt, Teo de (1947) *Historia y filosofía del cine*. Buenos Aires, Impulso

Bibliografía

Acosta Larroca, Pablo (2009) “Mosaico Criollo: El cine mudo argentino se hace escuchar”, en *GRUPOKANE*

<http://www.grupokane.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=166:artapuntemosaicocriollo&catid=57:catapuntos&Itemid=61> (Última fecha de consulta 10/4/2014)

Allen, Robert y Gomery, Douglas (1995) *Teoría y práctica de la historia del cine*. Barcelona, Paidós

Apra, Gustavo (2008). *Cine y políticas en la Argentina: continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Buenos Aires, Universidad Nacional de General Sarmiento

Bal, Mieke (2004) “El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales”, en *Estudios Visuales*, N° 2, 11-49

Bourdieu, Pierre (2008) *Los usos sociales de la ciencia*. Buenos Aires, Nueva Visión

Broitman, Ana y Samela, Gabriela (1993) “Del celuloide al papel. Las publicaciones cinéfilas en la Argentina”, en Horacio González y Eduardo Rinesi (comps.), *Decorados. Apuntes para una historia social del cine argentino*, Buenos Aires, Manuel Suárez, 201-214

Buck-Morss, Susan (1992) “Aesthetics and Anaesthetic: Walter Benjamin’s Artwork Essay Reconsidered”, en *October*, 62 (Autumn 1992), 3-41

Ciancio, María Belén (2013) *Estudios sobre cine. Una perspectiva desde la articulación memoria-cuerpo-género. Escrituras y conceptos. 1983-2010* (tesis doctoral). Madrid, Universidad Autónoma de Madrid

Di Núbila, Domingo (1959) *Historia del cine argentino*, 2 tomos. Buenos Aires, Cruz de Malta

Di Núbila, Domingo (1998) *Historia del cine argentino*, 2º edición, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero

España, Claudio (comp.) (2004) *Cine argentino, modernidad y vanguardias 1957/1983*, Volumen I. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes

- Foucault, Michel (1979) *La arqueología del saber*. México, Siglo XXI
- Foucault, Michel (2007) *La voluntad de saber*. México, Siglo XXI
- Getino, Octavio (2005) *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires, Ciccus
- Guarini, Carmen (2010) “Antropología visual argentina: apuntes sobre una bibliografía ‘imperfecta’”, en *Revista Imagofagia*, N° 2
<http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?view=article&catid=35%3Anumero-2&id=112%3Aantropologia-visual-argentina-apuntes-sobre-una-bibliografia-imperfecta&format=pdf&option=com_content&Itemid=71> (Última fecha de consulta: 10/4/2014)
- Jakubowicz, Eduardo y Radetich, Laura (2006) *La historia argentina a través del cine. Las “visiones del pasado” (1933-2003)*. Buenos Aires, La Crujía
- Kruger, Clara (2010) “Problemas historiográficos en la producción teórica sobre cine argentino”, en *Cuadernos AsAECA*, Número I, Buenos Aires, 159-169
- Kruger, Clara y Spadaccini, Silvana (comps.) (2003) *Páginas de cine*. Buenos Aires, Archivo General de la Nación
- Kuhn, Annette (2002) *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination*. Londres, Verso
- Lusnich, Ana Laura (2005) *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*, Buenos Aires, Biblos
- Lusnich, Ana Laura y Piedras, Pablo (eds.) (2011) *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1969-2009)*. Buenos Aires, Nueva Librería
- Mestman, Mariano (2004) *El cine político argentino, 1968-1976. De La hora de los hornos al exilio* (tesis doctoral). Madrid, Universidad Autónoma de Madrid
- Moguillansky, Marina y Re, Valeria (2009) “Pactos, promesas, desencantos. El rol de la crítica en la génesis del Nuevo Cine Argentino”, en Ignacio Amatriain (coord.), *Una década de Nuevo Cine Argentino (1995-2005) Industria, crítica, formación, estéticas*, Buenos Aires, CICCUS, 121-142
- Molfetta, Andrea; Santagada, Miguel Ángel; Moguillansky, Marina; (2010) “A modo de presentación”, en *Teorías y prácticas audiovisuales. Cuadernos AsAECA I*, Buenos Aires, Teseo, 15-18
- Oubiña, David (2007) *Estudio crítico sobre La ciénaga*. Buenos Aires, Picnic

Oubiña, David (2009) *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital*. Buenos Aires, Manantial

Peña, Fernando Martín (2009) “Retrospectiva: Cine argentino mudo” en *Programa malva.cine*, Buenos Aires

Rato, Alberto (1947) “Introducción” en Teo de Leon Margaritt, *Historia y filosofía del cine*, Buenos Aires, Impulso, VII-X

Sel, Susana (comp.) (2007) *Cine y fotografía como intervención política*. Buenos Aires, Prometeo

Sorrentino, Pedro Ernesto (2011) *Historiografía del cine argentino 1955-2005*. Mimeo para la publicación *Historiografía del cine argentino 1955-2005*. Córdoba, Ferreyra

Yoel, Gerardo (comp.) (2004) *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*, Buenos Aires, Manantial