

La construcción de una Argentina blanca: el discurso legitimador de la nación blanca en el cine de actualidades

Lucía Correa Vázquez
(Universidad de Buenos Aires, Argentina)¹

Resumen: En el presente trabajo, analizaremos la formación e invención de un imaginario de nación en la cual la Argentina es blanca-europea y moderna, en el cine de actualidades en los años alrededor del Centenario (1910). Entendemos que la construcción de una identidad nacional con dichas características, fue promulgada desde los espacios de poder y el cine de no-ficción se presentó como una herramienta que, desde sus actualidades y noticiarios, podía forjar dicho imaginario.

Palabras clave: Racismo criollo, Modernidad, Cine silente, Representación.

Abstract: In the present work, we will analyze the invention of an imaginary of a nation in which Argentina is a white-European country, in the cinema actualities in the years around the Centennial (1910). We understand that the construction of a national identity with these characteristics was promulgated from spaces of power, and non-fiction cinema was presented as a tool that, from its actualities and newsreels, could forge said imaginary.

Keywords: Creole racism, Modernity, Silent cinema, Representation.

Recibido: 13 de mayo del 2023. *Aceptado:* 24 de mayo.

Introducción

En el presente trabajo, analizaremos la formación e invención de un imaginario de nación en la cual la Argentina es blanca-europea y moderna, en el cine de actualidades en los años alrededor del Centenario (1910). Entendemos que la construcción de una identidad nacional con dichas características, fue promulgada desde los espacios de poder y el cine de no-ficción se presentó como una herramienta que, desde sus actualidades y noticiarios, podía forjar dicho imaginario.

1. Actriz, licenciada en Actuación por la UNA y maestranda en Estudios de teatro y cine argentino y latinoamericano en la Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

El corpus que trabajaremos serán los films de Actualidades de la Casa Lepage en los años cercanos al Centenario, siendo estos: *Tigre Club. Reparto de ropa a los niños pobres* (Casa Lepage, 1913), *Escuelas y Patronatos distribuye el plato de sopa en Villa Industriales, Lanús* (Casa Lepage, 1916), *Asociación Asistencia a domicilio a enfermos pobres* (Casa Lepage, 1916), *Patronato de la infancia. Vista a escuela agrícola de Claypole, Buenos Aires* (Casa Lepage, 1919), *Inauguración del Hotel de Inmigrantes* (Casa Lepage, 1913), *Inauguración oficial del asilo de ancianos en Núñez* (Casa Lepage, 1913) y *Fiesta infantil en Talar de Pacheco* (1913).

1. Construyendo una representación

Hacia 1910 la Argentina festeja su primer centenario de la Revolución de Mayo, de los inicios del camino hacia la independencia de la corona española y el nacimiento del primer gobierno patrio. Es decir, se celebran los primeros cien años de los inicios de la separación política-económica-social de la excolonia en vistas de formar un nuevo Estado-nación independiente. La nueva nación termina por configurarse hacia el Centenario, en la cual las elites determinaron que Argentina era un país blanco-europeo y que los pueblos originarios y los descendientes de los esclavos africanos traídos a la colonia eran un reducto del pasado: extintos o ya insignificantes en vías de desaparición (Adamovsky, 2012). Desde el Estado, se fomenta la inmigración europea para “poblar las tierras desérticas” y construir de este modo, una nación moderna y blanca, a imagen y semejanza de Europa y así conformar la identidad nacional. En relación con la conformación de una identidad nacional, Eduardo Grüner (2004) sostiene que su construcción responde a una necesidad de los Estados-nación de tener un “pueblo” que responda a este, identificándose con él. Por esta razón, las representaciones de la identidad nacional funcionan entonces como un instrumento ideológico en la cual todos los súbditos del Estado pueden reconocerse, siendo sus representaciones más efectivas la lengua, la cultura, la tradición y las imágenes (p.59), por lo que el cine, como veremos, no es la excepción.

Las olas inmigratorias no tardaron en llegar, modificando fuertemente a la Gran Aldea que era la Buenos Aires de fines de siglo XIX. Frente a tal cosmopolitismo y la imperiosa necesidad de aunar a los habitantes bajo una misma identidad nacional, se formó el concepto de que la Argentina era un “crisol de razas”, noción en la cual las diferencias entre los orígenes diversos de sus habitantes son matizadas y se presentan sin conflictividad alguna, en vistas de homogeneizar la nación en torno a la blanquitud de la clase dirigente, configurado por las familias patricias. De este modo, y siguiendo el análisis de Adamovsky (2012), la idea de un crisol de razas fue una herramienta que pretendió disimular cualquier marca de los orígenes diversos de la población, construyen-

do una homogeneidad cultural centralizada en la raza blanca como representante de “la argentinidad” (pp.343-344).

Siguiendo a Federico Pita (2021), las relaciones entre progreso y racismo se encuentran intrínsecamente relacionadas: “«Raza blanca» y «raza negra» son categorías abstractas y estructurales, herramientas de una ideología que plantea que lo blanco es lo superior y lo negro es lo inferior; funciona en espejo” (12). Desde la concepción misma de nación que tuvo el segundo presidente de la Argentina, Domingo Faustino Sarmiento, los mulatos y los zambos serían el eslabón que se encuentra entre la civilización y el palurdo: es decir, un animal, lo salvaje “La raza negra casi extinta ya –excepto en Buenos Aires–, ha dejado sus zambos y mulatos, habitantes de las ciudades, eslabón que liga al hombre civilizado con el palurdo; raza inclinada a la civilización, dotada de talento y de los más bellos instintos de progreso” (Sarmiento en Pita, 18). El investigador desarrolla el concepto *racismo criollo* para identificar el racismo existente en Argentina y que ha sido exitosamente invisibilizado hasta el momento. Por esa razón, el autor determina que hay tres aspectos que caracterizan al mismo: la invisibilización, la negación y la extranjerización. El primer aspecto consiste en invisibilizar la procedencia o la identidad étnico-racial de la persona, lo que evita otorgarle un relato político, cultural e histórico. Aquí se encuentran los términos “trigueño” o “campesino”, que nada dicen de su origen racial. El segundo aspecto se refiere al relato histórico construido por las instituciones que negaron el componente étnico del país, siendo el crisol de razas su discurso legitimador. El autor resalta el discurso de Joaquín V. González, político argentino y senador de la nación, quien niega la pluralidad étnica-racial del país:

Cuando hablo de razas inferiores, lo hago a toda conciencia, porque yo no soy de los que sostienen que todos los hombres son iguales, sino en sentido político... Bien; las razas inferiores, felizmente han sido excluidas de nuestro conjunto orgánico, por una razón o por otra, nosotros no tenemos indios en una cantidad apreciable... No tenemos negros, los que se introdujeron, en abundancia... han desaparecido también; no se advienen a nuestro medio social (En Pita, 2021 26).

Esta concepción de razas superiores e inferiores por parte de los sectores dirigentes del país da cuenta del racismo institucional y fundador de la idea de nación que determina su blanquitud y superioridad con respecto a las “razas inferiores, [que] felizmente han sido excluidas”. El tercer aspecto que señala Pita es el que defiende que la Argentina es blanca, procedente “de los barcos”, y que los negros y los indígenas no son propios de este país, por lo que serían extranjeros. El germen del racismo criollo así descrito puede verse en los films seleccionados para este trabajo, en los cuales el objeto de la mirada son la clase alta-blanca, al tiempo que se invisibiliza al pueblo no-blanco, negando su representación como sujetos de esta. Es en esta operación discursiva en la cual la Argentina se presenta al mundo como una nación blanca-moderna y europea.

El proyecto de nación que se venía gestando hacia los años del Centenario tenía como principal misión el ingreso a la Modernidad europea.² Por esta razón, las políticas de Estado tenían un fuerte anclaje político, económico y social de corte positivista, lo que permitiría el progreso del país y su inserción en la Modernidad, pensamiento acorde a las corrientes internacionales de la época. Fruto de tales políticas llevadas a cabo por la elite dirigente y conservadora, el país se ubicó en el mapa mundial como “el granero del mundo” y “la más europea de América”, intentando dejar atrás un pasado rural e indígena que ya no tenía lugar en la nueva Nación joven con todo un futuro por construir, espíritu que se manifiesta en la necesidad de “poblar el desierto” con inmigrantes europeos. La configuración de esta *comunidad imaginada* (Anderson, 1993) fue ideada desde la clase dirigente: la elite argentina, dueña de los campos, hija de los criollos revolucionarios, las familias patricias que dirigen al país según sus propios intereses y diseñan una nación a imagen de Europa.

De este modo, la identidad de la nueva nación se construye como una configuración de poder en torno a la idea de raza, en la cual la blanca es la dominante y la negra y mestiza, la dominada.³ Como podemos ver, los cimientos de la identidad nacional argentina esconden bajo el apolítico crisol de razas, un racismo estructural funcional al poder. La idea de raza, tal como la analiza Aníbal Quijano en su artículo *¡Qué tal raza!* (1999), nace con el ingreso de América al mapa europeo: “se trata de un desnudo constructo ideológico, que no tiene, literalmente, nada que ver con nada en la estructura biológica de la especie humana y todo que ver, en cambio, con la historia de las relaciones de poder en el capitalismo mundial, colonial/moderno, eurocentrado” (144).

Siendo una herramienta para diferenciar lo blanco de lo no-blanco y, por lo tanto, inferior a aquél.

Por su parte, y en relación con los problemas de la representación aquí anticipados por Grüner, Stuart Hall entiende al racismo como “una estructura del discurso y la representación que intenta expulsar simbólicamente al Otro” (2010 344). Desde la enunciación, se intenta borrar su participación como sujeto desplazándolo a los márgenes o siendo serviles a objetivos ajenos, de modo que “los marginales son objetos de la representación de otros, nunca sujetos de su propia representación” (347). Como veremos más adelante, las películas retratan a la clase dominante y blanca como los objetos y sujetos de la representación: son objeto de la mirada del espectador porque es a ellos a quienes debemos ver en acción, mientras que las clases populares y no blancas funcionan

2. Si bien acordamos con Aníbal Quijano (1988) con que la Modernidad comienza en 1492 y por lo tanto América es una parte fundacional de la misma, utilizamos la noción de “ingreso” a la Modernidad según se lo entendía en la época a la que hacemos referencia.

3. En términos actuales, podemos agregar a la identidad marrón como otra de las etnias-razas invisibilizadas argentinas.

en la imagen como los receptores del accionar de los blancos, y al mismo tiempo, son los sujetos de representación porque determinan las formas de la enunciación misma.

En síntesis, entendiendo a la identidad nacional como una representación, los films que aquí analizaremos fueron útiles a la construcción de un imaginario blanco y moderno que fue la base identitaria para toda la Argentina, por sobre la pluralidad de orígenes ya existentes en el país. Tal construcción, favoreció a la dominación de la raza blanca por sobre las demás, en un sistema capitalista-moderno en el cual los dueños de producción eran blancos provenientes de Europa, mientras que los obreros, mendigos, campesinos, las clases populares, las personas no blancas, fueron identificadas y puestas en el lugar de los dominados.

2. Relaciones entre cine e identidad nacional

Las relaciones entre el cine de los primeros tiempos, la modernidad y la configuración de la identidad nacional han sido estudiadas por diversas investigadoras e investigadores. Irene Marrone (2003) y Andrea Cuarterolo (2010) acuerdan en que el discurso positivista y moderno puede verse con claridad en el cine de actualidades y noticiarios, mientras que el discurso nacionalista de la época, el que busca en “lo argentino” en el pasado, encontró en la ficción un terreno fértil para su desarrollo. Andrea Cuarterolo señala que “el cine, por su alcance masivo y por la democrática accesibilidad de su lenguaje, se convirtió en un medio ideal para la configuración de un imaginario colectivo” (2010 198), acordando con Irene Marrone al afirmar que el cine participa en la creación de un ser “argentinos y argentinas”, junto con la escuela y la milicia en un contexto de fuerte inmigración y modernización de la ciudad de Buenos Aires. Por su parte, Ana López (2015) sostiene que “el cine suministró la autoconfianza nacional en que su propia modernidad estaba “en proceso”, permitiendo a los espectadores compartir y participar en la experiencia de la modernidad tal y como se estaba desarrollando en otras partes”, al tiempo que los asistentes eran *voyeurs*, espectadores de la modernidad más que participantes de ella (137). La necesidad de las clases dirigentes de afirmar que el país que gobernaban era parte del mundo moderno hizo que la construcción de la nacionalidad se vea intrínsecamente relacionada a este objetivo. López entiende que la cámara fue usada “para beneficio de la comunidad imaginada nacional, para negociar precisamente los conflictos generados por los dilemas de una modernidad precariamente equilibrada entre las tradiciones indígenas y las influencias extranjeras, entre las aspiraciones nacionalistas y los deseos internacionalistas” (149). La negociación y búsqueda de equilibrio que señala la investigadora eran necesarias porque el progreso implicaba en Europa un crecimiento evolutivo constante pero, en el continente latinoamericano, el tiempo se percibía como una simultaneidad: lo premoderno-rural junto con lo moderno-urbano, por lo que el cine

permitía la utilización del último invento moderno e importado, en un país que buscaba mostrarle al mundo su marca de actualidad, civilidad y progreso.⁴

De este modo, en estos intentos de construir la imagen de una nación moderna de raíces europeas pero en suelo americano, destinada tanto para el público local como para el extranjero, qué se mostraba en pantalla y cómo eran decisiones fundamentales que sus realizadores, inmigrantes europeos llegados a Buenos Aires como Max Glucksmann y Federico Valle, tuvieron muy en cuenta para satisfacer los deseos de sus clientes aristocráticos.

3. Análisis de actualidades

El atractivo por la objetividad cinematográfica y su captación de los hechos en *el momento* en que estos suceden hizo de los noticieros un espectáculo informativo rápidamente capitalizado por el pionero Max Glucksmann. Las actualidades de la Casa Lepage, productora de Glucksmann, retrataron a la sociedad argentina tal y como la clase dirigente quería reconocerse y mostrarse al mundo, alineándose el cine desde sus orígenes con quienes detentaban el poder (López, 2015 150).

Dilucidando los contenidos de estos primeros films, Andrea Cuarterolo destaca tres aspectos fundamentales a la hora de observar la difusión del positivismo en el cine de no ficción: los protagonistas, los espacios y los temas. En cuanto a los protagonistas, se trataba de un cine “protagonizado y dirigido a una elite, con conciencia de clase, que intentaba justificar su papel hegemónico legitimando iconográficamente un proyecto de nación en el que adjudicaba un rol protagónico” (2010 200), mientras que otros actores sociales eran invisibles y el pueblo aparecía solo con funciones corales (aspecto que destaca también Irene Marrone en su libro). Los espacios representados celebraban la vida urbana y moderna de la metrópoli, siendo la Buenos Aires de la elite, la gran protagonista de estos films. En cuanto a los temas, el discurso positivista se instala en los adelantos científicos y tecnológicos asociados a la modernidad.

En línea similar, Irene Marrone señala que la filmografía documental se encarga especialmente de dar a conocer las obras de los gobiernos conservadores, así como de la vida social de sus miembros, y las visitas internacionales al país siendo el cine un “instrumento esencial para la legitimación del Estado” (2003 32). Las vistas y actualidades proyectadas desde y para la clase dominante, dueña de los medios de producción, fueron

4. Aníbal Quijano es contundente cuando señala que “esa relación tensional entre el pasado y el presente, la simultaneidad y la secuencia del tiempo de la historia, la nota de dualidad en nuestra sensibilidad, no podrían explicarse por fuera de la historia de la dominación entre Europa y América Latina, de la copresencia de ésta en la producción de la primigenia modernidad, de la escisión de la racionalidad y de la hegemonía de la razón instrumental. En fin, de las pisadas de la «modernización» en América Latina” (1988 63).

herramientas que permitieron la auto consagración de la elite como una clase superior, lo que les brindó los derechos de dirigir al gobierno nacional, siendo estas “imágenes que sugieren un concepto social dar-winista en el que se asocian estas proezas a la superioridad social y cultural de la elite gobernante” (2003 33). Agregamos por nuestra parte, que tal superioridad se manifiesta también en términos raciales, siendo la elite perteneciente a las familias patricias blancas quien invisibiliza en sus discursos la multiplicidad de orígenes de los habitantes del país, relegándolos a un rol pasivo en la representación, como receptores de su gobierno.

Para analizar la selección de Actualidades escogidas, seguiremos la propuesta de Carl Plantinga (2014) en su libro *Retórica y representación en el cine de no ficción*. El autor propone que el cine de no ficción y el documental contienen por un lado un discurso, la organización abstracta de los materiales fílmicos (la imagen y el sonido), y por el otro, el mundo proyectado, su contenido, un modelo del mundo real, siendo este una *mediación* entre la representación y la realidad: las imágenes proyectadas pueden ser engañosas en sus representaciones de la realidad porque el mundo proyectado siempre es ficticio. Según el autor, el discurso representa su modelo-mundo conforme a cuatro parámetros generales: la selección de la información sobre el mundo proyectado; el orden, la estructura de la información; el énfasis y la “voz”, el punto de vista. Según estos parámetros, analizaremos diferentes actualidades para observar cómo el discurso legitimador de una Argentina blanca se construyó, en parte, presentando un mundo proyectado que dejaba fuera a la mayoría de la sociedad argentina.

La Actualidad *Tigre Club. Reparto de ropa a los niños pobres* (Casa Lepage, 1913) comienza con un paneo general a la masa de niños que esperan el ingreso al establecimiento para recibir las donaciones, observando atentos la cámara que los registra. Luego la cámara se posiciona dentro del Club y comienza a registrar el ingreso de las familias, haciéndolo desde un lugar lejano y elevado, lo que permite una profundidad de campo que captura la gran concentración de personas que esperan por su turno. Luego, la cámara se ubica de manera oblicua, unos escalones por debajo del pasillo donde se realiza la donación. Esta posición permite que, luego de un pequeño paneo, la vista obtenga una posición privilegiada para capturar la acción de las Damas de beneficencia en la centralidad del plano en su acción de dar, mientras que los niños, luego de recibir su donación, descienden por las escaleras hasta quedar fuera del plano. Por corte, la cámara se ubica ahora más arriba, formando un plano en el cual las Damas, una joven y un caballero acompañante se encuentran a los costados mientras que por el centro se forma una pasarela por la que pasan los niños, como en una cadena de montaje fordista. Si bien es una película en blanco y negro, los rasgos fenotípicos son claramente distinguibles entre quienes dan y quienes reciben, blancos los primeros y no-blancos los

segundos. Esta característica es más apreciable cuando los niños blancos con sus ropas nuevas posan frente a la cámara, mientras que los *otros* niños deben continuar su camino hacia abajo, sin detenerse frente a la novedad cinematográfica. Finalmente, la jornada termina con una obra de teatro y espectáculo circense al aire libre, en la cual la cámara registra con cercanía las acrobacias brindadas y de manera general a la masa que disfruta del espectáculo.

En esta película podemos observar cómo las protagonistas del film son las Damas de beneficencia, señoras blancas con sus ropas de moda europea y su lucimiento frente al objetivo, en un terreno que le es propio como el Tigre Club en su acción de asistencia a los pobres (desprotegidos por su propio gobierno). El recorte de la realidad que presenta el mundo proyectado deja por fuera la individualidad y particularidad de los asistidos, con un discurso en el cual la cámara y su punto de vista representan a los blancos en posiciones superiores y a los mestizos, indígenas, no blancos en lugares inferiores, en una acción descendiente y en una masa que los invisibiliza.

Podemos comparar este film con la actualidad del mismo año *Fiesta infantil en el Talar de Pacheco* (Casa Lepage, 1913), que retrata una fiesta de la elite el día de Navidad. La película comienza con un paneo vertical capturando primero la mansión donde transcurre la acción y unos jóvenes andando a caballo después, configurando un escenario que une a la aristocracia con la felicidad. Luego de unas tomas de los paseos de las familias por el campo, un intertítulo presenta la hora del té para luego capturar a diferentes grupos reducidos en sus mesas disfrutando de la costumbre inglesa, posicionados frente a cámara y sonriendo para ella, mientras que los sirvientes hacen su trabajo. Luego del intertítulo que anuncia el “Reparto de juguetes y otras diversiones”, se enfoca la mesa con los juguetes y luego a los niños de frente a cámara con estos, escena opuesta a la entrega de ropa que analizamos en las actualidades previas. Los tiempos que se le dedican a cada escena permiten un retrato más singular de cada rostro blanco, de cada actividad, de cada situación en la cual la aristocracia disfruta de su estatus social mientras que los otros trabajan para ella. El posar frente a cámara es un lujo que no todos pueden darse, tal y como puede observarse en el minuto 1:46 cuando un mozo a la derecha del plano es sorprendido por la cámara y decide bajar la cabeza y caminar hacia atrás, ocultándose. La cinta continúa con escenas familiares en el parque, una pequeña representación teatral en la cual los invitados se muestran distendidos y alegres.

En la Actualidad *Escuelas y Patronatos distribuye el plato de sopa en Villa Industriales, Lanús* (Casa Lepage, 1916), realizada tres años después de la analizada anteriormente, el discurso del film se expresa con claridad por medio de los intertítulos, haciendo énfasis por medio de las mayúsculas en la idea que se quería transmitir sobre el mundo proyectado, captando rápidamente la atención del espectador, muchas veces

analfabeto. Las placas irán brindando un punto de vista paternalista, actitud que puede asociarse a la reciente pérdida de su poder con el ascenso de Yrigoyen al poder y una consecuente necesidad de las elites de auto legitimar su rol en una sociedad que está teñida por las revueltas sociales y la crisis del orden conservador.

Con los primeros intertítulos se manifiestan las diferencias existentes para el acceso a Villa Industriales: mientras las carretas tiradas por caballos que se hunden en el barro, el tranvía como signo del progreso atraviesa sin problemas el campo bonaerense, al tiempo que las “centenares de familias” se acercan a pie recorriendo “más de una legua para recibir alimentos”, que serán raciones de sopa y pan. Para el ingreso de las damas de beneficencia, un intertítulo les da la entrada “La comisión de ESCUELAS y PATRONATOS llega al colegio”: un plano general pero más cercano que los anteriores muestra a las señoras ingresando desde la izquierda hacia el centro de este, donde está ubicada la entrada del colegio, mientras que “las centenares de familias” se ubican por detrás, quietas y observando atentas a las señoras. En esta escena, la acción del film parece detenerse para poder observar con detenimiento a las protagonistas del film, convirtiéndose en una presentación de personaje. A continuación, el intertítulo reza “Siete madres de familias suman 51 hijos, todos comensales del PLATO DE SOPA”: con un paneo se brinda una vista general y cuantitativa de los niños y algunos adultos esperando por el alimento, en el exterior del establecimiento o en algún patio interno. Con el intertítulo “La distribución”, se enfocan a las señoras sirviendo el plato de sopa. El siguiente intertítulo no puede verse con claridad, pero sí se lee “PASARON 48 HORAS SIN COMER. La madre se ha enloquecido a consecuencia del hambre”. La escena en cuestión retrata a una señora con un niño a su lado y otro en brazos, ella de claros rasgos indígenas y el niño con la cabeza gacha, en una actitud pasiva frente a la cámara, retratados para su contemplación. Podemos observar, retomando a Hall, que la familia se encuentra como objeto para la representación de otros, en este caso, de las damas de beneficencia y su generoso accionar. A este retrato le sigue el intertítulo “Una familia sumida en la miseria” y a continuación un paneo general de la fila para el plato de sopa, y de los “alumnos más pobres” sentados en la mesa recibiendo sus raciones de comida. “Un comensal en pose” muestra a un niño comiendo en el piso rodeado por las señoras, una voz paternalista y cómica de un discurso elitista y aristocrático. El film termina con un plano general de la salida de las masas del colegio, y con un “recreo bajo los árboles”, un final romántico que parece proyectar momentos de felicidad gracias a la asistencia de las damas.

La actualidad *Patronato de la infancia. Vista a escuela agrícola de Claypole, Buenos Aires* (Lepage, 1919) de menor duración que las anteriores, también insiste en la mostración de la cantidad de asistidos, haciendo énfasis con sus tomas generales en los desfiles de los niños. El ingreso de la comisión es tomado desde una posición frontal de

la cámara, como acercándose al espectador, mientras que los niños son filmados desde planos diagonales, enfatizando lo cuantitativo. Esta actualidad destaca el buen funcionamiento del Patronato, con el orden con que se desplazan los niños en la institución que los aloja para su crecimiento y progreso en la sociedad.

Como vemos y acordando con Marrone, la protagonista de las actualidades y las vistas es la elite dirigente, mientras que la representación de los “otros” queda relegada en una dimensión coral y subalterna, promocionando un patriciado cada vez más aristocrático, los herederos “naturales” de los revolucionarios de mayo. La gente pobre es asistida por las damas de beneficencia cumpliendo con su función social aristocrática: “refuerza la subalternidad de estas personas pobres, a la vez que legitima la supuesta autonomía de esas mujeres de la elite en el rol materno que ejercen desde instituciones benéficas y desde el Estado sin escapar al mandato genérico” (2003 37) al tiempo que advierte que los films aquí trabajados no estaban dirigidos solamente al público en general sino a las mismas sociedades de beneficencia, justificando su misión social.

Las actualidades *Inauguración oficial del Asilo de ancianos en Núñez* (Lepage, 1913) y *Inauguración Hotel de Inmigrantes* (Casa Lepage, 1913) son dos films que practican la invisibilización de la otredad de manera contundente. El primero consiste en la Inauguración del Asilo por parte de la Sociedad Francesa y el segundo, como señala su título, en la inauguración del hotel de inmigrantes. En ambos films el objeto representado son las elites, luciéndose para la cámara con acciones que le son propias, las inauguraciones de establecimientos que le permiten identificarse como los protectores de los pobres y desprotegidos. En el flamante hotel, pueden verse a las señoras de la elite divirtiéndose en el comedor, juego que dista mucho de la situación real que enfrentaron los inmigrantes. Los títulos de las actualidades mencionan una acción benéfica pero los beneficiados no aparecen en las mismas, no tienen un espacio en la representación, son ausencia. Algo similar ocurre con el film *Asociación Asistencia a domicilio a enfermos pobres* (Lepage, 1916), en el cual la acción representada es una salida de misa de los miembros de la Asociación con sus mejores trajes, pero nada dice la actualidad de su asistencia a los enfermos pobres. El objeto del film son sus integrantes en contextos sociales y religiosos, verse ellos mismos en pantalla y reconocerse como personalidades importantes frente al resto de la población, al momento de su proyección.

Conclusiones

En este trabajo hemos intentado dar cuenta de la intrínseca relación que existe entre la construcción de la identidad nacional argentina y las representaciones que de esta se hacían en las películas de actualidades de la época, configurando un imaginario social que determinó que la nación era blanca, moderna y europea, dando como resultado un

racismo estructural que invisibiliza, niega y extranjeriza a las poblaciones y los habitantes no blancos.

Los discursos de los films y sus mundos proyectados dan cuenta de un discurso legitimador de la clase aristocrática con su color de piel blanco por sobre el resto de la población, quienes son representados como dependientes de esta. De este modo, la elite, dueña de los medios de producción, se presenta en sociedad como la heredera de los revolucionarios de mayo, la conductora de la nación y su mejor representante, negando las pluralidades y construyendo una idea de pueblo que les sea útil a sus fines modernizadores y europeizantes, a la imagen de nación que necesitaban exportar al extranjero.

De este modo, las películas responden a esta idea de nación omitiendo los temas, espacios y sujetos que no se adecuan al discurso blanco y moderno, y cuando los “otros” son capturados por la cámara, aparecen para el lucimiento de la elite, útiles a una representación que no les es propia. Es así como las personas racializadas son omitidas por el discurso filmico fundador de la nacionalidad bajo el manto de un crisol de razas apolítico y homogeneizante. Retomando a Eduardo Grüner, las imágenes tienen un rol fundamental en la invención de la identidad nacional, por lo que estas películas han contribuido a la generación de un imaginario erróneo sobre la composición étnica argentina, privilegiando lo blanco como lo universal y civilizado, dejando al resto como una desviación cercana a la barbarie.⁵ Esta discriminación racial originaria de la nación justifica una inferioridad social, política y cultural (y en consecuencia, económica) de todo lo no blanco, que continúa vigente y resulta imperioso hacer ver, porque después de todo, lo que no se nombra, no existe.

Bibliografía citada

Adamovsky, Ezequiel. “El color de la nación argentina. Conflictos y negociaciones por la negociación de un ethnos nacional, de la crisis al Bicentenario.” *Boehlau Verlag Ges.m.b.H. & Co. KG*, 2012. www.vr-elibrary.de/doi/10.7767/jbla.2012.49.1.343

Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de cultura económica, 1993

Cuarterolo, Andrea. “El arte de “instruir deleitando. Discursos positivistas y nacionalistas en el cine argentino del primer Centenario.” *Revista Iberoamericana*, vol. X, n° 39, 2010, pp.197-210.

Grüner, Eduardo. “El conflicto de la(s) identidad(es) y el debate de la representación. La relación entre la historia del arte y la crisis de lo político en una teoría crítica de la cultura.” *La Puerta FBA*, n° 1, 2004, pp. 58-68. sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/19994

5. El biólogo e investigador Daniel Corach afirma que “el 60 por ciento de los argentinos tienen antecedentes indígenas”. Entrevista realizada por Leonardo Moledo para el diario Página 12 disponible en www.pagina12.com.ar/diario/ciencia/19-54853-2005-08-10.html

- Hall, Stuart. "Parte IV. Identidad y representación." *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Envi3n, 2010, pp. 337-482.
- L3pez, Ana. "Cine temprano y modernidad en Am3rica Latina." Traducido por Francisco 3lvez Francese, *Vivomatografias. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoam3rica*, n3 1, diciembre 2015, pp. 128-170. vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/31
- Marrone, Irene. "Vistas y actualidades de Max Gl3cksmann." *Im3genes del mundo hist3rico. Identidades y representaciones en el noticiario y documental en el cine mudo argentino*. Biblos, 2003.
- Pita, Federico. "De qu3 hablamos cuando hablamos de raza." *Cuadernos del INAP*, A3o 2, n3 61, Instituto Nacional de Administraci3n P3blica, Buenos Aires, 2021. publicaciones.inap.gob.ar/index.php/CUINAP/issue/view/100
- Plantinga, Carl. "5. El discurso de no ficci3n." *Ret3rica y representaci3n en el cine de no ficci3n*. Universidad Nacional Aut3noma de M3xico, 2014.
- Quijano, An3bal. *Modernidad, identidad y utop3a en Am3rica Latina*. Sociedad y Pol3tica, 1988.
- Quijano, An3bal. "¡Qu3 tal raza!" *Ecuador Debate. Etnicidades e identificaciones*, n3 48, Quito, diciembre, 1999, pp. 141-152.

Filmograf3a

- Tigre Club. Reparto de ropa a los ni3os pobres (Casa Lepage, 1913)
www.youtube.com/watch?v=bcsiN9GTyU0&ab_channel=DiFilm
- Escuelas y Patronatos distribuye el plato de sopa en Villa Industriales, Lan3s (Casa Lepage, 1916) www.youtube.com/watch?v=rAaTfNSgBXE&ab_channel=DiFilm
- Asociaci3n Asistencia a domicilio a enfermos pobres (Casa Lepage, 1916)
agnbicentenario.mininterior.gob.ar/web/fichatecnica?terms=290 (min. 9:55)
- Patronato de la infancia. Vista a escuela agr3cola de Claypol, Buenos Aires (Casa Lepage, 1919)
agnbicentenario.mininterior.gob.ar/web/fichatecnica?terms=290 (min. 10:15)
- Inauguraci3n oficial del asilo de ancianos en N3ñez (Casa Lepage, 1913)
agnbicentenario.mininterior.gob.ar/web/fichatecnica?terms=290
- Inauguraci3n Hotel de Inmigrantes (Casa Lepage, 1913)
www.youtube.com/watch?v=BcE-wlpQM7U&ab_channel=DiFilm
- Fiesta infantil Talar de Pacheco (Casa Lepage, 1913)
www.youtube.com/watch?v=ZQfmwKFdn8Y&ab_channel=DiFilm