

# ALEJANDRO C. DEL CONTE

MEMORIAS DE UN SOÑADOR



# **ALEJANDRO C. DEL CONTE MEMORIAS DE UN SOÑADOR**

Centro de Investigación Fotográfico Histórico Argentino  
CIFHA

Fundación Alfonso y Luz Castillo  
Arte x Arte

## EXHIBICIÓN

**Alejandro C. Del Conte**  
**Memorias de un soñador**

## CURADOR

**Alfredo Srur**

## EDITOR INVITADO

**Bruno Dubner**

## FOTOGRAFÍAS

**Alejandro C. Del Conte**  
**George Friedman**  
**Alfredo Srur**

## TEXTOS

**José Antonio Navarrete**  
**Andrea Cuarterolo**  
**Emiliano Jelicié**  
**Alfredo Srur**

## EDICIÓN CATÁLOGO

**Gabriel Díaz**

## DISEÑO CATÁLOGO

**Mariela Gradel**

## TRADUCCIÓN AL INGLÉS

**María Pérsico - Socia AATI N° 780**

## CORRECTORES

**Graciela Hernández**  
**Luis M. Tautz**

## ASESOR EN PROPIEDAD INTELECTUAL

**Lucas Rizzo-Arrivillaga**

## RETOQUE Y CALIBRACIÓN DIGITAL DEL CATÁLOGO

**Bob Lightowler**

## Fundación CIFHA

## DIRECTORIO

Fundador **Julián Morvillo**  
 Presidente **Alfredo Srur**  
 Secretario **Silvio Zuccheri**  
 Tesorero **Ariel Authier**  
 Vocal **Julián Morvillo**

## EQUIPO

Laboratorio Analógico - **Emilio Casabianca**  
 Área Digitalización / Catalogación - **Viviana Alarcón y Felipe Gaglianone**  
 Contenidos Redes - **Felipe Gaglianone**  
 Contenido Audiovisual - **Zoe Fahler**  
 Estrategia en Comunicación - **Gastón Siseles**  
 Área Curatorial - **Gabriel Díaz y Ariel Authier**  
 Asesor Ejecutivo - **Pablo Tautz**  
 Diseño Web - **Fabián Muggeri**  
 Sistemas Informáticos - **Leonardo Domínguez**

## EXHIBICIÓN PRODUCIDA POR

**Fundación CIFHA / Centro de Investigación Fotográfico Histórico Argentino**  
**Fundación Alfonso y Luz Castillo**  
 Con apoyo de **Mecenazgo Cultural, Buenos Aires Ciudad**

## ÍNDICE

A modo de introducción a la exposición Por Alfredo Srur	<b>7</b>
Alejandro C. Del Conte: un protagonista en la red olvidada del foto-clubismo latinoamericano Por José Antonio Navarrete	<b>17</b>
De Buenos Aires a Tucumán. Alejandro C. Del Conte, un pionero desconocido del cine regional Por Andrea Cuarterolo y Emiliano Jelicié	<b>51</b>
Selección de obras	<b>103</b>
English translation Alejandro C. Del Conte. Memories of a dreamer	<b>145</b>

## A MODO DE INTRODUCCIÓN A LA EXPOSICIÓN

**Por Alfredo Srur**

(CIFHA)

Alejandro C. Del Conte nació en Buenos Aires el 25 de abril de 1897 y murió, en esa misma ciudad, el 2 de marzo de 1952. Fue una figura central en el mundo del arte fotográfico durante la primera mitad del siglo XX y uno de los primeros en darle una perspectiva latinoamericana a la actividad. Basta con ver el título elegido de la que sería la obra de su vida: *Correo Fotográfico Sudamericano (CFS)*. Es posible que Del Conte nunca haya imaginado que su acervo iba a ser tirado a la basura, ni que su nombre y su trabajo serían olvidados en el ámbito cultural del país. Es irónico que alguien con tanta conciencia sobre la importancia de la actividad gremial y de la educación para el fortalecimiento social, incluso por encima de lo artístico, haya terminado casi en el completo olvido a causa de la desidia.

En efecto, Del Conte entendía que, sin solidaridad ni estructura organizativa, cualquier trabajador -incluyendo a los artistas- estaba en inferioridad de condiciones dentro del circuito cultural. Esta idea se repite a lo largo de toda su obra, no sólo desde lo conceptual, sino desde la acción. *Film Gráfico*, la revista que fundó en Tucumán en 1917, tenía una clara vocación asociativa en torno al circuito cinematográfico. Su intención de publicar una revista gremial dentro del ámbito farmacéutico, que se iba a llamar *Correo Farmacéutico Sudamericano*, antes de *Correo Fotográfico Sudamericano* (1921), reafirma esta idea. Además, fue precursor en facilitar la educación gratuita para fotógrafos profesionales y aficionados, instalando en 1936 galerías y laboratorios experimentales en la sede del *CFS*. Por último, editó el suplemento *Chasirete* (como se llamaba a los reporteros gráficos), dedicado a la organización gremial de los fotoperiodistas.



“Para Alejandro Del Conte el arte ocupaba una posición secundaria; como se trataba de una profesión artística, el arte importaba, pero lo más importante para él era el gremio. Los reporteros gráficos eran justamente una especie de excrecencia del medio porque no tenían estudios”.

Estas palabras pertenecen a Estanislao Del Conte, hijo de Alejandro, y forman parte de una entrevista realizada por el historiador Juan Gómez en 2002 que está conservada, en registro de audio, en el acervo de CIFHA.

Resulta evidente que Del Conte se sentía identificado con los sectores más vulnerables y se jactaba, en numerosas oportunidades, de mantener la libertad dentro de su línea editorial. Esto ocurría incluso frente a sus propios anunciantes, con quienes no negociaba lo que iba a publicar, aunque esto le hiciera perder pauta publicitaria. Como también queda reflejado en la entrevista, Del Conte consideraba que siendo él mismo el director y redactor de la revista, sumado a su rol de crítico, no era ético publicar su obra allí. Era tal su convicción que jamás sacó a la luz una foto de su autoría en *CFS*.

Esta es la primera vez que se exhibe su obra fotográfica al público.

Repasemos su trayectoria. Del Conte comenzó su carrera profesional a muy temprana edad. Fue redactor de la revista *PBT* entre los años 1913 y 1916, donde a menudo firmaba sus notas bajo el seudónimo de “Juan Porteño”; se estima que realizó el primer documental filmado en el norte argentino, *Tucumán durante las fiestas del Centenario (1916)*, en 16mm, actualmente perdido; dirigió la primera revista dedicada al cine en esa región, *Film Gráfico*, entre los años 1917 y 1918; fue jefe de publicidad de la importante droguería Gibson al volver a Buenos Aires en 1918, a partir de lo cual intentó fundar la revista gremial *Correo Farmacéutico Sudamericano*; dirigió una de las principales revistas de la fotografía en América Latina, *Correo Fotográfico Sudamericano*, que apareció entre los años 1921 y 1959, con

860 números publicados; fue el creador del suplemento *Chasirete* entre 1925 y 1927; fue editor y/o autor, en el marco de las publicaciones de la biblioteca del *CFS*, entre los años 1939 y 1945, de varios libros que popularizaron la fotografía en el continente (*Formulario Fotográfico*, escrito por Del Conte; *Técnica del Retrato Fotográfico*, escrito por Del Conte; *Procedimiento de Arte en Fotografía*, escrito por Hiram G. Calogero; *Diccionario Fotográfico*, escrito por Del Conte; *Fotografía de los Colores*, escrito por Del Conte y *Fotografía Astronómica*, escrito por José Galli); y dirigió una de las primeras películas del cine sonoro argentino, *La Barra de Taponazo (1932)*, film desaparecido del cual conservamos el guión original escrito por el propio Del Conte, como así también fotografías y negativos del detrás de escena. Alejandro Del Conte a su vez fue divulgador de la obra de Juan C. Martins, Melitta Lang, Anne Marie Heinrich, Bixio & Castiglioni, Juan Di Sandro, Anatole Saderman, Jorge Friedman, Hiram G. Calogero, Jean Mar Feliciano, Frans Van Riel, Humberto F. Zappa, Pedro Otero y Hugo Kalmar, entre otros destacados fotógrafos argentinos y del mundo. Desde el año 1917, cuando fundó *Film Gráfico*, hasta su muerte, mantuvo vínculos con instituciones, museos, asociaciones y empresas dedicadas a la fotografía y al cine en América Latina, Estados Unidos y Europa, creando una gran red internacional y siendo un importante referente entre sus pares.

Estas palabras fueron escritas por Jorge Friedman a raíz de la muerte de Del Conte, en abril de 1952:

“... la Asociación de Fotógrafos Profesionales del Noreste Argentino lo designó Presidente Honorario; Foto Club Mendoza, Socio Honorario Vitalicio; la Peña Fotográfica Rosario, Miembro de Honor; fue nombrado Socio Honorario por Foto Club Rosario, Foto-Cine Clube Bandeirante (San Pablo, Brasil) y la Sociedade Fotográfica Fluminense (Río de Janeiro, Brasil); Foto Club Uruguayo lo eligió Socio Corresponsal, y la Photographic Society of America, de los Estados Unidos, le ofreció espontáneamente la incorporación y le propuso, en sus últimos días, la representación honoraria entre nosotros.” (n. 678 del *CFS*, 15 de abril de 1952, página 23).

Desde Fundación CIFHA hemos rescatado el único material conservado, comprobado hasta la fecha, del fondo de Alejandro Del Conte. Consta de alrededor de 5.000 unidades documentales, datadas desde los inicios del siglo XX hasta los primeros años del XXI: fotografías *vintage*, álbumes, agendas, cartas, telegramas, manuscritos, balances comerciales, negativos de vidrio, nitrato y acetato, piezas de fotoclubes, el guión original de *La Barra de Taponazo*, una filmación en 16mm, registros de audio, recortes de diarios, una parte importante de la colección de *Correo Fotográfico Sudamericano* (1921-1959) y *Film Gráfico* (1917-1918), entre otros documentos que permiten echar luz a la vida y obra de este pionero del cine y la fotografía argentina y latinoamericana.

La exposición fotográfica que motiva este catálogo está sostenida por dos investigaciones que le han dado un profundo sentido histórico y conceptual a la producción y a la figura de Del Conte. Por un lado, el ensayo de José Antonio Navarrete nos permite entender la relevancia de Del Conte a nivel continental y mundial, y su papel en la constitución de una red latinoamericana de entidades y fotógrafos interesados en la fotografía como arte. Años de investigación en los principales centros fotográficos y bibliotecas de América Latina confluyen en este texto, profuso de citas y sólidamente documentado, realizado especialmente para esta publicación. Cabe destacar que es el primer escrito con este nivel de rigurosidad sobre la figura de Del Conte. Por otro lado, presentamos la investigación realizada por Andrea Cuarterolo y Emiliano Jelicié sobre la revista *Film Gráfico* y la distribución cinematográfica en el norte argentino. En ella, los investigadores observan a un Del Conte joven y emprendedor, quien con tan solo 19 años sale del epicentro porteño en búsqueda de una aventura ambiciosa y señera. La publicación, inexplorada hasta ahora, de la cual conservamos los únicos ejemplares que se conocen, tuvo una gran influencia en el desarrollo del cine en las provincias de Tucumán, Santiago Del Estero, Salta, Jujuy, La Rioja y Catamarca. Cuarterolo y Jelicié reconstruyen una etapa del cine nacional como si se tratara de un relato fílmico, haciendo confluír el mejor rigor académico con una estética de policial *noir*. Este texto me produjo un impacto

tal que me obligó a ir tras las huellas de Del Conte en las provincias de Tucumán y Santiago Del Estero, donde hice un relevamiento fotográfico-arqueológico de lo que supo ser un gran proyecto cultural audiovisual en aquella lejana época muda. Hoy, paradójicamente, esas provincias son algunas de las más pobres y golpeadas de la Argentina. Cines demolidos o convertidos en estacionamiento conviven con la desnutrición infantil. Es por eso que quise darle un sentido contemporáneo a este trabajo, ejercitando la mirada sobre el pasado para pensar el presente desde un enfoque tanto artístico como académico.

Otro dato que ayuda a entender la importancia que tuvo Del Conte a nivel continental y su profunda relación con la historia de la fotografía latinoamericana, es que en el *SALON Concurso Fotográfico Latinoamericano Alejandro C. del Conte*, realizado en Buenos Aires en 1952 como homenaje póstumo, quien obtuvo el segundo premio en la categoría participantes del exterior fue Arnaldo M. Florence, del Foto-Cine Clube Bandeirante en San Pablo, Brasil. A. Florence era el bisnieto de Hércules Florence, uno de los inventores de la fotografía en el mundo, con la diferencia que lo hizo desde Brasil, en total soledad, seis años antes (1833) que François Arago anunciara oficialmente, desde Francia, el descubrimiento de la fotografía a cargo de Louis Jacques Mandé Daguerre. Esto también me hace reflexionar acerca del rol que ocupan las instituciones en la legitimación de la historia y sus autores. ¿Por qué la historia “oficial” menciona a Daguerre como el descubridor de la fotografía y Hércules Florence fue invisibilizado? En tal sentido quiero aclarar que en el número 592 de *Correo Fotográfico Sudamericano*, 15 de Julio de 1948, página 33, hay un artículo titulado “ESTA EN BRASIL EL DESCUBRIDOR”, donde menciona, en una disertación que dio Arnaldo Machado Florence en el Foto-Cine Clube Bandeirante, que Hércules Florence descubrió la fotografía antes que Arago haya hecho su anuncio. Ni siquiera el investigador brasileño Boris Kossoy, pionero en el rescate de la figura de H. Florence, sabía este dato, citando en su libro *Hercule Florence. El descubrimiento de la fotografía en Brasil* (edición en español, año 2004) a la revista *Fotocámara*, número 172, Buenos Aires, diciembre 1965, páginas 61 y 62, como

primera publicación extranjera en hablar del descubrimiento de Florence en Brasil; Alejandro Del Conte lo había hecho en *CFS* diecisiete años antes, lo que nos habla de su firme intención de reescribir de manera independiente la historia latinoamericana y de la conciencia acerca de su función institucional.

La primera etapa de puesta en valor del fondo de Alejandro Del Conte consistió en la limpieza y estabilización de los materiales, que estuvieron abandonados durante décadas. Los años subsiguientes pudimos digitalizar e iniciar la investigación en torno a su figura. Fue un proceso de casi cinco años de trabajo.

La fotografía de Del Conte merece un capítulo aparte. Previo a la investigación del fondo, al ver sus negativos no podíamos dilucidar quiénes estaban allí oficiando de modelos. Al carecer de esa información, nos aprestamos más bien a apreciar ciertos climas de ensoñación muy particulares, atípicos. Escenas familiares, momentáneamente anónimas, sumergidas en un halo místico. No sabíamos que las personas allí fotografiadas eran miembros de su familia, principalmente su esposa Angelina Rimoldi de Del Conte y su hijo Estanislao Del Conte, quienes formaron parte no sólo de su fotografía de autor, sino de toda su obra editorial. Esta participación tuvo su punto cúlmine cuando Estanislao, al morir Alejandro en 1952, se hizo cargo de la dirección de *CFS* por expreso pedido de su madre, quien se ocupaba de las relaciones públicas de la revista. A medida que fuimos avanzando en el estudio, catalogación y digitalización del acervo, la perspectiva familiar nos fue acercando cada vez más a la psiquis de Del Conte y a sus motivaciones artísticas.

Una de las cosas que, desde el inicio, más me han impresionando de su obra fotográfica, es la inusual y armoniosa convivencia de la estética familiar con la publicitaria. La imagen elegida para la portada de este catálogo muestra a una mujer y a un niño de espaldas observando un cartel de la empresa fotográfica AGFA sobre un descampado de flores silvestres y las vías del tren de fondo. Se trata de su esposa Angelina y de su hijo Estanislao. Este dato cambia sustancialmente el significado de

la imagen que, aunque ya se destacaba por su particular estética, le agrega nuevas aristas de lectura. Recientemente hemos descubierto que en algunos avisos de la droguería Gibson –en donde Del Conte se desempeñó como jefe de publicidad– incluidos en la revista *Caras y Caretas*, aparecen fotografías de su autoría que tienen a su esposa e hijo como modelos, e inclusive autorretratos. No es un detalle menor que Del Conte tomara la fotografía profesional como algo lúdico, en este caso haciendo posar a su familia. En mi imaginación puedo escucharlo, mientras sonríe, pedirle a Estanislao que lllore para la foto. Esto potencia esa extraña mezcla entre lo familiar y lo publicitario que, en definitiva, era su estilo, su manera de vivir, algo que le permitía explorar los límites entre la realidad y la ficción, lo profesional y lo aficionado, el arte y el gremio, la fotografía y el cine, la imagen y la escritura. Sin dudas se trataba de una mente compleja que empezábamos a conocer mejor. Podemos ver algunos ejemplos de esto en los siguientes números de *Caras y Caretas*: n. 1393, 13 de junio de 1925, página 104 (retrato de su hijo Estanislao); n. 1394, 20 de junio de 1925, página 126 (retrato de su esposa Angelina y Estanislao); n. 1395, 27 de junio de 1925, página 135 (retrato de Estanislao); n. 1398, 18 de julio de 1925, página 65 (retrato de Alejandro); n. 1402, 15 de agosto 1925, página 182 (retrato de Angelina y Estanislao); n. 1403, 22 de agosto de 1925, página 41 (retrato de Estanislao) y n. 1406, 12 de septiembre de 1925, página 161 (retrato de Angelina). Esta característica en la enigmática fotografía de Del Conte me remite a *La Barra de Taponazo*, en donde se filma una película dentro de otra película, en un temprano y arriesgado juego especular. Esto contrasta con su otra faceta, mucho más rígida, de no permitirse publicar nada de su autoría en *Correo Fotográfico Sudamericano*. Distintas capas de lectura de una obra en apariencia lineal.

La totalidad de las imágenes que conforman la muestra están realizadas de forma analógica, es decir, copiadas a partir de sus negativos, sin intervención digital. Recurrimos también al uso de fotografías *vintage* del acervo, principalmente del detrás de escena de *La Barra de Taponazo*, y un retrato que Jorge Friedman le hizo a Del Conte. Este último fue utilizado para ilustrar el artículo que el mismo Friedman

escribió a raíz de la muerte de Del Conte. También hay ampliaciones analógicas color, de mi autoría, del relevamiento fotográfico/arqueológico que realicé en las provincias de Tucumán y Santiago Del Estero en enero del corriente año, en torno a la época muda del cine. El fondo fotográfico de Del Conte está compuesto, entre otros documentos, por negativos en varios formatos y soportes, desde acetatos 35 mm hasta negativos de vidrio 18 x 24 cm. Encontramos también parte de la obra fotográfica de su hijo Estanislao, que devino en exitoso médico y fuera el creador de la carrera de histología en la Universidad Del Salvador de Buenos Aires.

Se desconoce el volumen de piezas producidas por Alejandro Del Conte durante su vida. En la actualidad, CIFHA conserva aproximadamente quinientos negativos de su autoría. La mayor parte de estas imágenes pertenecen a registros familiares y de amistades, así como a diversos paisajes, algunos posiblemente capturados en su propio campo de Carlos Keen, en la provincia de Buenos Aires. Existe gran cantidad de escenas lúdicas que muestran a grandes y chicos jugando, posando y hasta disfrazándose. Algunas de sus propuestas lumínicas generan climas somnolientos e irreales. Esto lo observamos, por ejemplo, en un retrato tomado a un grupo de siete personas, entre ellas su esposa y su hijo, casi en penumbras; en la serie de desnudos de Angelina, siempre escondiendo la cara, con un fondo negro que contrasta su blanco y frágil cuerpo; o en la escena donde Estanislao y un amigo están jugando al ajedrez sobre una mesa, al lado de una ventana. Se me ocurre, además, que algunos de sus retratos evocan a clásicos de la fotografía. Una imagen de su esposa me hace recordar los retratos que Edward Weston le hizo a Tina Modotti, de planos cerrados, miradas profundas y rasgos latinos.

Me quedo con más preguntas que respuestas en relación a la figura y obra de Alejandro Del Conte. ¿Dónde surge su interés por el cine? ¿Cómo pudo animarse a viajar siendo tan joven a Tucumán para chocar con intereses de empresarios mucho más experimentados y establecidos que él? ¿En qué circunstancias tuvo la oportunidad de dirigir la primera película del norte argentino? ¿Dónde aprendió las

técnicas cinematográficas? ¿Por qué dirigió *La Barra de Taponazo* mientras CFS estaba en su plenitud? ¿Pensó alguna vez que su legado podía ser olvidado? ¿Quién iba a pensar que todo el trabajo de este pionero iba a terminar en un volquete y recuperado por cartoneros en pleno siglo XXI?

Jorge Friedman, en el mismo homenaje, también dice:

“Alejandro Del Conte ha triunfado de la muerte; su obra, a la que había transfundido su espíritu, lo prolongará en el tiempo y hará que continúe viviendo entre nosotros.” (n. 678 del CFS, 15 de abril de 1952, página 23)

Estas palabras dan por sentado que no cabía posibilidad de que la obra y la figura de Del Conte se perdieran y quedaran en el olvido. Sin embargo, sesenta y cinco años después fue arrojado íntegro a la basura, cuando casi nadie recordaba quién había sido este bastión de la cultura fotográfica argentina. Me animo a decir que fue un milagro, seguido de un intenso y esforzado trabajo, lo que nos permitió rescatar parte de la documentación que hizo posible esta exhibición. Uno de nuestros objetivos fundamentales es poner a disposición el fondo documental de Del Conte en la plataforma web de nuestra Fundación.

A modo de cierre, deseo que este trabajo contribuya a divulgar la historia fotográfica argentina y repensarnos como sociedad dentro de una red cultural global. Ojalá logremos realizarlo con el compromiso y espíritu que caracterizaron siempre a Alejandro Del Conte.

**Alejandro C. Del Conte:  
un protagonista en la  
red olvidada del foto-clubismo  
latinoamericano**

José Antonio Navarrete

## ALEJANDRO C. DEL CONTE: UN PROTAGONISTA EN LA RED OLVIDADA DEL FOTO-CLUBISMO LATINOAMERICANO

Por José Antonio Navarrete <sup>1</sup>

Corría el año 1985 y curaba para el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana una pequeña exhibición de obras de Felipe Atoy (1909-1993), un representante del extinto Club Fotográfico de Cuba, cuando me enteré de que había existido en Argentina una revista llamada *Correo Fotográfico Sudamericano*. Bajo el título “Los que prestigian el arte fotográfico en Latinoamérica”, en el número del 15 de agosto de 1947, Atoy había sido objeto de atención en ella con la inclusión de su biografía comentada.<sup>2</sup> Fue también por el propio Atoy que supe, en una de nuestras conversaciones de trabajo, acerca de Alejandro C. Del Conte (1897-1952), el director y editor de la publicación, con quien el primero había intercambiado correspondencia desde el Club habanero hacia fines de los años cuarenta.<sup>3</sup>

Inaugurada en febrero de 1986, la mencionada muestra de Atoy fue resultado de un proyecto de investigación curatorial dirigido a revalorizar, a través de la figura de este fotógrafo, la trayectoria del club cubano, menospreciada por un enfoque miope y petulante –en esencia conservador, aunque de ropaje progresista– que, acerca de los procesos históricos de la fotografía nacional, intentaba abrirse paso en el país.<sup>4</sup> A partir de entonces, empecé a coleccionar las publicaciones de esa entidad, especialmente sus catálogos de exposiciones y los números de su boletín, en los cuales tropecé, más de una vez, con la mención a Alejandro Del Conte y hasta con algún texto de su autoría.

La reproducción del artículo de Del Conte “El alma de los seres y las cosas”, en el *Boletín Club Fotográfico de Cuba* de enero de 1948, fue acompañada por Atoy –por



entonces secretario del club y director del boletín— con una semblanza escrita del argentino donde calificaba a este de “figura de gran relieve”. El argumento fundamental de Atoy al respecto era que Del Conte, con su actuación, venía dando desde hacía mucho tiempo “un impulso progresista” a la práctica de la fotografía artística en América Latina.<sup>5</sup> Para mí, buscar las evidencias que sustentaban las opiniones de Atoy y, más extendidamente, indagar los contactos que durante los años cuarenta y cincuenta del siglo XX establecieron los foto-clubes activos en esta región se convirtieron, primero, en objeto de curiosidad y, luego, en objetivos de investigación.<sup>6</sup>

### EL CORREO FOTOGRÁFICO SUDAMERICANO Y AMÉRICA LATINA

Con una temprana vocación latinoamericanista, se gestó en varios países de América Latina, en la segunda mitad de los años treinta del siglo pasado, una nueva ola del movimiento de asociación de aficionados y profesionales interesados en la práctica de la fotografía como arte, que se adhirió al modelo del foto-club. En 1939, con el aporte de foto-clubes de Argentina, Brasil y Chile, la mayoría de ellos recién formados, más el de los fotógrafos uruguayos en proceso de organización de su propia entidad, se celebró en Montevideo el *Primer Salón Internacional Sudamericano de Fotografía Artística*, que se organizó conjuntamente con el *II Salón Nacional “Cien Fotografías”*.

El evento que reunió estas muestras fue inaugurado el 10 de junio con la participación del Foto Club Argentino (fundado en 1936), con domicilio en Buenos Aires, Foto Club Pigüé, Foto Club Tucumán (1938) y Foto Club de Rosario (1933), todos de Argentina; Foto Clube Bandeirante (São Paulo, 1939), luego Foto-Cine Clube Bandeirante, y Foto Clube Brasileiro (Río de Janeiro, 1923), ambos de Brasil; Club Fotográfico de Chile (1937), luego Foto Cine Club de Chile, y el Foto Club Uruguayo, formalmente en funciones desde 1939 y con fecha oficial de constitución en 1940.<sup>8</sup> Este proyecto expositivo, sin precedentes en el ámbito de la práctica fotográfica artística en América Latina por su carácter regional desde su propia



*Primer Salón Internacional Sudamericano de Fotografía Artística*, Montevideo, Salones de la Comisión Nacional de Bellas Artes, 10-18 de junio, 1939. Libro de recortes de prensa, Archivo del Foto Club Uruguayo, Montevideo. Registros de los segmentos expositivos del Foto Clube Bandeirante (São Paulo, Brasil) y Foto Club Argentino (Buenos Aires), Foto Club Pigüé, Foto Club Tucumán y Foto Club de Rosario, todos de Argentina.

concepción, es un episodio que se sitúa en los orígenes de la estrategia de conexiones e intercambios entre los clubes fotográficos latinoamericanos. Entre dificultades y limitaciones de diversa índole, esas interacciones comenzaron a tomar forma en el segundo lustro de los años treinta y se desarrollaron desde Argentina y Brasil hasta México y Cuba entre 1940 y 1960.<sup>9</sup>

Poco más de una década después del evento mencionado, en 1952, fue convocado en Argentina, con el auspicio del *Correo Fotográfico Sudamericano*, un homenaje al recientemente fallecido Alejandro Del Conte bajo la forma de una exposición-concurso. El Salón, denominado como *Concurso Fotográfico Latinoamericano Alejandro Del Conte* se exhibió ese mismo año en Buenos Aires congregando a representantes de los cuatro países arriba mencionados y de México.<sup>10</sup> Ese evento se constituyó en una forma de reconocimiento a Alejandro Del Conte y su revista por haber ocupado un lugar preeminente en la gestación de una conciencia de pertenencia latinoamericana en el ámbito continental del foto-clubismo de la época, tanto en la difusión como en el desarrollo de acciones para materializarla.

Esas acciones incluyeron como un hecho importante, más por sus objetivos que por su alcance, la inauguración por Del Conte, en 1939, de la llamada “Biblioteca Fotográfica de la revista *Correo Fotográfico Sudamericano*” con su libro *Formulario Fotográfico*. En el Prefacio de esta publicación, Del Conte dio cuenta de su motivación fundamental para emprender este proyecto de edición de libros:

Para dotar a los países de América Latina de una literatura fotográfica propia, hasta ahora ausente, hemos decidido crear la biblioteca que se inicia con este volumen. Se trata, indiscutiblemente, de llenar un verdadero vacío y aunque ello nos signifique un esfuerzo, ya que debemos empezar por crear el hábito de leer en nuestros cultivadores de la fotografía, lo hacemos con la satisfacción que puede significarnos abrir rumbos de cultura en esta rama del arte en el continente.<sup>11</sup>

*“El Correo Fotográfico  
Sudamericano”  
y el Dr. Atoy*

●

Con verdadera satisfacción transcribimos a continuación, la biografía que bajo el título de “LOS QUE PRESTIGIAN EL ARTE FOTOGRAFICO EN LATINOAMERICA”, publicó la revista argentina “CORREO FOTOGRAFICO SUDAMERICANO”, revista fotográfica de gran circulación continental, de nuestro compañero el Dr. Felipe Atoy, Hon. C.F.C., en el número 570 del actual año. El Dr. Atoy debe sentirse orgulloso que una publicación como ésta haga su historia artística y le dedique frases enaltecedoras que lo colocan muy en alto entre los artistas, como reza el título, de latinoamérica y que dice así:

“En este desfile de las figuras que dan prestigio a la fotografía latinoamericana y cuyos méritos nos esforzamos en destacar, presentaremos hoy al Dr. Felipe Atoy Vasconcelos que acaba de obtener uno de los principales premios en el Salón Internacional realizado por el Foto Club Mendoza”.

“De profesión abogado, este destacado intérprete cubano se inició en la fotografía ocho años atrás, desde cuya fecha ha practicado el procedimiento con verdadero fervor de artista. La casualidad, representada esta vez por un amigo, lo llevó a ver uno de los primeros salones realizados por el Club Fotográfico de Cuba; tan prendado quedó de lo que vio allí, que sintió grandes impulsos por emular a esos artistas y no fué necesario, por cierto, que se le insistiese para que anotara su nombre como socio de la entidad que ahora le cuenta como uno de sus principales miembros”.

“La vieja y primitiva cámara fué cambiada entonces, por una Rollei y una Leica y tenemos al Dr. Atoy trabajando intensamente para dominar el procedimiento con el que se sentía tan identificado. Poseedor de una brillante cultura, no le fué difícil llegar a la meta y muy pronto una serie de triunfos consagran a su labor. En 1944, obtiene el primer premio, medalla de oro, en el Salón Anual realizado por el Club Minicam, de la Habana”.

“A partir de este éxito, su labor se define y adquiere la personalidad que ha de caracterizarle dándole la jerarquía que le hace conquistar sucesivos triunfos en Salones de Cuba, Norte y Sur América y premios en concursos que, como el de la revista “The Camera” los del Club Fotográfico de Chile y el de Mendoza, asientan su prestigio en todo el continente”.

“De espíritu esencialmente batallador, uno de sus esfuerzos en pro de la buena fotografía a las entidades que persiguen igual propósito. Así lo vemos figurar dos veces consecutivas como presidente del Club Fotográfico “Minicam”, del cual es socio en la actualidad, y ocupar la secretaría del Club Fotográfico de Cuba, posición que, conjuntamente con el de editor del Boletín Social, llena en la actualidad”.

“Pero quizás lo que más le enorgullezca y no sin razón, es el hecho de haber conquistado el Diploma de Mérito Club Fotográfico de Cuba, después de haber logrado la puntuación máxima por méritos fotográficos establecida, bajo condiciones severísimas, por la entidad. Por haber obtenido tres veces consecutivas ese mayor puntaje, de acuerdo a las mismas reglas, se le otorgó el pergamino de HONOR CLUB FOTOGRAFICO DE CUBA, distinción esta la mas alta y definitiva que puede conceder la institución. Solamente dos miembros la poseen desde que se fundara el Club: el Dr. Atoy, cuya interesante y valiosa actuación artística acabamos de revelar para nuestros lectores y el Sr. Angel de Moya”.

SONIDO---  
en su proyector silente  
CONVIERTA SU PROYECTOR SILENTE DE 16mm. EN SONORO CON UNA CABEZA SONORA  
APEX  
GARANTIZAMOS EXCELENTE FUNCIONAMIENTO  
ANGEL MARTINEZ  
CALLE 20 No. 89 — REPARTO MIRAMAR — TELEFONO F0-6731

—12—

“El Correo Fotográfico Sudamericano y el Dr. Atoy” en: *Boletín Club Fotográfico de Cuba*, La Habana, año IV, n° 11, diciembre 1947, p. 12. Archivo del autor.



De todas maneras, sería su propia revista el espacio desde donde ese hombre de profesiones e iniciativas múltiples que fue Alejandro Del Conte llevó a cabo su principal labor como un entusiasta promotor de la fotografía latinoamericana.<sup>12</sup> El *Correo Fotográfico Sudamericano* logró una duración y sistematicidad poco comunes en América Latina para una publicación periódica caracterizada por ser un proyecto editorial personal. El primer número salió fechado el 24 de agosto de 1921, y alcanzó la cifra total de 860 con el último, editado el 15 de diciembre de 1959, estando la revista desde 1952 en manos de Estanislao Del Conte (1920 - ?), hijo de Alejandro.<sup>13</sup>

Concebida en sus orígenes como una publicación técnica e informativa para fotógrafos profesionales y aficionados, según se autodefinía en su propia portada, luego se distinguió a sí misma como dedicada a la fotografía y sus aplicaciones. Además, con el paso del tiempo, y sobre todo desde el segundo lustro de los años treinta en adelante, ganaron mayor presencia en el *Correo* los temas dedicados a cuestiones artísticas, desde las estéticas hasta las atinentes al desarrollo del campo fotográfico y sus espacios discursivos, con Del Conte como principal contribuyente a la reflexión sobre estos temas. De manera coetánea, también se incrementó gradualmente la crítica de exposiciones, con la participación de varios colaboradores, incluyendo a Del Conte. Ello se hizo posible porque los salones nacionales e internacionales de los foto-clubes argentinos generaron, desde la divisoria de los años treinta-cuarenta, un circuito expositivo sistemático para la circulación en el país de la producción fotográfica de intención artística, concebida dentro de la red internacional foto-clubista, el cual fue complementado con el crecimiento numérico de exposiciones individuales de fotógrafos locales.

En su propio devenir, la revista dio cuenta de un interés creciente por América Latina de diversas formas. Una, estructural, fue la creación de la sección informativa denominada "Noticiero de las actividades artístico-fotográficas latinoamericanas", que se sistematizó desde el número correspondiente al 1° de junio de 1944.<sup>14</sup> En esta fueron difundidas las actividades de los foto-clubes tanto de Argentina como

## Noticiero de las actividades artístico-fotográficas latinoamericanas

### DEL SALÓN DE MÉDICOS

El Jurado a cargo de la selección de la parte fotográfica del VI Salón de Artes Plásticas para Médicos, compuesto por Annemarie Heinrich, Héctor Daniel Muñoz, Gerardo S. Peacock y nuestro Director, se expidió en la siguiente forma:

Primer premio a "Mazo Jinetazo", por José C. Daverio; 2° a "Nevada", por José Méndez Casariego y una mención a "Trabajo", por José A. Daverio.

Como lo noticiamos, las obras de este certamen serán expuestas en "Amigos del Arte", Florida 659 a partir del lunes 5 a las 15.

### RESULTADO DEL CONCURSO PEIROTEN

A iniciativa del entusiasta aficionado santafesino Armando Peiroten, durante la cena con que se festejó en Rosario el Salón de 1943, se planeó un concurso en el que los socios de los fotoclubes de Rosario y Santa Fe disputarían una medalla de oro que el ofreció como premio. El concurso, por la iniciativa y el premio, pasó a llamarse "Concurso Peiroten". Nuestro Director, allí presente, fijó como tema "Expresiones de niños sin que se le vean los rostros". El entusiasmo que despertó la enunciación hizo que el Dr. Yódice, presidente de P.C.S.F., agregara otra medalla para segundo premio y que el aficionado Hirschfeld donara una copa para tercer premio.

Vencido el plazo de este Concurso, las dos entidades participantes enviaron los trabajos presentados a esta redacción, donde el Jurado elegido por nuestro Director y compuesto por Annemarie Heinrich, Dr. Héctor Daniel Muñoz y Gerardo S. Peacock se expidió, después de una laboriosa sesión impuesta por la calidad de los trabajos presentados, en la siguiente forma:

Premio Peiroten, medalla de oro, a la obra "El Artista", por Antonio Carrillo; premio Dr. Yódice, medalla, a la obra "Indecisa", por Rafael Muñoz; premio Hirschfeld, copa, a la obra "Ternura", por Carlos Cordiviola. Mención, por la calidad fotográfica, a la obra "Primeras letras", por Armando G. Yódice.

### CHARLAS EN LA PEÑA FOTOGRAFICA

Con el título de "Charlas para acompañar al café", como se le ha ocurrido al chismoso "Mateolina" a cargo de la sección "De nuestros serrillos artísticos", la Peña Fotográfica de Buenos Aires ha traído un programa que ha contado con rápido éxito en la colaboración para las mismas. He aquí la fecha en que se oírán esas charlas y a los respectivos charlistas:

Junio 22, charla sobre el flu por el Dr. Néstor Ibarra; Julio 27, charla sobre los filtros por Alfredo Hagnauer; Agosto 24, charla sobre la fabricación del material fotográfico por Alberto Tritsmans; Septiembre 28, charla sobre la preparación local de emulsiones, por Federico Tiedemann; Octubre 26, charla al margen de los procedimientos de arte en fotografía, por Hiram G. Calogero.

Estas charlas ya con fecha establecida, no impiden que se lleguen a intercambiar otras si es que la oportunidad las reclama. Se realizarán todas a las 22 horas de los días respectivos y pueden concurrir a ellas cuantos se interesen por escucharlas. Como es regla en la Peña, cada concurrente no tiene otra obligación que abonar su propia contribución. La Peña Fotográfica, como es sabido, se congrega en el subsuelo del café "La Victoria", Av. de Mayo y Charabuco.

### SALON EN EL PERU

Para octubre próximo anuncia su VII Salón de la Foto del Perú el viejo y laborioso Foto Club Peruano. Aunque aún no se conocen las bases que regirán al mismo, podemos adelantar a nuestros lectores que la muestra a realizarse tendrá alcance internacional.

Esta resolución abre un nuevo campo de exhibición para nuestros artistas los que, ciertamente, están siempre dispuestos a colaborar en las manifestaciones artísticas que se desarrollan en los países hermanos.

### DISTINGUEN CON UN BANDERIN A NUESTRO DIRECTOR

El Club Atlético "Provincial" de Rosario, entidad de mayor prestigio en su género en la segunda ciudad de la República, ha distinguido a nuestro Director obsequiándole el banderín con los colores de la institución, así como también con el distintivo de la misma. Acompaña a estos obsequios, una elogiosa carta en que la Junta Directiva de la entidad pone en relieve la cooperación prestada por nuestra revista para el éxito alcanzado por el Salón-Concurso de Fotografía Deportiva que realizó recientemente.

### CONFERENCIA RADIOTELEFONICA

Por la onda de L. S. 4, Radio Portaña de Buenos Aires pronunció el 30 de mayo último, una interesante conferencia sobre la fotografía aérea, el señor Alberto A. Tritsmans, director gerente general de Gevaert Argentina y presidente de la Cámara de Comercio Belga del Río de la Plata.

Con el buen criterio de que la mayoría del público radioescucha no está preparado para comprender la técnica pura de la especialidad fotográfica comentada, el señor Tritsmans dió al tema un carácter de narración que hizo por demás entretenida a la disertación pronunciada.

### CONCURSO EN TUCUMAN

Con la base de métodos exclusivamente de carácter nacional, Foto Club Tucumán ha organizado un concurso en el que pueden tomar parte socios y no socios de la entidad, debiendo abonar estos últimos un derecho de participación de diez centavos. Las obras se reciben hasta el 20 del

mes en curso y se han establecido, para ser disputados, tres premios consistentes en copas de metal. Formarán el Jurado Héctor C. Peirano, Elio Rodríguez Marquina y Dipiel Goré.

### CURSO DE FOTOGRAFIA ASTRONOMICA

La prestigiosa y sólida Asociación Argentina Amigos de la Astronomía, que acaba de inaugurar su magnífico edificio propio en el Parque Centenario de esta Capital, ha organizado los primeros cursos regulares para socios los que estarán a cargo de reconocidos expertos.

Entre estos cursos que comprenden instrumentos y astronomía práctica, cosmografía e introducción a la astrofísica, está incluido uno de fotografía astronómica para aficionados que será dictado por nuestro viejo amigo Don José Gall de largo y bien ganado prestigio en la materia.

### PREMIOS PARA UN TEMA

Como es del dominio de nuestros lectores, en ocasión de la Semana de la Fotografía, realizada en Rosario, tuvo lugar un concurso relámpago de participación libre. Para este concurso se han establecido, definitivamente, los siguientes premios que no son acumulativos:

1er. premio una copa de plata donada por Antonio Carrillo; 2° Una copa donada por el Foto Club Paraná; 3° Doce rollos de película 120, donados por Fernando Chiarini; premio especial medalla de plata con el emblema del Club, donada por el Foto Club Rosario al ganador que sea visitante a la ciudad.

Será Jurado único de este concurso, el artista Carrillo.

### EL JURADO ACTUANDO



El concurso Peiroten, que reunió más de treinta obras, tuvo el extraordinario mérito de demandar una tarea de selección laboriosísima por la calidad innegable de la mayoría de los trabajos presentados y por la interpretación que dieron los participantes al tema que lo regía. En la foto vemos al Jurado, reunido en nuestra redacción, en un momento de la tarea. Lo forman Annemarie Heinrich y doctor Héctor Daniel Muñoz (sentados) y Gerardo S. Peacock (de pie).

"Noticiero de las actividades artístico-fotográficas latinoamericanas". *Correo Fotográfico Sudamericano*, Buenos Aires, año XXIII, n° 493, junio 1° de 1944, p. 16. Primer número de la revista en que se incluyó esta nueva sección, que se mantuvo hasta el número de cierre de 15 de diciembre de 1959. Acervo CIFHA.

del resto del continente, las convocatorias a salones nacionales e internacionales en los diferentes países, los resultados de los concursos realizados en estos, y otras variadas acciones, incluyendo las relativas a la circulación entre los foto-clubes de la región de agentes del medio foto-clubista de los distintos países latinoamericanos, así como de Europa y Estados Unidos. Del Conte constituyó con su revista una vasta red de circulación de información, que promovía contactos e intercambios interpersonales e interinstitucionales en el seno del movimiento internacional foto-clubista, pero manteniendo la independencia operativa y crítica de su publicación, una postura que defendió vigorosamente.<sup>15</sup>

También Del Conte estaba al tanto del desempeño de otros foto-clubes de América Latina que tenían escasa presencia en esas interacciones internacionales, como es el caso del Foto Club Peruano.<sup>16</sup> Asimismo, en este noticiario se añadía información sobre eventos fotográficos en Europa o Estados Unidos, por ejemplo, aunque se hace evidente que estaba dirigida al medio fotográfico latinoamericano.<sup>17</sup>

Los salones internacionales que organizaban los foto-clubes argentinos fueron para Alejandro Del Conte una vía principal para expandir sus conocimientos sobre la práctica fotográfica artística —para él algo así como la condición intrínseca o naturaleza de la fotografía— y, como ya señalamos, desarrollar su ejercicio crítico, al que otorgaba una función educativa tanto para el público como para los propios fotógrafos. El primer número del *Boletim Foto-Cine Clube Bandeirante*, de mayo de 1946, órgano oficial de esa entidad brasileña, el cual logró constituirse en un importante medio de discusión de problemas artísticos, se inauguró con una sección denominada “O Bandeirante no exterior”. En la edición inaugural de la publicación se comentaron y reprodujeron las opiniones halagüeñas que sobre el envío brasileño al Salón-Interamericano, presentado en 1946 por el naciente Foto Club Buenos Aires, fundado el año anterior, emitiera Del Conte en su revista. Al respecto dijo:



O N.º 600 DO CORREO FOTOGRAFICO SUDAMERICANO

A FOTOGRAFIA QUE MAIS AGRADOU

Com a edição de 15 de novembro p.p. o CORREO FOTOGRAFICO SUDAMERICANO a prestigiosa revista que tão grandes e assinalados serviços vem prestando à arte fotográfica, especialmente na América do Sul, inscreveu o n.º 600 em seu cabecalho.

Ha 27 anos que o valoroso periódico vem se batendo pela elevação e aperfeiçoamento da fotografia como arte, incentivando os aficionados e transmitindo-lhes os mais uteis ensinamentos. A publicação do n.º 600, foi por isso, motivo de justas manifestações de aplausos por parte dos aficionados de toda a América e, interpretando o pensamento do F. C. Bandeirante, nosso Presidente endereçou ao CORREO FOTOGRAFICO SUDAMERICANO", as seguintes palavras:

“O número 600 do CORREO FOTOGRAFICO SUDAMERICANO representa mais um marco brilhante na trajetória vitoriosa do grande periódico especializado que a inteligência, capacidade e operosidade de Alejandro C. Del Conte soube concretizar em valioso veículo de aperfeiçoamento e difusão da arte fotográfica, tornando-o um poderoso fator de aproximação e entrelaçamento entre as associações de aficionados de todo o mundo, especialmente da América Latina, inclusive com a sua famosa “carpeta” que faz presente aos mais importantes salões internacionais, a expressão máxima da arte fotográfica argentina.

Pela grata efeméride, enviamos ao Correo Fotográfico e ao eminente Sr. Alejandro C. Del Conte e seus dedicados auxiliares, em nosso nome pessoal e no dos associados do F. C. Bandeirante, as mais entusiásticas e sinceras saudações.”

a) EDUARDO SALVATORE

Conforme foi noticiado pela imprensa, o Prof. Paulo Florence, além do busto de Hercules Florence que ofertou ao Clube, instituiu mais um premio — um lindo medalhão com a effigie do ilustre inventor — para ser entregue ao autor da fotografia exhibida no VII Salão, que mais agradasse ao publico visitante.

Esse cativante gesto, deu azo a que, pela primeira vez entre nós, se auscultasse a opinião da coletividade. A iniciativa foi entusiasticamente acolhida, observando-se por parte do publico notavel interesse, e muito material proveitoso para estudo posterior seria colhido se se pudesse registrar os variados comentários externados pelos visitantes sobre os trabalhos expostos.

Bastante difficil era, na realidade, a escolha de uma dentre as 430 fotografias do Salão, dado o grande equilibrio de valores entre as mesmas. Houve, por isso mesmo, grande dispersão de votos e, conhecida a indole sentimental do nosso povo, era geralmente esperado que na apuração final sahiria com vantagem algum dos trabalhos que mais tocasse esse sentimento, de cunho romantico ou de maior espetaculosidade.

Com effeito, feita a apuração, verificou-se haver sido premiado um dos trabalhos que por seu tema, mais impressionou, ou seja: “A CHAMA APAGADA” de Francisco Aszmann, do Rio de Janeiro, que obteve 208 votos. A escolha popular, foi aliás, muito feliz, porque «A chama apagada» é realmente um trabalho de grande valor, muito suggestivo e primorosamente executado.

Mereceram ainda as preferencias do publico, na ordem que segue: “Zilda” o lindo retrato da autoria de nosso consocio Carlos F. Latorre, “Double Trouble” de Carl Mansfield, dos Estados Unidos, Entardecer Santarritense” de Jaime M. Luna, de Niteroi e “O fim do caminho” tambem de Francisco Aszmann.

Eduardo Salvatore. “O N° 600 do Correo Fotográfico Sudamericano”. *Boletim Foto-Cine Clube Bandeirante*, São Paulo, Brasil, ano III, n° 32, Dezembro, 1948, p. 16. Archivo del Foto-Cine Club Bandeirante, São Paulo. En esa fecha Eduardo Salvatore era Presidente del Foto-Cine Clube Bandeirante, inicialmente Foto Clube Bandeirante, cargo que ocupó durante largos años.



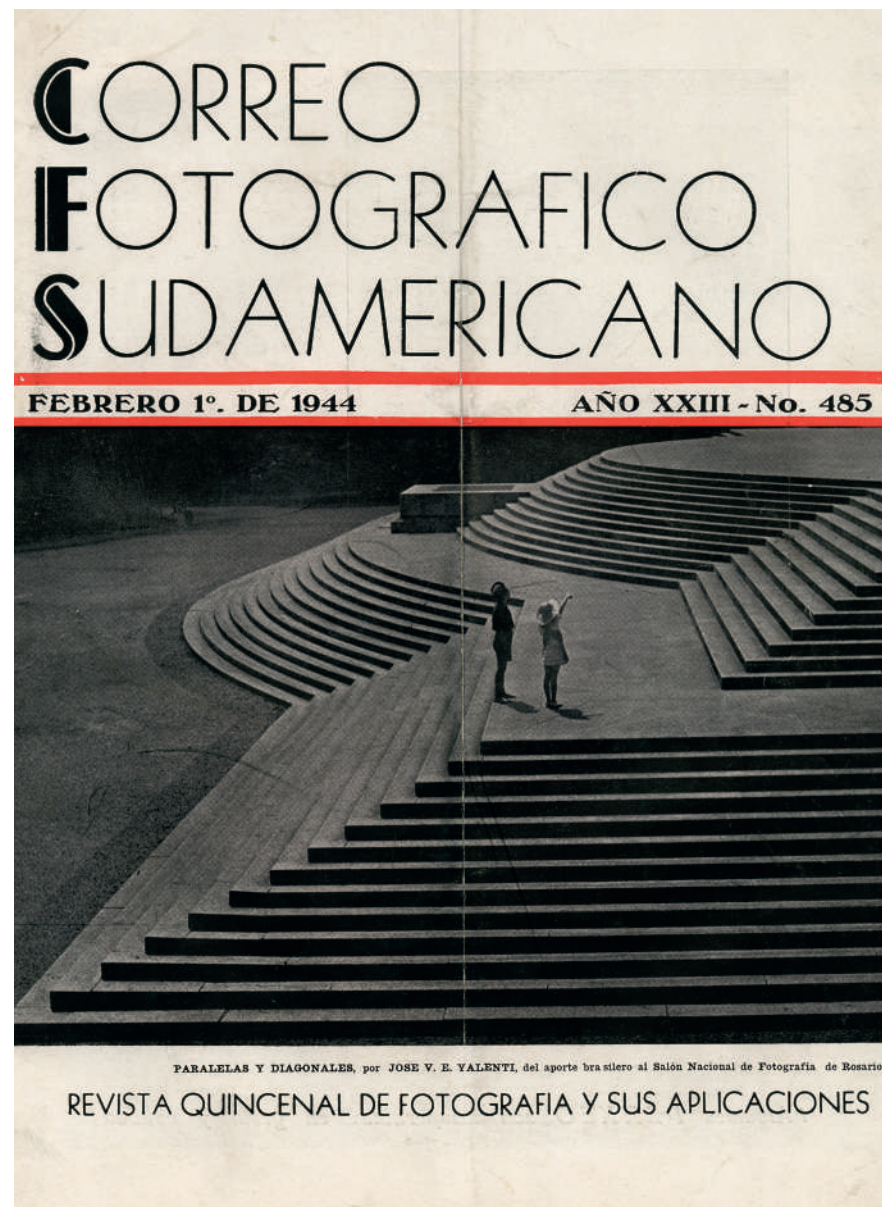
La impresión que hemos recogido al ocuparnos números atrás del Salón Uruguayo sobre el aporte brasileiro (*sic*), podemos repetirla en esta ocasión.

Cada vez se superan en sus conjuntos y se ve un progreso muy halagador en autores que, por su continuada presentación, ya son bien conocidos.

Farkas con “Futurismo” y “Detalles” aborda la composición con características propias valiéndose del juego de líneas que busca en los temas, y aunque no logra traducir por completo una idea definida, da notas visualmente muy agradables. Muniz tiene en “Hermida” un cuadro donde el misticismo estético introducido valoriza el motivo básico. Yalenti, Salvatore, Laurent, Gaudio y Mendes, son autores que se destacan por sus intenciones, algunas de ellas, como “Fragilidade” de gran delicadeza de concepción.<sup>18</sup>

El boletín de los bandeirantes no dudó aquí en denominar a Del Conte como un crítico erudito. En numerosas ediciones sucesivas, lo valoró altamente una y otra vez, tanto como al *Correo*. También reprodujo textos suyos, e incluso dio difusión a cortas reflexiones, elevadas a la categoría de máximas, entresacadas de los escritos de Del Conte e insertadas en el boletín de distintas maneras, principalmente en una sección titulada “Carnet”, un término usado aquí en su acepción de cuaderno de bolsillo —o pequeño— para apuntes. Esas “píldoras conceptuales” de Del Conte fueron abundantes en la revista de los foto-clubistas paulistas, durante el segundo lustro de los años cuarenta, lo que hace evidente el aprecio que el argentino alcanzó entre estos como un contribuyente al acervo de su cultura fotográfica.<sup>19</sup>

Aunque por razones del contexto fotográfico de producción del *Correo* fueron los argentinos quienes dominaron en la revista con su nutrida presencia, otros fotógrafos latinoamericanos pasaron por las páginas de esta con sus fotografías o acompañados de comentarios críticos sobre su trabajo. A veces, el *Correo* dio



José E. Yalenti (Foto Clube Bandeirante). “Paralelas y diagonales”. *Correo Fotográfico Sudamericano*, año XXIII, n° 485, febrero 1° de 1944, portada. Acervo CIFHA.

atención especial a algunos de ellos, como en el caso del cearense Francisco (Chico) Albuquerque (1917-2020), miembro del Foto-Cine Clube Bandeirante, con la publicación de un artículo sobre su trabajo como retratista firmado por Boris Kauffmann (1912-1971), por entonces miembro del Foto Clube de Santos (1947-1951). A este mismo número del *Correo* se añadió un extenso comentario escrito por Del Conte sobre el retrato "Pose", de Albuquerque, ocasión aprovechada por el crítico para discursar sobre el retrato en general.<sup>20</sup>

Como parte de su interés por la promoción de los fotógrafos argentinos en el exterior, a partir de 1945, y hasta 1952, el *Correo Fotográfico Sudamericano* participó oficialmente, con sus propios envíos de fotografía local, en los salones internacionales de los foto-clubes del exterior. Al efecto, mandaba una carpeta con obras de varios fotógrafos a estos salones, principalmente –hasta donde sabemos– a aquellos convocados en América Latina.

Uno de los dos primeros ejemplos que hemos localizado al respecto es el envío que el *Correo* hizo del trabajo de un grupo de 17 fotógrafos al *VIII Salón Internacional de Fotografía Artística* del Foto Club Uruguayo, celebrado en septiembre de 1945, al cual no concurrieron ni el Foto Club Argentino ni el recientemente fundado Foto Club Buenos Aires, que no empezó a participar en estas lides sino hasta el año siguiente.<sup>21</sup>

El segundo ejemplo es la participación de la revista con 14 fotógrafos en el *IV Salão Paulista de Arte Fotográfica (Internacional)*, convocado por el Foto Clube Bandeirante y celebrado en diciembre del mismo año de 1945, una exhibición en la que participaron varias organizaciones foto-clubistas argentinas tales como el Foto Club Argentino, Foto Club Concordia, Foto Club Rosario, Foto Club Salta, The Camera Club y el Grupo Fotográfico de la Biblioteca Pública Sarmiento de Tres Arroyos.<sup>22</sup> De ahí en adelante, hasta 1952, independientemente de la presencia de varias organizaciones foto-clubistas argentinas en los salones internacionales



Annemarie Heinrich. "Florence Marly"  
Del envío del *Correo Fotográfico Sudamericano* a: *IX Salón Internacional de Fotografía Artística*, Foto Club Uruguayo, 15-30 de setiembre, 1947, s.p., catálogo. Archivo del Foto Club Uruguayo, Montevideo.



anuales de los bandeirantes, el *Correo Fotográfico Sudamericano* se mantuvo haciendo envíos sistemáticos a estos.<sup>23</sup>

Fueron 14 fotografías los que participaron en el *IX Salón Internacional de Fotografía Artística*, realizado en Uruguay en septiembre de 1947, como integrantes del portafolio del *Correo*.<sup>24</sup> Con 21 representantes, semejante experiencia se repitió por parte de la revista, por última vez, en el caso de las exhibiciones internacionales del Foto Club Uruguayo, cuando este ente presentó su X Salón internacional en noviembre de 1949.<sup>25</sup>

En 1947, luego de anunciar la celebración de su *I Salón Internacional de Fotografías Artísticas*, a inaugurarse en su sede a comienzos de 1948, el Club Fotográfico de Cuba publicó en su boletín las respuestas de algunos de los entes convocados para participar en la exposición. En letra de Del Conte, la del *Correo* decía:

CORREO FOTGRÁFICO SUDAMERICANO, Buenos Aires, Argentina. Les voy a preparar a Udes. (sic) un conjunto de obras de selección entre los lectores, tal como hago para la mayoría de los salones extranjeros.<sup>26</sup>

Aunque en la muestra participó un representante del Foto Club Buenos Aires, fueron 13 los que integraron el aporte del *Correo*.<sup>27</sup> La revista fue también responsable del único envío de Argentina, compuesto por 12 fotografías, que se exhibió en el II Salón del club cubano, de 1949.<sup>28</sup>

Los envíos del *Correo* a los Salones Internacionales de la red latinoamericana foto-clubista fueron altos en número de participantes y variados en nombres e inclinaciones artísticas de sus integrantes. No obstante, algunos autores se repitieron en ellos una y otra vez, como George Friedman (1910-2002), Hugo



Composición

Hugo Kalmar - Argentina

Hugo Kalmar. "Composición", ca. 1948  
Del envío argentino del *Correo Fotográfico Sudamericano* a: *I Salón Internacional Cubano de Fotografías Artísticas*, La Habana, febrero 13 a marzo 5 de 1948, p. 43, catálogo.

Kalmar, Annemarie Heinrich (1912-2005), Anatole Saderman (1904-1993), Alexander Wolk (1905-1982), Humberto F. Zappa (1905-1978) y Alexander Klein (1917-2002). Estos se contaban entre los fotógrafos argentinos cuya obra era más estimada por Alejandro Del Conte, quien en particular expresara más de una vez su admiración hacia dos de ellos sobre todo, Heinrich y Saderman. La primera de estos últimos fue quien tuvo más fotografías en tapa en la historia del *Correo*.

### EL LEGADO DE ALEJANDRO C. DEL CONTE EN AMÉRICA LATINA

La muerte de Alejandro Del Conte el 2 de marzo de 1952, en Buenos Aires, tuvo una amplia repercusión inmediata en América Latina. A los numerosos mensajes de condolencia recibidos de diferentes países por la dirección del *Correo* se añadieron referencias al hecho en publicaciones del exterior. Quizás podría considerarse el extenso y documentado obituario que, con la firma de Jacob Polacow (1913-1966), publicó el *Boletim Foto-Cine de los bandeirantes* como el más admirado panegírico que Del Conte recibiera a su fallecimiento, lo que no extraña viniendo de un representante de la institución fotográfica extranjera que mayores muestras de reconocimiento le ofreciera en vida.<sup>29</sup> Más aún, poco más de un año después de su muerte, el primer número de la *Revista del Foto Club Uruguayo* incluyó entre sus páginas un texto en memoria del más cercano amigo argentino que la entidad había tenido.<sup>30</sup>

Durante el mismo año de la muerte de Del Conte, el boletín paulista dedicó dos de sus editoriales –“A Nota do Mês”, como le llamaban– al *Concurso Fotográfico Latinoamericano Alejandro Del Conte*, ya mencionado. En el primero de ellos, de agosto de 1952, se decía entre otras cosas lo siguiente:

(...) En verdad, no podría haber mejor homenaje al gran idealista y luchador que fue Alejandro Del Conte, quien había dedicado su

vida al culto y a la difusión y progreso del Arte Fotográfico (sic), que los fotógrafos, aficionados y profesionales demuestren, con sus mejores producciones, que han aprehendido el espíritu y las enseñanzas del insigne maestro.

La obra de Alejandro Del Conte, si bien se hizo sentir más en Argentina, su tierra natal, se irradió entretanto por toda América Latina. Por eso el certamen tiene carácter internacional, para que puedan participar todas las entidades y fotógrafos que integran la gran comunión latinoamericana.<sup>31</sup>

El Concurso, en el que el Foto-Cine Clube Bandeirante logró la admisión de 36 fotografías, tuvo como triunfadora a esta entidad, que ganó el Gran Diploma y el Trofeo Alejandro Del Conte, además de que sus miembros se llevaron 10 de los 14 premios individuales reservados a extranjeros.<sup>32</sup> Este resultado, que según los bandeirantes confirmaba que São Paulo y Brasil detentaban la hegemonía de la fotografía latinoamericana, sirvió para que el editorial del boletín volviera en otra edición posterior sobre Del Conte y su contribución y apoyo al desarrollo del club paulista.<sup>33</sup> La mayoría de esos ganadores del certamen estaban entre los bandeirantes que profundizaban la orientación moderna de la fotografía brasileña, como eran los casos de Francisco Albuquerque, German Lorca (1922-2021), Ademar Manarini (1920-1989), Jose E. Yalenti (1895-1967) y Gaspar Gasparian (1899-1966), entre otros.

Hacia la fecha en que Del Conte fallece, los clubes más dinámicos del movimiento foto-clubista en América Latina estaban en un momento de cambios y reorientación artística. Del Conte pudo percibir la situación que se empezaba a manifestar y definir su posición en dos textos suyos de 1950 que podrían ser considerados –por su visión del presente y apuesta al futuro– como su testamento crítico, independientemente de que su autor siguiera reflexionando sobre

## S U M A R I O

	Pág.
PALABRAS PRELIMINARES .....	5
¡SALONES! ¡SALONES!, por <i>Viejo Amateur</i> .....	6
AUGUSTO TURENNE, por el Dr. <i>Alfredo Pernin</i> .....	9
"EN CASA TIENEN SED", por <i>J. P. V.</i> .....	11
ALGUNAS PALABRAS SOBRE FOTOGRAFÍA, por <i>Jorge Páez Vilaró</i> .....	13
EL FOTÓMETRO A CÉLULA FOTO-VOLTAICA, por <i>Pedro Visca</i> .....	19
NOTÍCULAS CINEMATOGRAFICAS .....	22
INFORMACIONES DEL FOTO CLUB .....	24
CONCURSOS Y EXPOSICIONES DE FOTOGRAFÍA EN EL INTERIOR .....	27
ALEJANDRO C. DEL CONTE .....	28
LA FEDERACIÓN INTERNACIONAL DEL ARTE FOTOGRAFICO .....	30
SALONES INTERNACIONALES .....	32

## La carátula: "Sol y Niebla" de Enrique Stagnaro

Unido inseparablemente a los primeros pasos del Foto Club Uruguayo y a su progresiva afirmación en nuestro ambiente, el nombre de Stagnaro conserva, aun para aquellos que no lo conocieron personalmente, la resonancia grata que corresponde a quienes laboraron infatigablemente para sostener y mejorar nuestra institución y con ella la producción fotográfica nacional. Hubo momentos en los que Stagnaro echó sobre sus hombros prácticamente la tarea íntegra del Foto Club, y sólo la imposibilidad física pudo arrancarlo de esa labor que con tenacidad y perseverancia ejemplares se había impuesto.

Ornamos hoy nuestra revista con una obra suya. Fotografía simple y atractiva, en la que agradablemente se armonizan los elementos que la constituyen, revela bien el gusto seguro y afinado de su autor. Nada en ella pretende imponerse artificio-

samente: todo, en cambio, nos encanta por su sobria justeza.

Los árboles del primer plano, si bien por su masa reclaman de inmediato la atención, no gravitan, sin embargo, excesivamente; y es también de mano maestra que ha sabido escamotearse sin desvanecerlo del todo ese fondo de prosa cotidiana que sólo al diluirse en la luz se poetiza.

Pero ni este fondo, a pesar de sus figuras animadas, ni aquellos troncos de árboles que lo enmarcan, parecen ser —ni quizá podrían ser— el centro de interés de la obra. Al contemplar ésta, viene más bien a la memoria la frase con que Misonne sintetizaba su concepto del paisaje en fotografía: "El asunto no es nada: la luz es todo". Y bien podría decirse entonces que en este rincón arbolado, en la serenidad de un rayo de sol que ilumina apaciblemente la escena, Stagnaro logró fotografiar la luz.

4 •

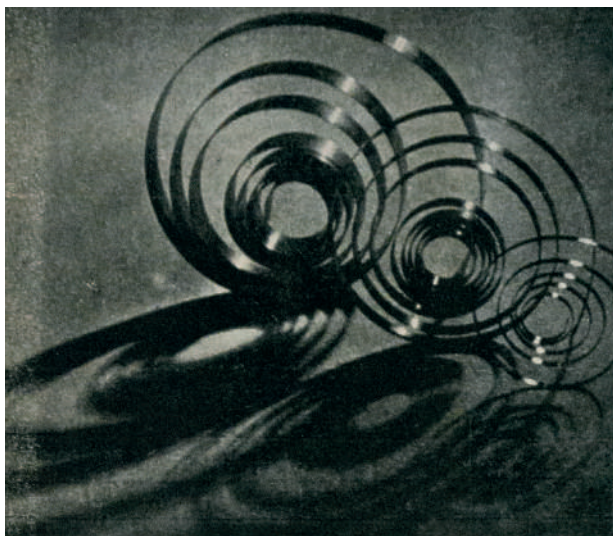
Índice del primer número de la *Revista del Foto Club Uruguayo*, Montevideo, año I, n° 1, mayo 1953, p. 4. Archivo del Foto Club Uruguayo, Montevideo.

la fotografía hasta poco antes de su muerte. Uno de ellos es "Tendencias"; el otro, "Grupos". Ambos se interrelacionan estrechamente.

Estos textos tienen como trasfondo las discusiones que sobre los derroteros de la fotografía se plantearon en el movimiento foto-clubista internacional en la divisoria de los años cuarenta-cincuenta, en las cuales participaron desde temprano argentinos y brasileños, pero que alcanzó muy poco después, entre otros, a cubanos y uruguayos. "Tendencias", en particular, es un artículo que a ratos puede parecer confuso, pues se desenvuelve en un movimiento elíptico respecto a ciertos supuestos que informaban el pensamiento de Del Conte y la práctica foto-clubista de ese tiempo. Incluso, Del Conte parece en él un crítico más bien conservador, algo que, en verdad, no era, pues se había comportado como un defensor consecuente del eclecticismo artístico que enarboló el foto-clubismo internacional de los años cuarenta, esto es, de la coexistencia en este movimiento de los remanentes del pictorialismo con las posturas modernizadoras, pese a las fricciones inevitables existentes entre unos y otras.

Para caracterizar sumariamente el pensamiento artístico-fotográfico de Del Conte habría que considerar, en primer lugar, que las prácticas artísticas modernas difirieron notablemente unas de otras. La práctica foto-clubista y la noción de belleza asociada a ella, compartida por Del Conte, admitía el retrato moderno basado en la herencia expresionista de combinación de contrastadas luces y sombras, pero desestimaba aquel concebido en el cauce de la nueva objetividad. Igualmente, admitía la instantánea callejera en una evidente y despojada organización visual, pero rechazaba aquella que conjugaba compactas masas de información. Gustaba de las composiciones constructivistas, pero les demandaba su servicio a la claridad del motivo. No obstante, fotomontajes, fotogramas y otros experimentos modernos con cámara fueron asimilados a la estética foto-clubista y convivieron en ella, por lo menos hasta avanzados los años cincuenta, con las técnicas de virado del viejo pictorialismo, las cuales fueron desapareciendo pro-





"EL PULSO DEL TIEMPO", por el Dr. M. KANITKAR

Cuando se ve una foto del género de la que nos acompaña en esta página, obra muy buena por su técnica y por su esencia, no es extraño que muchos observadores se apresuren a catalogarla como foto de las "nuevas tendencias". No es tal, por cierto, y precisamente por ello quizás convenga decir algo sobre la actualidad de nuestro arte en el propósito de ajustar a la verdad, en lo posible, este período de aparente desorientación por el que se atraviesa.

Un gran sector de los artistas de la fotografía en el mundo, particularmente de aquellos que por ser expositores están más en contacto con el movimiento artístico, estiman que la obra fotográfica ha entrado en un punto muerto

del cual es necesario sacarla al efecto de que no "naufraque". Se trata de un movimiento serio; si se quiere, responsable. Recalcamos sobre esto último, porque el actual movimiento no comprende ninguno de esos "ismos" que esporádicamente nacen, hacen bulla y mueren con el propio aburrimiento de sus creadores y la indiferencia del público al que se los destina.

Hemos dicho un movimiento serio; esto no significa, ciertamente, bien orientado. Las mejores intenciones suelen, no pocas veces, llevar por caminos tortuosos para llegar a la nada. O para llegar a lo peor. Nos tenemos, no sin cierta razón, que las nuevas tendencias que hay empeño en introducir y asentar, sean del gru-

po de las intenciones buenas, pero sin base sólida capaz de arraigarlas y dar cuerpo a una nueva era en el arte fotográfico.

Sostienen estos innovadores como principal razón a favor de sus teorías, que desde cincuenta años a esta parte el arte fotográfico da los mismos paisajes, las mismas naturalezas muertas, los mismos retratos y escenas y que viendo una sola obra de cualquiera de estos géneros, se ve a todas las demás. Proponen que el arte fotográfico, para ser tal en la actualidad, debe presentar de otra manera, con otro sentido y otra emoción, otras cosas.

Cientos de grandes artistas de la pintura y de la escultura, han interpretado a la Virgen y al Niño. Cada autor ha creado una obra distinta, diferente. Porque cada uno ha agregado su sentimiento al punto de vista. No puede decirse, entonces, que el tema se repite desde cientos de años y que, por lo tanto, es necesario innovar. Sin salirnos de nuestro procedimiento, recordemos que los paisajes de Misoné, sin exaltarse de lo vulgar y visto, han sido únicos en su expresión y que los retratos de Karsh tienen algo que no es común.

La razón dada por fundamental por los nuevos innovadores se desbarata, como lo vemos, en su primera intención. Han olvidado que cada paisaje tuvo un autor y que cada autor tiene un punto de vista y un modo de expresarse. Hablar de innovar, reclama otras razones que nos obligarán a volver sobre el tema.

# TENDENCIAS

Por ALEJANDRO C. DEL CONTE

Plu.Hon. de la A.F.P.N.E.A.; S.Hon. de F.C.R., F.C.O.B. y S.F.F.; S.Corr. de F.C.U.



"EN LA PLAYA", por JORGE REDDY

Tampoco la foto que ofrecemos en la página esta vez, puede ser catalogada como fruto de nuevas o de otras tendencias en materia de arte fotográfico, a pesar de lo poco corriente del ángulo de toma para el tema. Porque, conviene aclarar este detalle al continuar con nuestro artículo anterior (Ver N° 628, pág. 20), una tendencia no se caracteriza, o no debe caracterizarse, por presentar de una manera rara un tema común, gastado o manido. No señalaron, por cierto, nuevas tendencias las tomas de arriba o de abajo, ni el apogeo de la composición en diagonal (particular-

mente en la toma de edificios). No pasaron tales interpretaciones de simples puntos de vista.

Una nueva tendencia se señalaría por un cambio fundamental en el espíritu de la obra, con prescindencia de su forma. Esto es, en verdad, lo que buscan los anhelantes de innovación a que nos hemos referido en nuestro anterior comentario.

Dijimos en la ocasión, que no los creíamos bien orientados. Insistimos en ello. El arte debe ser fundamentalmente libre; es el medio de expresión de un espíritu. Hablar de tendencias es establecer cánones; limitaciones, en

resumen. Las limitaciones llevan, fatalmente, al amaneramiento. Y si se llegara, así, a hacer predominar una tendencia, nos encontraríamos prontamente con un tipo de carácter seriado o industrial. Algo de lo que está pasando en la actualidad.

Los que reclaman nuevas tendencias para nuestro arte, no han expresado la verdad al pretender que se salga de lo clásico o no han comprendido con claridad cuál es la causa real que inconscientemente les hace clamar por algo distinto.

Lo que sucede en fotografía es que hay muy pocos artistas y muchos apretabotones. Consecuencia de esta situación es que el artista crea una obra original y los miles de apretabotones la imitan. El tema original se diluye, así, y se vuelve agotador. Tú, mese cualquier tema y analices la verdad de nuestro aserto. El inspirado que sintió la belleza del dibujo de la sombra de la empalizada sobre el campo nevado, no sospechó jamás que otros miles captarían lo mismo; ni el artista que descubrió que visto desde abajo el mismo edificio ofrecía otra sensación que observado de frente, no tuvo la culpa de que cada poseedor de una cámara necesitara ver "torcidos" a todos los edificios de la ciudad.

En arte fotográfico no hay que hablar de nuevas tendencias. Hay que pedir, simplemente, originalidad. Cuando cada expositor sea un artista y, como tal, creador, cada obra será diferente en su esencia. Y a nadie se le ocurrirá buscar "tendencias" para salir de lo que siempre se ve.

# TENDENCIAS

Por ALEJANDRO C. DEL CONTE

Plu.Hon. de la A.F.P.N.E.A.; S.Hon. de F.C.R., F.C.O.B. y S.F.F.; S.Corr. de F.C.U.

Alejandro Del Conte. "Tendencias" (primera parte). *Correo Fotográfico Sudamericano*, año XXIX, n° 628, enero 15 de 1950, p. 20.

Alejandro Del Conte. "Tendencias" (segunda parte). *Correo Fotográfico Sudamericano*, año XXIX, n° 629, febrero 1° de 1950, p. 20.



gresivamente con los renuevos generacionales de la membresía de los foto-clubes. Por supuesto que, en la vida concreta del arte fotográfico foto-clubista, estos criterios enunciados arriba podían hacerse más o menos flexibles, pero hasta ahora parece que la entidad latinoamericana que llegó más lejos en un ambicioso proyecto de modernización artística fue el Foto Cine-Clube Bandeirante.

Los escritos sobre fotografía de Del Conte, en especial aquellos que no abordan temas técnicos, revelan a un pensador de reflexión ambiciosa, de vuelo, que se hizo culturalmente a sí mismo. A veces, en ellos asoman las lagunas de la limitada formación artística que, pese a sus esfuerzos, su autor había alcanzado, en especial en asuntos relacionados con el arte moderno. Esas lagunas no demeritan su trabajo, porque también con frecuencia Del Conte supo enfocar productivamente, con su sensibilidad, inteligencia y permanente curiosidad, algunos problemas difíciles, como veremos muy pronto.

Aunque “Tendencias” parte de una premisa correcta: la defensa de la libertad en la producción artística, el problema que presenta, para una lectura contemporánea que contribuya a situar su aporte a las discusiones de la época, es la desconfianza manifiesta del autor hacia el concepto que da título al artículo. Del Conte se presenta aquí como un desconocedor del significado y la importancia metodológica que este concepto tenía para la cultura artística moderna, es decir, ajeno a su comprensión como un conjunto de procedimientos y estrategias que se articulan desde una plataforma de ideas, lo que en su conjunto hace a una tendencia susceptible de ensanchar la práctica artística. La oposición excluyente que Del Conte encontraba entre la libertad de producción en el arte y el desarrollo en este de tendencias resultaba injustificada en el ámbito en que él la ubicó: el foto-clubista, porque solo opera en casos extremos de institucionalización represiva de una tendencia, como sucedió con el realismo socialista en el ex-bloque soviético de Europa Oriental. No obstante, este texto de Del Conte no deja por ello de contener planteos que merecen nuestra consideración por su agudo discernimiento, ex-

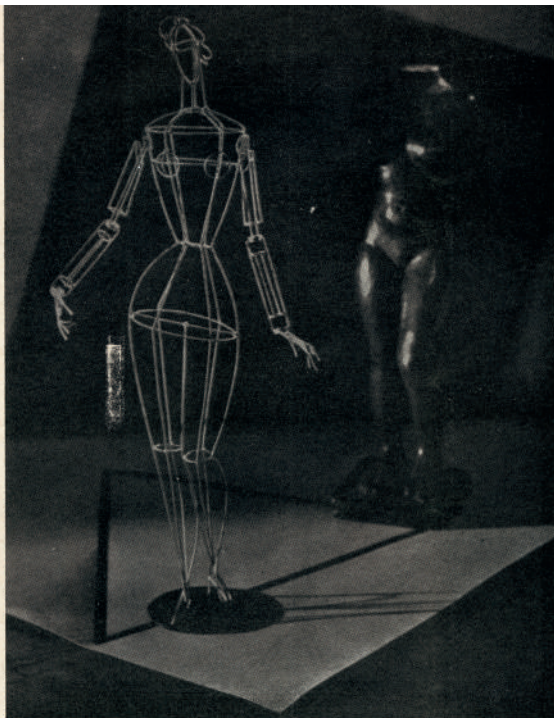
puestos por él de manera sintética pero persuasiva.<sup>34</sup>

Para Del Conte estaba claro que esta suerte de “crisis” de artísticidad de la fotografía foto-clubista no podía ser atribuida a una presunta decadencia de la práctica de la fotografía de géneros, como el retrato, el paisaje, la naturaleza muerta y otros, según afirmaban algunos actores del medio. Acertadamente, Del Conte pensaba que los géneros artísticos tenían un potencial de renovación de la fotografía que sólo dependía de la capacidad de los fotógrafos para generar nuevas propuestas. Dijo al respecto:

La razón dada por fundamental por los nuevos innovadores se desbarata, como lo vemos, en su primera intención. Han olvidado que cada paisaje tuvo un autor y que cada autor tiene un punto de vista y un modo de expresarse. Hablar de innovar, reclama otras razones que nos obligarán a volver sobre el tema.<sup>35</sup>

Cuando regresó al tema en la segunda parte de su escrito, Del Conte hizo un diagnóstico de la situación de la práctica fotográfica artística del momento —desde el lugar de enunciación del foto-clubismo, que era con el que él se relacionaba—, y acertadamente atribuyó el agotamiento de esta a la repetición de motivos y estrategias fotográficas, es decir, a la rutina entronizada en el ejercicio artístico institucionalizado del foto-club.<sup>36</sup> Aunque Del Conte lanzó un llamado al rescate de la originalidad artística, no propuso todavía en este escrito ninguna solución práctica para el asunto. Lo hizo en el segundo de sus dos artículos testamentarios: “Grupos”.

Tanto “Tendencias” como “Grupos” son textos dirigidos a una audiencia latinoamericana formada por los interesados en la práctica de la fotografía artística. Del Conte lo dejó ver claramente en el segundo de ellos cuando apuntó de inicio:



«DOS CUERPOS», por el Dr. OTTO STEINERT (del grupo "Fotoforn")  
 Tema en B212 y expuesta en 5 grandes salones internacionales.

No hace ningún favor al arte fotográfico latinoamericano, la absoluta ausencia de grupos que, independientemente de la rutina de los fotoclubes, definan, propicien y difundan una tendencia artística cualquiera. Nueva o vieja; buena o mala; equivocada o acertada; pero tendencia al fin que nos diga que en nuestros artistas existe una inquietud por dar algo más de lo que hacen todos y lo

que se hace siempre. Los grupos existen en todos los países donde la fotografía ha alcanzado amplio desarrollo y son, para la misma, una necesidad, pues de esas peñas y del espíritu generalmente revolucionario que las anima, nacen las discusiones que, en materia de arte, tanto influyen para la superación del intérprete y tanto inciden para mantenerlos despiertos. No conformes con la vuelta a lo

clásico de la antigüedad, ni con el espíritu corriente de la fotografía en general, se ha constituido en Alemania el Grupo Fotoforn, a cuyos componentes se deben la mayor parte de las ilustraciones de esta edición de la revista. Es un buen ejemplo para el tema que abordamos y lo ofrecemos como tal a la inquietud dormida de los artistas latinoamericanos.

Prima, en la labor de este nuevo grupo, una tendencia hacia lo abstracto. Pone en evidencia esa tendencia, la difunde, la substancia y la defiende. Hay, en los realizadores, algo. Esto es bastante, como lo veremos.

Analice el lector las obras ofrecidas. Vuelva a analizarlas, para no dejarse llevar por la impresión primera. ¿Las entiende? ¿No las entiende? ¿Le agradan? ¿Lo espantan? ¿Es eso arte? ¿Es eso fotografía?

Cuando los autores del Grupo Fotoforn han conseguido que cada uno de los que observan sus obras se hagan todas esas preguntas y se las contesten, ya han logrado lo que querían: revolucionar el ambiente. La obra común, por bella que sea, no provoca esas consecuencias y no "trabaja" para la fotografía.

Esto, en esencia, es lo grande que aportan los grupos para mantener el interés por el procedimiento, cosa que no se logra con la rutina de los fotoclubes.

Hace falta mucha valentía —y por cierto mucho dominio del arte— para dar cuerpo a estos grupos. Porque al formarlos, se crea un frente de batalla que es necesario sostener. Y muy bien. Nuestros artistas que son, además de cómodos, ultrasensibles para "el que dirán", prefieren mantenerse aislados. De tanto en tanto un valiente sale a flote (Thorluchen, entre nosotros; Farkas, en Brasil); pero los que podrían seguirlos, temen exponerse a un ridículo. Porque el vulgar de la fotografía defiende su mediocridad diciendo que son "idioteces" todas aque-

Continúa en la pág. 22

# GRUPOS

Por ALEJANDRO C. DEL CONTE

Flo. Hon. de la A.P.F.N.E.A.; S. Hon. de F.O.R., F.O.C.B. y S.F.F.; S. Corr. de F.O.U.

Viene de la pág. 20

disminución de densidad del efecto fué mucho más notable que en el caso anterior. Las conclusiones generales a que llegan los autores a través de deducciones obtenidas de los datos aportados por los gráficos y las tablas sintetizando lo observado, son como sigue: Con la película positiva la pérdida de densidad en las grandes densidades por la exposición al infrarrojo es casi constante con diferentes condiciones de revelado y reveladores. Esto implica que el número absoluto de granos hechos no revelables por dicha exposición, es independiente del tiempo de revelado y el revelador usado. El número relativo de granos hechos no revelables a pesar de ello, disminuye invariablemente con el au-

mento del tiempo de revelado. Con la película positiva la interpretación de los datos es confusa dado a la superposición de la imagen latente formada por la exposición al infrarrojo y la destrucción de la imagen latente anterior. Con la otra emulsión en ningún caso fué eliminado el efecto Herschel con un revelado prolongado. Un resto del efecto queda siempre notable en el punto donde la densidad alcanza el máximo. Una parte de los centros de revelado ha sido pues efectivamente destruida por la exposición al infrarrojo.

Viene de la pág. 18

te gobernada, habría podido ser el instrumento más eficaz de divulgación de conceptos espiritualmente elaborados y destinados a incidir profundamente so-

bre la fantasía y por consecuencia sobre la educación mental de todos.

Para la verificación preventiva sobre preparación y responsabilidad, se pretende hoy para el empleado de banco que compila y revisa depósitos en la ventanilla, que sea laureado; ¿por qué no se exige lo mismo, quizá en letras y filosofía, a los operadores fotográficos que deben sentir, traducir y transmitir para la posteridad, a todas las imágenes de personas y acontecimientos, que les mandan fotografiar?

Deberán, ciertamente, tener una preparación técnica de toma fotográfica, que nuestras universidades no se preocupan de procurarnos. (El que escribe tuvo recientemente oportunidad de constatar la perplejidad del jefe de una gran institución de enseñanza, a quien había propuesto la aceptación de un curso gratuito de fotografía, ofrecido y financiado por el gobierno federal de Washington, E.E. UU., en el plan de ayuda reconstructiva para Europa.)


La técnica de toma fotográfica puede adquirirse en pocos meses de apropiada enseñanza y no será nunca ésta, la verdadera dificultad. La dificultad está en persuadir a la opinión pública sobre la necesidad de exigir que sus informadores gráficos estén adecuadamente preparados para la preventiva elaboración espiritual de las imágenes que ellos deben proveer.

Existen las dificultades de técnica y Continúa en la pág. 40

Viene de la pág. 12

llas cosas que no entiende y los que podrían dar algo nuevo o algo distinto, no quieren ser pasto de esos comentarios.

Tenemos la esperanza, sin embargo, de que alguien rompa el fuego en Latinoamérica dando cuerpo a un grupo que de que hablar no sólo al propio ambiente sino, con igual interés, en todos los círculos fotográficos del mundo. Aunque parezca mentira, es esa la única manera de que nuestra fotografía pase al campo de la actualidad.



**TETENAL**

**PRODUCTOS QUIMICOS PARA FOTOGRAFIA  
REVELADORES PREPARADOS**

Deseamos entrar en relación con firma importadora de artículos foto-químicos o importante casa de fotografía a fin de entregar, más adelante, la

**REPRESENTACION GENERAL**  
para nuestros conocidos productos.

**WALTER GRABIG G. m. b. H.**  
Hamburgo (Alemania)

Interesados dirigirse a: G. ZWICKER  
M. Acevedo 1479 SAN ANTONIO DE PADUA (FCNDFB)

**TALLERES**

## INARFO

Industria Argentina Fotográfica  
MIDALGO 1286 U. T. 54 - 7409 Bs. AIRES




**FABRICACION DE:**

- Cámaras de galería y portátiles
- Espejos simples y multiplicadores
- Trípodes
- Chasis
- Ablandadores
- Obscuradores
- Espidos

**ANEXO:** Taller de renovación completa de todo aparato fotográfico e instalación de galerías.

Alejandro Del Conte. "Grupos". *Correo Fotográfico Sudamericano*, año XXIX, n° 643, septiembre 1° de 1950, p. 22. Acervo CIFHA.

Alejandro Del Conte. "Grupos". *Correo Fotográfico Sudamericano*, año XXIX, n° 643, septiembre 1° de 1950, p. 38. Acervo CIFHA.



No hace ningún favor al arte fotográfico latinoamericano, la absoluta ausencia de grupos que, independientemente de la rutina de los foto-clubes, definan, propicien y difundan una tendencia artística cualquiera. Nueva o vieja; buena o mala; equivocada o acertada; pero tendencia al fin que nos diga que en nuestros artistas existe una inquietud por dar algo más de lo que hacen todos y lo que se hace siempre. Los grupos existen en todos los países donde la fotografía ha alcanzado amplio desarrollo y son, para la misma, una necesidad, pues de esas peñas y del espíritu generalmente revolucionario que las anima, nacen las discusiones que, en materia de arte, tanto influyen para la superación del intérprete y tanto inciden para mantenerlos despiertos.<sup>37</sup>

Entre la publicación de “Tendencias” y “Grupos” media poco menos de un año. Hay que aplaudir que Del Conte haya sido capaz, en tan poco tiempo, de rectificar sus opiniones sobre el concepto de tendencia artística y su papel en la práctica del arte. Ello demuestra que su atención a los problemas de la producción artística fotográfica devino en enseñanzas asimiladas para su ejercicio reflexivo. Del Conte no tuvo ningún reparo en revisar el punto débil de su argumentación precedente, un requisito indispensable para poder enfocar y desarrollar provechosamente su propuesta.

“Grupos” es un texto que leído hoy parece un exponente lúcido, sin debilidades, de reflexión crítica de su época. En él se confirma la vocación de Alejandro Del Conte por desbordar sus propios límites en su trabajo como crítico y pensador. En este brevísimo y enjundioso artículo, la aceptación por el autor de la abstracción artística y su rechazo a “la obra común”, aquella incapaz de interpelar al espectador, alimentan de un modo u otro el reclamo que hace Del Conte para que la fotografía latinoamericana “pase al campo de la actualidad”.<sup>38</sup>

Se puede desplegar una lectura intertextual de estos escritos de Del Conte con otros posteriores de autores latinoamericanos. Pienso en “Incentivar la expresión creadora en la fotografía” (1951), de Annemarie Heinrich; en “Consideraciones sobre el momento fotográfico” (1952), del bandeirante Eduardo Savatore (1914-1990), y en “Algunas palabras sobre fotografía. Adelanto técnico y aletargamiento artístico” (1953), del uruguayo Jorge Páez Vilaró (1922-1994), entre otros.<sup>39</sup> Todos ellos son buenos ejemplos de cómo al interior de los propios foto-clubes latinoamericanos se levantaba un pensamiento crítico a la inercia creativa y, consecuentemente, a la serialización de los resultados artísticos, según se hicieron evidentes en ese tiempo. Sin dudas, la importancia del concepto de cultura fotográfica ganó su lugar en el marco de estas discusiones.

Los fotógrafos y las instituciones foto-clubistas de América Latina dieron varias soluciones para superar la situación descrita arriba. En Argentina se creó, en 1952, el grupo La Carpeta de los Diez,<sup>40</sup> al cual le siguieron otros desde la segunda mitad de esa década, como el Grupo Forum, de 1955<sup>41</sup>, los cuales parecen haber influenciado positivamente el desempeño de los foto-clubes locales. En Ciudad de México se fundó, en 1956, el grupo La Ventana, originalmente formado como una escisión del Foto Club Mexicano, aunque mantuvo lazos con el movimiento foto-clubista latinoamericano.<sup>42</sup> En cambio, en países como Brasil, Uruguay y Cuba, los foto-clubes pudieron abrirse desde su misma organización hacia otras inquietudes artísticas y renovar sus prácticas, por lo menos durante el curso de esa década de los años cincuenta y comienzos de la siguiente. Hay que tener en cuenta que, hasta el presente, la academización y la serialización artística han sido una permanente amenaza para la vida de los foto-clubes, todos siempre fluctuando entre períodos, más o menos largos en cada caso, de renovación y de aletargamiento, y varios definitivamente desfallecidos en algún punto de ese proceso.

Alejandro Del Conte fue creciendo y haciéndose una personalidad significativa en el contexto fotográfico latinoamericano entre 1921 y 1952. No importa cuánto más grande o más chico fuera por entonces ese contexto, siempre imposibilitado de recortarse con unos bordes estables y definidos. Como no pocos de sus coetáneos artistas e intelectuales del continente, Del Conte no se conformaba con que América Latina fuese en la práctica más un propósito, un ideal, un puñado de naciones con algunos elementos históricos y culturales afines, que una entidad integrada. Su trabajo fue, definitivamente, un intento de convertirla en realidad.

## NOTAS

1. Agradezco al Centro de Investigación Fotográfico Histórico Argentino (CIFHA) y a su director, Alfredo Srur, por su invitación a participar en esta muestra-homenaje a Alejandro Del Conte.
2. *Correo Fotográfico Sudamericano*, Buenos Aires, año XXVI, n° 570, 15 de agosto de 1947, p. 22. Reproducida con una breve introducción bajo el título "El Correo Fotográfico Sudamericano y el Dr. Atoy" en: *Boletín Club Fotográfico de Cuba*, La Habana, año IV, n° 11, diciembre 1947, p. 12. Archivo del autor.
3. Con acta de fundación en 1935 como Asociación Cubana de Arte Fotográfico, y redenido en 1936 como Club Fotográfico de Cuba, este ente comenzó a funcionar activamente a partir de 1939 hasta que, luego de una progresiva decadencia iniciada en 1960 con la emigración de parte de su membresía, fue intervenido y expropiada su sede por el gobierno de Castro en 1962. Sobre la constitución legal del Club puede leerse: Ramón Cabrales. "El Club Fotográfico de Cuba. Una historia por contar". *Arte Cubano. Revista de Artes Visuales*, La Habana, año XIX, n° 3, 2014, pp. 20-25.
4. *Felipe Atoy Vasconcelos*. Muestra del Mes, Febrero, 1986. Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, catálogo. El texto que escribí para el catálogo se reprodujo con el título "En el Club Fotográfico de Cuba: Felipe Atoy" en la revista *Fototécnica*, La Habana, año XVII, n° 2, 1986, pp. 17-21.
5. *Boletín Club Fotográfico de Cuba*, La Habana, año V, n° 1, enero 1948, p. 4. Archivo del autor.
6. Fueron esos contactos los que promovieron lo que he denominado en otra parte como la red olvidada del foto-clubismo latinoamericano. Ver: José Antonio Navarrete. "La red olvidada. Foto-clubismo en América Latina, 1940-1960". Conferencia. Jornadas 12: *Fotografía Latinoamericana. Confluencias y derivaciones*, Centro de Fotografía de Montevideo, 17 de septiembre, 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=yyoeiJFFir4>
7. Libro de recortes de prensa, Archivo del Foto Club Uruguayo, Montevideo. Sobre esta muestra y, en general, la actividad del Foto Club Uruguayo durante esos años, puede consultarse: Alexandra Nóvoa. "La fotografía en el terreno del arte. Amateurismo y modernidad (1930-1967)". En: Magdalena Broquetas y Mauricio Bruno (coordinadores). *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales*, Tomo II 1930-1990. Montevideo: Eds. Centro de Fotografía, 2018, pp. 54-89.

8. El modelo del club fotográfico se expandió en América Latina más o menos lentamente y con éxito variado. Como se ha mencionado, Argentina, Brasil, Cuba, Chile y Uruguay están entre aquellos países en que se formaron más temprano. En 1949 fue la fundación del Club Fotográfico de Costa Rica y el Club Fotográfico de México. En 1955 se constituyó el Club Fotográfico Medellín, el primero en Colombia; en 1957, el Club Fotográfico de Guatemala, y en 1958, el Foto Club Caracas, en Venezuela, entre otros que iniciaron actividades en los años cincuenta.

9. Entre finales de los años treinta y los inicios de los cuarenta los principales clubes fotográficos latinoamericanos con frecuencia invitaban a participar en sus salones nacionales a otros clubes o grupos de aficionados del exterior, especialmente de la región. Lo hicieron el Foto Club Argentino, el Club Fotográfico de Chile, el Foto Club Uruguayo y el Foto Club Bandeirante. Dos ejemplos de Chile se cuentan entre estos: la participación del Foto Club Argentino en el III Salón Nacional del Foto Club de Chile, en 1939 (*III Salón Fotográfico*, Club Fotográfico de Chile, julio 1939. Santiago de Chile: Museo de Bellas Artes, 15 de julio al 6 de agosto, pp. 26-27, catálogo), así como la presentación de aficionados de Argentina, Brasil, Cuba, México y Uruguay en el V Salón Anual del Club Fotográfico de Chile, realizado en 1941 (*V Salón Anual*, Club Fotográfico de Chile, 1941. Santiago de Chile, Museo de Bellas Artes, 12 -26 de julio, pp. 17-24, catálogo). Los catálogos de los eventos mencionados del Club Fotográfico de Chile pueden consultarse en el archivo online del Museo de Bellas Artes, Santiago de Chile.

10. *Salón Concurso Fotográfico Latinoamericano Alejandro Del Conte*, Galerías de la Asociación Estímulo de Bellas Artes, Buenos Aires, 3-15 de noviembre, 1952, catálogo. Archivo Francisco Medail, Buenos Aires.

11. Alejandro Del Conte. *Formulario Fotográfico*. Buenos Aires: Biblioteca Fotográfica de la revista Correo Fotográfico Sudamericano, primera edición: septiembre de 1939.

Nota tomada de la tercera edición ampliada, de 1951, que reproduce el documento citado, p. 7. Archivo Francisco Medail, Buenos Aires.

12. En "Una visión del futuro. Alejandro Del Conte y la revista *Correo Fotográfico Sudamericano* (1921-1952)", ponencia de Francisco Medail y Juan Cruz Pedroni presentada en el 11° Congreso de Historia de la fotografía en la Argentina, celebrado en Chascomús, en octubre de 2014, los autores desplegaron un acercamiento crítico sobre esta publicación que puede consultarse en: <https://franciscomedail.com/textos-esp>. También lo hizo Carlos Alberto Fernández en "Fotografía artística en Argentina 1950-1960". *Actas de Diseño*, Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo, año 10, n° 19, julio 2015, pp. 165-172.

13. Estanislao Del Conte tuvo una larga vida y una extensa carrera profesional en el ejercicio de la docencia y la investigación de su especialidad médica, pero no menos interesante fue su contribución al *Correo...* como director y editor en el lapso que mantuvo viva la revista. Una ficha biográfica incompleta suya puede consultarse en: *International Book of Honor* (First World Edition, 1985). The American Biographical Institute, Raleigh (N.C.), 27622, USA, s.p.

14. *Correo Fotográfico Sudamericano*, Buenos Aires, año XXIII, n° 493, junio 1° de 1944, p. 16. Acervo CIFHA.

15. "Nuestra revista nada tiene que ver ni con las sociedades de fotógrafos, ni con los clubs de aficionados. El hecho de que se publiquen o comenten las actividades referentes a esas entidades no implica, por cierto, que tengamos ligazón alguna con ellas. (...) estimamos como nuestro mejor tesoro, y de hecho para nuestros lectores, el de la independencia absoluta que mantenemos frente a todas las actividades que desarrollan esas agrupaciones, lo que valoriza, ciertamente, nuestras opiniones que les conciernen."

Nota del editor (sin firma). "Para bien de todos, nada tenemos que ver". *Correo Fotográfico Sudamericano*, Buenos Aires, año XXII, n° 464, marzo 15 de 1942, p. 12.

16. En 1944, por ejemplo, en dos números sucesivos el *Correo* publicó noticias sobre este club, cuyos miembros tuvieron muy poca participación en la circulación internacional de la fotografía latinoamericana de los años cuarenta. La primera de ellas referida a un salón con participación internacional que se proponía organizar el Club (ver: "Noticiero de las actividades artístico-fotográficas latinoamericanas". *Correo Fotográfico Sudamericano*, Buenos Aires, n° 493, ya citado), y la segunda en forma de obituario por el fallecimiento del presidente de la misma entidad, el Sr. Simón Jochamowitz (ver: "Noticiero de las actividades artístico-fotográficas latinoamericanas". *Ib.*, año XXIII, n° 494, junio 15 de 1944, p. 16).
17. Conocer mejor la distribución continental que tuvo el *Correo* sería necesario para llegar a conclusiones acerca de su alcance real entre su comunidad deseada de lectores, aunque parece ser suficientemente persuasivo al respecto el legado de testimonios heredado de su época.
18. Nota del editor (sin firma). "O 'Bandeirante' no exterior". *Boletim Foto-Cine Clube Bandeirante*, São Paulo, Brasil, n° 1, Maio, 1946, p. 5. Archivo *Boletim Foto-Cine Clube Bandeirante*, São Paulo.
19. El primer texto de Alejandro Del Conte publicado en el *Boletim Foto-Cine Clube Bandeirante* fue "Têma e Técnica", incluido en el n° 3, Julho, 1946, p. 3. Su primera máxima en la publicación correspondió al mismo número, p. 4, y fue incorporada bajo el título "Máximas y Mínimas", un juego de palabras entre ambos términos para destacar el carácter de principio o regla de la idea expuesta económicamente. Esta máxima fue: "Toda fotografía que não exprese uma idéia, deixará de reunir os méritos que hão de consagrá-la". Archivo *Boletim Foto-Cine Clube Bandeirante*.
20. Boris Kauffmann. "Francisco Albuquerque". *Correo Fotográfico Sudamericano*, Buenos Aires, año XXIX, n° 630, febrero 15 de 1950, p. 13. | Alejandro Del Conte. "Más que todo". *Ib.*, p. 16.
21. *VIII Salón Internacional de Fotografía Artística*, Foto Club Uruguayo, Montevideo, 20-30 de septiembre, 1945, s.p., catálogo. Archivo Foto Club Uruguayo, Montevideo.
22. *IV Salão Paulista de Arte Fotográfica (Internacional)*. Foto Clube Bandeirante, Galeria Prestes Maia, São Paulo, Dezembro de 1945, catalogo. Archivo online Foto-Cine Club Bandeirante, São Paulo.
23. Pueden consultarse al respecto los catálogos de: *V Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo*. Foto-Cine Clube Bandeirante, Galeria Prestes Maia, São Paulo, Dezembro de 1946; *VI Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo*. Foto-Cine Clube Bandeirante, Galeria Prestes Maia, São Paulo, Novembro-Dezembro de 1947; *VII Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo*. Foto-Cine Clube Bandeirante, Galeria Prestes Maia, São Paulo, Novembro de 1948; *VIII Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo*. Foto-Cine Clube Bandeirante, Galeria Prestes Maia, São Paulo, Dezembro de 1949; *IX Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo*. *Boletim Foto-Cine Clube Bandeirante*, Número Especial, Galeria Prestes Maia, São Paulo, Setembro de 1950; *X Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo*. Foto-Cine Clube Bandeirante, Galeria Prestes Maia, São Paulo, Setembro de 1951; *XI Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo*. Foto-Cine Clube Bandeirante, Galeria Prestes Maia, São Paulo, Setembro de 1952. Archivo Foto-Cine Clube Bandeirante, São Paulo.
24. *IX Salón Internacional de Fotografía Artística*, Foto Club Uruguayo, Montevideo, 15-30 de septiembre, 1947, s.p., catálogo. Archivo Foto Club Uruguayo, Montevideo.
25. *X Salón Internacional de Fotografía Artística*, Foto Club Uruguayo, Montevideo, 3-15 de noviembre, 1949, s.p., catálogo. Archivo Foto Club Uruguayo, Montevideo.
26. Ángel de Moya, Hon. CFC. *El Primer Salón Internacional Cubano de Fotografías Artísticas. Boletín Club Fotográfico de Cuba*, La Habana, año IV, n° 10, noviembre 1947, p. 8. Archivo del autor.
27. *I Salón Internacional Cubano de Fotografías Artísticas*, Club Fotográfico de Cuba, La Habana, Febrero 13 a Marzo 5 de 1948, pp. 9-10, catálogo. Archivo del autor.
28. *II Salón Internacional de Arte Fotográfico*, Club Fotográfico de Cuba, La Habana, 1° al 30 de enero de 1949, pp. 9-10, catálogo. Archivo del autor.
29. J. Polacow. "Alejandro Del Conte (1897-1952)". *Boletim Foto-Cine*, São Paulo, ano VI, n° 71-72, Março-Abril, 1952, pp. 8-9, 31.
- A partir de su número 53, correspondiente a septiembre de 1950, el *Boletim Foto-Cine Club Bandeirante* pasó a denominarse *Foto-Cine Club*.
30. [Redacción]. "Alejandro Del Conte". *Revista del Foto Club Uruguayo*, año I, n° 1, mayo, 1953, pp. 28-29.
31. S. f. "A Nota do Mês". *Boletim Foto Cine*, Foto-Cine Clube Bandeirante, São Paulo, ano VII, n° 76, Agosto, 1952, p. 7. Traducción del autor.
- (...) Na verdade, não poderia haver melhor homenagem ao grande idealista e lutador que foi Alejandro Del Conte, o qual havia dedicado a sua vida ao culto e á divulgação e progresso da Arte Fotográfica, do que demonstrarem os fotógrafos, amadores e profissionais, com as suas melhores produções, haverem apreendido o espírito e os ensinamentos do insigne mestre.
- A obra de Alejandro Del Conte, se mais se fez sentir na Argentina, sua terra pátria, irradiou-se entretanto, a tóda a América Latina. Daí tener o concurso caráter internacional, dêle podendo participar tódas as entidades e fotógrafos que formam a grande comunhão latinoamericana.
32. "Concurso 'Alejandro Del Conte'. Magnífico êxito de representação bandeirante". *Boletim Foto-Cine*, Foto-Cine Clube Bandeirante, São Paulo, ano VII, n° 78, 1952, p. 25.
33. S. f. "A Nota do Mês". *Boletim Foto Cine*, Foto-Cine Clube Bandeirante, São Paulo, ano VII, n° 78, 1952, p. 7.
34. El texto se publicó en dos partes: Alejandro Del Conte. "Tendencias". *Correo Fotográfico Sudamericano*, Buenos Aires, año XXIX, n° 628, enero 15 de 1950, p. 20. | *Ib.*, n° 629, febrero 1° de 1950, p. 20.
35. Primera parte del texto.
36. Segunda parte del texto.
37. Alejandro C. Del Conte. "Grupos". *Correo Fotográfico Sudamericano*, Buenos Aires, año XXIX, n° 643, septiembre 1° de 1950, pp. 22, 38. Cita de página 22. Acervo CIFHA.
38. *Ib.*, p. 38.
39. Todos los artículos mencionados pueden consultarse en: José Antonio Navarrete (Selección, prólogo y notas). *Escribiendo sobre fotografía en América Latina. Antología de textos 1925-1970*. Montevideo: Centro de Fotografía, 2018, pp. 217-223, 225-236, 253-256.
40. Estanislao Del Conte. "Del arte, la crítica y los críticos. A propósito de 'los diez'". *Correo Fotográfico Sudamericano*, Buenos Aires, año XXXII, n° 712, septiembre 15 de 1953, pp. 16-17. Reproducido por José Antonio Navarrete. *Ib.*, pp. 261-264.
41. Aldo Pellegrini. "[La luz encierra el secreto de la belleza visual de la realidad...]" *Forum: grupo de fotógrafos contemporáneos*. Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori / Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1956, catálogo.
42. Priscila Miraz de Freitas. *A fotografia amadora et fotoclubista no Brasil e no México: trajetórias e conexões latino-americanas* (1940-1950), 262 fls. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2016.

**De Buenos Aires a Tucumán.  
Alejandro C. Del Conte, un pionero  
desconocido del cine regional**

Andrea Cuarterolo | Emiliano Jelicié

## DE BUENOS AIRES A TUCUMÁN. ALEJANDRO C. DEL CONTE, UN PIONERO DESCONOCIDO DEL CINE REGIONAL <sup>1</sup>

**Por Andrea Cuarterolo**

(CONICET/UBA)

**Emiliano Jelicié**

(UNA/FUC)

### INTRODUCCIÓN

El fotógrafo, periodista, escritor y cineasta Alejandro C. Del Conte es hoy célebre por su rol fundamental en el desarrollo, difusión y profesionalización de la fotografía artística en la Argentina. Fundador y promotor de notables instituciones fotográficas del país y del exterior, autor de importantes manuales y tratados técnicos sobre fotografía, retratista consagrado en numerosos salones internacionales y destacado docente,<sup>2</sup> su obra más recordada es, sin duda, la fundación en 1921 de la emblemática revista *Correo Fotográfico Sudamericano*, desde cuyas páginas impulsó a grandes y heterogéneos fotógrafos artísticos de la época como Annemarie Heinrich, Anatole Saderman, Hiram Calógero, Humberto Zappa o Pedro Otero. Poco se sabe, sin embargo, de los variados y precursoros proyectos que este personaje multifacético desarrolló en el ámbito de la producción, distribución, exhibición y, sobre todo, de la crítica cinematográfica regional. En efecto, además de exhibir, alquilar y dirigir películas en el norte del país y en Buenos Aires, en 1917, con tan solo 19 años, Del Conte fundó y editó en Tucumán una publicación gremial dedicada al cine, pionera y hoy casi desconocida, llamada *Film Gráfico. Revista Semanal Cinematográfica del Norte de la República*. Basándonos en su

correspondencia, en su archivo personal y en los pocos ejemplares sobrevivientes de esta publicación, la mayoría de ellos hoy conservados en un acervo privado,<sup>3</sup> en este trabajo proponemos no solo reconstruir este único y ambicioso proyecto editorial, sino también el papel que esta revista tuvo en la creación y desarrollo de un temprano, y hasta ahora inexplorado, proyecto de instaurar un circuito comercial regional cuyo centro no estaba en la Capital, sino en Rosario, ciudad que muy pronto se convertiría en el segundo polo cinematográfico de importancia en el país durante el período silente.

### PRIMEROS PASOS DE UN JOVEN EMPRENDEDOR

En uno de los tantos obituarios que inundaron las páginas de las publicaciones fotoclubísticas latinoamericanas, luego de la prematura muerte de Alejandro Del Conte en 1952, el fotógrafo y periodista Jacobo Polacow confesaba su dificultad para discernir “en cuál de los múltiples sectores de su actividad [éste] se realizó con más plenitud, si como periodista, como divulgador del arte de la cámara, como crítico, como artista o como incentivador de la vida asociativa y clubística de los aficionados de la fotografía”, pero afirmaba con certeza que si Del Conte “había trabajado exhaustivamente por la fotografía, no lo había hecho menos por el cine de su tierra” (1952, p. 8). En efecto, aunque esta última faceta de su trayectoria se ha visto opacada con los años por su actividad fotográfica, el acceso a nuevas fuentes hoy vuelve necesario reconstruir su sostenida y absolutamente pionera trayectoria en el campo de la temprana cinematografía argentina y, sobre todo, su fundamental papel en el desarrollo de la cultura cinematográfica en el norte del país.

Alejandro Del Conte nació en 1897 en Buenos Aires. Con apenas 16 años de edad, mientras aún se encontraba cursando sus estudios secundarios en el Colegio Nicolás Avellaneda, inició su carrera periodística colaborando en la popular revista *PBT*, donde tuvo la oportunidad de compartir los salones de la redacción con

grandes plumas de la época como Eustaquio Pellicier, Natalio Botana, José Pacífico Otero o José María Aguado de la Loma. Entre 1913 y 1916, publicó en las páginas de este emblemático semanario decenas de reportajes, artículos costumbristas y notas de actualidad que firmaba ya sea con su nombre o con el pseudónimo de “Juan Porteño”. En 1916, “ávido de nuevos horizontes como correspondía a su espíritu inquieto” (Friedman, 1952, p. 8), Del Conte viajó a San Miguel de Tucumán con el propósito de incursionar en el negocio de la exhibición teatral y cinematográfica. Sin experiencia previa en el rubro, no se abocó al cine de entrada, sino que comenzó gestionando espectáculos de variedades<sup>4</sup> en diversos teatros y salones norteños donde también se ofrecían proyecciones de cinematógrafo y música en vivo, manteniendo ambas actividades durante la mayor parte de su estadía en la ciudad. Estas primeras tareas como agente artístico resultan significativas, porque sugieren que la explotación de cintas no estaba en sus planes cuando viajó a Tucumán y fue recién allí donde pudo vislumbrarla como una actividad factible y redituable. El hecho de que los números de varieté se alternaran con la exhibición de películas en programas por secciones indica que, en esta ciudad, había un funcionamiento similar al que se mantenía en los salones populares de grandes urbes como Buenos Aires, Córdoba y Rosario. Seguramente ese vínculo estrecho entre ambas formas de espectáculo hacía que el pasaje de una actividad a otra se volviera natural y perfectamente combinable. Cabe recordar, además, que la crisis de importación provocada por la Primera Guerra Mundial y la consecuente escasez de novedades fílmicas en los programas había sido, por ese entonces, uno de los factores que obligó al retorno de los números vivos. En última instancia, el teatro, la música y el cine compartían un mismo espacio edilicio, como son en este caso el cine-teatro y el cine-casino, dos tipos de emplazamientos que ya formaban parte del paisaje urbano argentino desde principios de 1910.

En enero de 1917, ya asentado en Tucumán, Del Conte alquiló el viejo teatro Belgrano, que para esa fecha se encontraba en franca decadencia y contaba con apenas 236 butacas.<sup>5</sup> La inauguración de dos nuevas e importantes salas en 1912



(el Odeón y el Alberdi) había sido un duro golpe para este histórico coliseo que, luego de décadas de sucesivos arriendos, se encontraba cada vez más necesitado de refacciones que se postergaban a pesar de su urgencia. El contrato que firmó, en enero de 1917, con Julio Alberto Castillo, establecía el alquiler del Belgrano con todo su inventario por el término de un año, a cambio del pago de un diez por ciento de la entrada bruta de todas las funciones o fiestas que se realizaran en dicha sala.<sup>6</sup> Si bien Del Conte finalmente subarrendó este teatro<sup>7</sup> y no llegó a explotarlo comercialmente, durante gran parte de 1917 este edificio, ubicado a dos cuadras de la céntrica Plaza Independencia, se convirtió en el núcleo de operaciones de las múltiples y variadas actividades desarrolladas durante su estadía en Tucumán, no solo en el ámbito de la exhibición, sino también en el de la producción, la distribución y la crítica cinematográfica. Fue, sin dudas, en este último campo donde Del Conte llevó a cabo su proyecto más relevante: la fundación de *Film Gráfico*, primera publicación del gremio cinematográfico de las provincias del norte del país. Lanzada en enero de 1917, apenas tres años después que la porteña *Excelsior* -la revista especializada en cine más antigua de la Capital- y casi un año antes que la rosarina *Cinema Star* -cuyo primer número data del 29 de noviembre de 1917-, *Film Gráfico* constituye una de las primeras publicaciones cinematográficas editadas en el interior del país, superada tan solo por la rosarina *Cinema*, fundada en junio de 1911 por el empresario Juan Lluch.<sup>8</sup> Se trata, por tanto, de un proyecto editorial señero, sobre todo en una región como el NOA, donde el gremio cinematográfico era, por entonces, casi inexistente. En ese sentido, la revista no fue para Del Conte un mero agregado por acumulación de los múltiples proyectos que desarrolló en esta región, sino que funcionó como un espacio de integración y amplificación de sus demás actividades, un intento por organizar esquemas de negocios en una zona donde todavía no existía un sistema bien articulado y estable, en buena medida porque las grandes empresas alquiladoras de Buenos Aires no depositaban expectativas comerciales en ella.

De hecho, Del Conte utilizó a la revista como una plataforma desde la cual lanzó su propia empresa de distribución en la región norte del país. Ya en el segundo número de *Film Gráfico*, su administrador Eduardo Grignolino anunciaba la apertura de una “oficina adscripta a este periódico para informes, alquiler y explotación de películas”,<sup>9</sup> transparentando la estrecha relación entre ambos negocios. A partir de ese momento, se multiplicaron los avisos de películas nacionales y extranjeras distribuidas en la zona a través de la revista. Del Conte se dedicó de lleno a intermediar entre las compañías alquiladoras y los exhibidores norteros. Por un lado, recibía las noticias sobre la disponibilidad, condiciones y precios de las cintas que solicitaba a Buenos Aires o a Rosario; por el otro, atendía los pedidos de los exhibidores de Tucumán y las provincias aledañas. En cuanto al primer tipo de intercambio, fue la Cooperativa Biográfica la compañía alquiladora que acaparó la mayor parte de sus solicitudes. Esto no quiere decir que no haya trabado contacto con otras empresas pero, como veremos más adelante, es evidente que fue la alquiladora de Manuel Brugo, que además era anunciante de la revista, la que más perduró en su “gestión como representante”.<sup>10</sup>

Si bien su trayectoria en el campo de la producción fílmica fue breve, espaciada y comparativamente menor a la de sus actividades en otras ramas del mercado cinematográfico, sus dos incursiones en el cine también merecen, por su importancia para la región y por su carácter absolutamente pionero, una descripción más detallada. En efecto, poco después de su llegada a Tucumán, Del Conte fue responsable de uno de los principales hitos cinematográficos del NOA al realizar el que muy probablemente sea el primer film surgido de la región:<sup>11</sup> *Tucumán durante las Fiestas del Centenario* (1916). Varios de los obituarios publicados con motivo de su fallecimiento<sup>12</sup> hacen referencia a su participación en esta cinta, cuya singularidad era que documentaba uno de los sucesos históricos más importantes acontecidos en la provincia en los inicios del siglo XX. Sin embargo, se conservan pocas fuentes de época que aporten datos adicionales sobre este valioso documento fílmico, hoy lamentablemente perdido. La primera mención

al mismo tiene lugar en la edición del 19 de julio de 1916 de la revista porteña *Excelsior*, que en su sección “Crónica del Rosario”, con el título de “Smart Palace”, anuncia que:

Se exhibirán en este salón la 1ª serie de los festejos realizados en Tucumán con motivo de las fiestas patrias celebradas en dicha provincia conmemorando el primer centenario de nuestra independencia. Esta película se exhibirá solamente en el “Smart Palace” y el espectador podrá contemplar desde aquí el aspecto que presentaba esta hermosa provincia argentina durante la celebración de las fiestas patrias.<sup>13</sup>

En el mismo número de *Excelsior* se informa el estreno, en el Cine Nuevo de Buenos Aires, de un film titulado *Las fiestas de Tucumán* y, en agosto de 1916, la publicación vuelve a anunciar la proyección de una cinta de la misma temática en el cine Select Biograph de la ciudad de Córdoba, distribuida por la Sociedad General Cinematográfica de Buenos Aires -empresa que como veremos tenía un agente activo en la ciudad de Tucumán-.<sup>14</sup> Si bien ninguna de estas fuentes menciona a Del Conte como autor del film, un aviso publicado en enero de 1917, en el primer número de su revista *Film Gráfico*, nos provee la prueba más sólida sobre su intervención en esta cinta. Se trata de una publicidad de la “Tucumán Film”, “empresa editora de la película *Tucumán durante las Fiestas del Centenario*, adquirida por el Superior Gobierno de la Provincia”,<sup>15</sup> que anuncia sus servicios de edición de películas cinematográficas. La compañía dice contar con talleres y galerías propias y su dirección es Las Heras 255, mismo predio del Teatro Belgrano que, como vimos, Del Conte utilizó como centro de sus operaciones comerciales. Si bien no es posible determinar, a partir de estos documentos, quién fue el operador de la cinta, está claro que el montaje fue realizado por esta efímera empresa -no vuelven a aparecer avisos sobre la misma en la revista- dirigida por Del Conte como un encargo del Gobierno de la Provincia y luego fue probablemente

distribuida a otras ciudades por el agente local de la Sociedad General Cinematográfica, que de hecho publicó en *Film Gráfico* una publicidad de igual tamaño y formato justo al lado de la de esta compañía editora.



1. Publicidad de la “Tucumán Film”. Editora de la película *Tucumán durante las Fiestas del Centenario* (1916), *Film Gráfico*, n. 1, 20 de enero de 1917. Acervo CIFHA.

Aunque Del Conte tardaría quince años en volver a realizar un film, su segunda película, *La barra de Taponazo* (1932), también puede considerarse, en muchos sentidos, una obra pionera. Rodada en 1931 y producida por la empresa S.A.C.H.A. Manzanera, esta fue, en primer lugar, una de las pocas cintas realizadas en el país con el sistema Vitaphone de discos sincronizados, e incluía varios atractivos números musicales, entre ellos uno especialmente compuesto e interpretado por Julio de Caro y su orquesta. En segundo término, el film inauguró una serie de otros films centrados en la temática del fútbol, un tópico que se volvería sumamente popular en las décadas siguientes.<sup>16</sup> Por último, al situar parte de su argumento en un set de filmación -emplazado en los mismos estudios de la S.A.C.H.A. Manzanera, en el

barrio porteño de Villa del Parque, donde se rodó-, la película contenía una serie de elementos metadiscursivos inusuales en el cine del período. El film estaba inspirado en un tango de Venancio Juan Clauso y Armando Tagini dedicado al futbolista Bernabé Ferreyra y, aunque hoy también se encuentra perdido, las reseñas de la época sostienen que narraba la historia de un campeón de este deporte que abandonaba el rodaje de una película para jugar un partido, mientras era perseguido por una muchacha que lo amaba y a quien él no correspondía.

El argumento, también a cargo de Del Conte, servía como excusa para mostrar una serie de escenas rodadas en lugares emblemáticos de la ciudad como el Hipódromo, la estación Once del Ferrocarril Oeste, el Teatro Tabarís o una cancha de fútbol. El film se estrenó más de un año después de iniciado el rodaje, el 9 de septiembre de 1932, en una época especialmente hostil para la cinematografía nacional que, desplazada por el cine sonoro norteamericano y golpeada por la crisis económica que azotaba al país, experimentaba por entonces un letargo casi absoluto. Sin embargo, a pesar de la enorme publicidad de la que gozó y de las grandes expectativas que generó, la película fue sumamente castigada por la crítica<sup>17</sup> y resultó ser un gran fracaso de público, lo que clausuró, en gran medida, un período breve pero intenso de experimentación con el sonido en el cine argentino. Esta fue su última incursión cinematográfica. A partir de ese momento y, quizás desalentado por la mala repercusión de un proyecto en el que había puesto todas sus energías, Del Conte se volcó definitivamente al ámbito de la fotografía, que en la última década le había traído sus mayores satisfacciones.

### **FILM GRÁFICO, PRIMERA PUBLICACIÓN CINEMATOGRÁFICA DEL NORTE DEL PAÍS**

En un número imprescindible de la revista *Cinema Action* dedicado a la historiografía de las revistas de cine en el mundo, Paulo Paranaguá (1993) sostiene que los inicios de esta prensa especializada en Latinoamérica, a principios de



2. Alejandro Del Conte dirige una escena de *La barra de Taponazo* en los estudios de la S.A.C.H.A. MANZANERA. En la cámara se ve al operador e iluminador Francis Boeniger y a su ayudante Raúl Ruibal. En escena aparecen las actrices Carmen Reyes y Eme Doris. Impresión gelatino-bromuro de plata 18 x 24 cm. Acervo CIFHA.

la década de 1910, están directamente ligados a aquellos que explotaban el negocio cinematográfico y producían periódicos corporativos y revistas profesionales o gremiales que potenciaban sus actividades comerciales. En este mismo sentido, Ana Broitman y Gabriela Samela afirman que hasta los años 50 circularon en Argentina dos modelos posibles de publicaciones sobre cine, “las que estaban dirigidas a los exhibidores o gente del medio, privilegiando las cuestiones técnicas, las estadísticas, la industria y el negocio” y “las que se dedicaban al mundo de las estrellas” (2016, p. 296), cuyo principal objetivo era promover los films de próximo estreno y los actores de moda ante un espectador/lector

cada vez más conocedor y ávido de conectarse con el mundo del cine. Aunque, como veremos, *Film Gráfico* tiene algunos pocos elementos del segundo modelo, se trata indudablemente de una revista gremial, ubicada plenamente en la primera de las categorías propuestas. Sin embargo, si en la Capital las revistas de este tipo atendían alternadamente los tres principales aspectos de la industria -producción, distribución y exhibición-, en la región norte del país las actividades estaban limitadas, por este período, al campo del alquiler y la exhibición fílmica. En un artículo publicado en el décimo número de *Film Gráfico* a raíz de la instalación de una agencia de la North American Film Service en Tucumán -un hito que como veremos hacia el final de este artículo será clave para el desarrollo cinematográfico de la región-, Del Conte relata cómo surgió el proyecto de la revista:

Una noche, sentados en la última fila del interminablemente largo “Majestic Palace”, con cuatro plateas ocupadas de las 504 que llenan la sala, en nuestro afán de hacer algo en favor de la cinematografía en nuestro ambiente, se nos ocurrió fundar esta hoja y no descansamos hasta verla distribuida. Modestia aparte (...) a *Film Gráfico* se debe, sino todo, gran parte del entusiasmo con que se ha inaugurado espléndidamente la temporada. A *Film Gráfico* se debe la agencia de la Rosarina de Juan Lluch y, últimamente, a esta Revista los biografistas del norte deben agradecer el acontecimiento grande de que se haya instalado en esta ciudad, para atender a la zona la North American Film Service y Sudamericana.<sup>18</sup>

El testimonio de Del Conte da clara cuenta de que el objetivo que guió a esta publicación desde sus inicios fue el de estimular el mercado cinematográfico en la región. Las pretensiones de *Film Gráfico*, sin embargo, nunca trascendieron lo localista. La constante inclusión de chistes y alusiones internas, de sobrenombres

para referirse a las personalidades del gremio y de informaciones parciales que daban cuenta de un contexto ya sabido -rasgos también frecuentes en otras revistas gremiales del período- es la principal prueba de que su lector modelo estaba restringido no solo a nivel profesional sino también, en este caso, a nivel regional.

Con un formato de periódico y una extensión inicial de cuatro páginas, el primer número de *Film Gráfico* se publicó el 20 de enero de 1917 mediante un sistema de suscripción adelantada, con un costo de 2 pesos por semestre y 4 pesos por año. En sus páginas se definía como “la única publicación de su género en el norte” y su primer editorial daba cuenta de la pluralidad de colaboradores regionales que participaban en su realización:

Después de larga espera de tu parte y muchas aventuras y trabajos de nuestra, tenemos la incomparable satisfacción de presentarte el primer número de nuestra hoja. No profundices el estudio que ha de provocarte su lectura y lo simple de su presentación. Es modesta en verdad, pero en ella han colaborado doce personas del gremio y de las distintas provincias que abarca la zona y esto constituye no solo nuestro orgullo, sino la base de nuestro ideal. Este periódico será el aliento de los que se dedican o quieren dedicarse al cinematógrafo, el medio único de revelación mutua y el portavoz general. Es en resumen para los cinematógrafos y de los cinematógrafos.<sup>19</sup>

Los únicos miembros del comité editorial claramente identificados en la revista eran su director, Alejandro Del Conte, y su administrador, cargo ocupado alternadamente por Eduardo Grignolino y Nuño Solaesa.<sup>20</sup> Del Conte, probablemente el único miembro del equipo con experiencia periodística previa, era quien se había puesto a cargo de la redacción, pero como “no se vive de poesías y promesas”,<sup>21</sup> delegaba la parte administrativa a un colaborador que se ocupaba



de las suscripciones, de la venta y cobro de la publicidad y de la empresa de distribución fílmica que, como vimos, funcionaba en una oficina adscripta a la revista. ¿Quiénes eran entonces esos doce colaboradores regionales a los que se refiere el primer editorial? Si bien nunca aparecen explícitamente mencionados como parte del *staff* de la revista, no es difícil inferir que su participación fue más bien de índole económica que intelectual. Se trata de una serie de exhibidores y distribuidores de la zona, que con sus anuncios daban apoyo a la publicación y que, ocasionalmente, se desempeñaban como corresponsales de la misma desde sus respectivas provincias. Entre los más importantes se encontraban Juan Pujol, administrador del Teatro 25 de Mayo de Santiago del Estero y esporádico redactor de la revista; Pascual Di Niro, director de la Confitería-Biógrafo París de San Miguel de Tucumán; A. Rossi, propietario del Bar-Cine-Teatro Casino de Rossi & Lico de la ciudad de Salta; Edmundo Acosta, representante en Tucumán de importantes compañías distribuidoras de Buenos Aires y Rosario; y C. Daner, gerente de la Confitería 25 de Mayo de la capital de Catamarca. Si consideramos que *Film gráfico* tenía, como la mayoría de las revistas gremiales de la época, una clara intención orientadora del mercado, a través de la cual ponía en relieve las actividades de sus aliados o anunciantes y descalificaba o ignoraba las de sus competidores, ser colaborador de "la única publicación de su género en el norte" sin duda constituyó para estos empresarios una estrategia comercial.

Además de estos emprendedores locales, también anunciaban en *Film Gráfico* las grandes distribuidoras de Buenos Aires y, sobre todo, de Rosario. Estas compañías alquiladoras, como la Sociedad General Cinematográfica, la Empresa Cinematográfica Pedro Sambarino, la Cinematográfica Rosarina de Juan Lluch, la Cooperativa Biográfica, la Empresa Cinematográfica de Arsenio Vila y, especialmente, la North American Film Service y la Cinematográfica Sudamericana, ambas representadas por Roberto Natalini, eran las que publicaban los avisos de mayor tamaño y frecuencia, constituyéndose en uno de los sostenes económicos más importantes de la revista.

Nº 1 **FILM GRAFICO** Año I  
REVISTA SEMANAL CINEMATOGRAFICA DEL NORTE DE LA REPUBLICA  
TUCUMAN, SABADO 20 DE ENERO DE 1917

**"Film Gráfico"**  
APARCE TODOS LOS SABADOS  
Redacción y Administración  
281 - LAS HERAS - 281  
Precios de suscripción adelantada  
EN LA REPUBLICA  
Semestre \$ 2 - Año \$ 4  
Fuera del territorio,  
Semestre \$ 4 - Año \$ 8  
Los apuntes y correspondencias se hacen a voluntad de los señores correspondientes por lo que se recomienda al lector los apuntes en todas las partes.

**Lector**  
Después de larga espera de su parte y muchas vicisitudes y trabajos, nosotros tenemos la inoportuna satisfacción de presentarle el primer número de nuestra hoja.  
No profundicemos el estudio que le da de provecho su lectura y lo simple de su presentación.  
Es sencilla en verdad, pero en ella han colaborado doce personas del género y de las distintas provincias que abarca la zona y esta constituye un solo nuestro orgullo, más la luce de nuestro ideal.  
Este periódico será el alimento de los que se dedican o quieren dedicarse al cine cinematográfico, el medio único de información actual, así como una revista de su género para los cinegrafos y de las cinematografías.

**El Teatro Belgrano**  
SU REAPERTURA  
A principios del presente Febrero y una vez terminadas las obras de reformas que se efectúan para su embellecimiento, se reanuda después de tanta "vacación" la sala del belgrano. La empresa North Spooling Co., que es la nueva administradora nos asegura que este teatro por la bondad de sus programas y la basísima dirección será nuevamente el preferido de nuestra sociedad. La real, como antiguamente, tendrá su resaca en ella.  
Entre las novedades a presentarse se nos anuncia una tournée de despedida de la gentil bailarina de la Zola, la que ha sabido conquistarse como "belleza" las simpatías de nuestro público.  
Acreditamos a la nueva empresa buena suerte y posición desde ya a sus organizadoras señoras en todo aquello que en nuestra modesta hoja podamos ser útiles.

**Max Linder**  
En Norte América  
Contratado por la conocida empresa cinematográfica norteamericana "Ediswan" llegó en la mañana del 7 de Noviembre del pda. a Nueva York el popular Max Linder.  
Esperaban al cómico en los muelles de la Transatlántica Francesa, Mr. George L. Spoor, gerente de la Ediswan y los representantes de la empresa.

**A LYDA BORELLI**  
Es una diosa griega resucitada bajo el sol ardiente de la Italia. Las bellezas se continúan los siglos. Infinitos del angel y las tentativas lascivas de la perpetua paraíso. El actor y el actor de teatro italiano que se dedica en Lyda Borelli al gesto tanto de la infortunada, al ser que se dedica a glorificar con la voluptuosidad veneciana en esta, van...

**Filosofía barata**  
—La humanidad de hoy está a la altura de un Bodo Espallera.—  
—No hay buena administración sin buenas bofetadas.—Pujol.  
—Ella es y yo como inventares más allá la gloria.—Mascarelli.  
—La cinematografía y el arte de ser bonito son, aunque el lenguaje cinematográfico, los únicos reales poseedores de otro el ven moderno (XV).—Bodo.  
—El trabajo por amor al arte es cosa digna de millonarios de alta.—Pfeffer.  
—Una pacilla, una promesa, un beso estresen y después la...—Carriz (Trípita).  
—La elegancia de la general y los carabes en las vendas en el mundo superior para llevar los salones.—Bodo de Armas.  
—La Virgen del Talle es la protección antes de los señores.—Bodo.  
—Una calavera la simplicidad de su futuro, luego, Luis Bontano ha para todos.—Mascarelli (Bij).  
—La prosperidad en los carabes es el arte para conquistar la paz.—A. Bodo.  
—El silencio es el precursor de los grandes genios.—Amigo.  
—Yo y Max Gluberman y Max Gluberman y yo y la sociedad humana en un punto.—Castilla.  
—Para buenos contratos y producción, anónimo reconozca al Mafaco, Vilella.  
—No se puede representar a Sambarino sin llevar bigotes a lo Kaiser.—Acosta.  
—Las representaciones de incógnito y la protección de Di Niro son dos grandes cosas.—Miguel.

Juan Pujol

3. Primer número de *Film Gráfico*, 20 de enero de 1917. Acervo CIFHA.

Intentando canalizar los diferentes intereses del gremio, las notas de la revista balancearon delicadamente las informaciones internacionales y de la ciudad de Buenos Aires con las novedades regionales. En lo que respecta al cine foráneo, una de las secciones más o menos fijas –y una de las pocas firmadas– consistía en una oda o poema dedicado a una estrella de la época que se ilustraba con una fotografía o acuarela de su rostro. Aunque el cine norteamericano avanzaba con fuerza en el país, en esta sección todavía se vislumbra un embelesamiento por las grandes divas del cine europeo como Lyda Borelli, Francisca Bertini o Gabrielle Robinne, solo ocasionalmente “traicionado” por la seductora Theda Bara, a quien se homenajea en dos números durante 1917. El cine europeo y norteamericano también fue objeto privilegiado de la sección “Los estrenos”, en la que se publicaban largas sinopsis de las películas que triunfaban en Buenos Aires, muchas de las cuales paradójicamente nunca llegarían a la región del norte, o lo harían pero con meses de retraso. Una interesante excepción a la hegemonía de Europa y Estados Unidos en las noticias internacionales la constituye el décimo tercer número, que con el título “Notas de Chile”, dedica dos de sus seis páginas a los pormenores de la filmación de *Alma Chilena* (Arturo Mario, 1917) –versión local de nuestra exitosa *Nobleza Gaucha* (Eduardo Martínez de la Pera, Ernesto Gunché y Humberto Cairo, 1915)– que, según el cronista a cargo de la nota, “no teme comparación con las mejores películas europeas”.<sup>22</sup>

Las novedades provenientes de la ciudad de Buenos Aires también tuvieron su espacio en la revista. “Noticias Bonaerenses”, “Notas metropolitanas” o “Desde Buenos Aires” fueron algunas de las secciones que se dedicaron alternadamente a cubrir las actividades de las grandes distribuidoras porteñas, los últimos estrenos de producción nacional o las vicisitudes de los exhibidores de la Capital. Sin embargo, el núcleo de esta publicación fue, sin duda, la actualidad regional, que ocupó en sus páginas un lugar privilegiado. En todos los números de *Film Gráfico* se incluían secciones focalizadas en las novedades cinematográficas de las principales provincias del NOA (“Desde Salta”, “Desde Santiago del Estero”,

“Desde Catamarca”, “Desde Jujuy”), cuyo propósito era difundir las actividades de los anunciantes de la revista, o bien, criticar las de sus competidores. A pesar de que Santa Fe no forma parte de esta región, la sección “Desde Rosario” estaba plenamente integrada a este segmento de informaciones del NOA, y esto se debe, como veremos, a que esta ciudad ocuparía una posición estratégica para la zona que ni siquiera Buenos Aires alcanzará en ese período. Por su parte, las secciones “Se dice” y “Por las agencias” estaban focalizadas sobre todo en la capital tucumana, sede de la propia revista, pero también núcleo del circuito cinematográfico de la región y, por tanto, asiento de la mayoría de las compañías alquiladoras de la zona.

Aunque, como mencionamos, *Film Gráfico* fue una revista eminentemente centrada en los pormenores comerciales de la industria cinematográfica, a partir del séptimo número comenzaron a incluirse también algunos artículos reflexivos que discurrían sobre el cine con una clara intención didáctica y legitimadora. Se trata de notas que revisaban la breve historia del medio y planteaban debates acerca de su carácter de invento moderno, de su estatuto artístico, del necesario balance entre su papel educador y espectacular, de su efecto sobre los niños o de la influencia del cine norteamericano, entre otros temas de interés.<sup>23</sup> Si bien algunas de estas contribuciones están firmadas por colaboradores, tanto de la región como de Buenos Aires, varias de ellas son anónimas o recurren a un pseudónimo bajo el cual parece ocultarse la enigmática pluma de Del Conte, que probablemente estaba haciendo sus primeras armas en el terreno de la crítica. Quizás por la corta edad de su director, la inexperiencia de sus colaboradores o lo novedoso de la empresa editorial emprendida, *Film Gráfico* nunca superó del todo ciertos rasgos diletantes. De hecho, uno de los principales problemas que tuvo fue el incumplimiento de la periodicidad proyectada. Aunque ya desde su título la revista se anunciaba como un semanario, solo pudo mantener esta regularidad por momentos, volviéndose costumbre que los números se espaciaran, en ocasiones por varias semanas.<sup>24</sup> Estas inconsistencias suscitaban múltiples problemas que

se vieron reflejados con frecuencia en las páginas de la revista, como la alusión a noticias que no llegaban a publicarse o luego se publicaban con notable atraso, o como las informaciones que eran anunciadas y desmentidas en el mismo número mediante la inclusión de extrañas adendas de “último momento”.

El amateurismo también estaba presente en otras empresas regionales que brindaban servicios a la revista y de las que dependía su funcionamiento. En el decimocuarto número, por ejemplo, se informaba que, a causa de un problema en las máquinas de la imprenta, la revista se había visto obligada a volver a su formato original de cuatro páginas,<sup>25</sup> en lugar de las ocho páginas que solían publicarse en ese momento.<sup>26</sup> Asimismo, en una serie de cartas que Del Conte recibió de su administrador en 1918, este se quejaba repetidamente por la informalidad de la imprenta, e incluso en una ocasión le comunicó que *Film Gráfico* no había podido publicarse por la exigencia de una deuda impaga, pero también por la falta de papel y, como si todo esto fuera poco, porque el dueño de la imprenta había caído preso.<sup>27</sup> A pesar de estos deslices, *Film Gráfico* gozó del reconocimiento de sus pares y tuvo una fluida relación con otras publicaciones de cine de la época, tanto del país como del exterior. Ya en febrero de 1917 la porteña *La Película* anunciaba la aparición “en Tucumán de una publicación dedicada a la información cinematográfica de aquella provincia”, deseándole a su colega “una larga existencia”.<sup>28</sup> En el segundo número de *Film Gráfico*, bajo el título “Palabras de aliento”, se publicaron extractos de las cartas y felicitaciones que recibió la revista en ocasión de su primer número y se reprodujeron los buenos deseos enviados por *La Película*.<sup>29</sup> Con el correr de los meses, sin embargo, Del Conte comenzó a destilar una cierta animadversión contra su par porteña. En el editorial del séptimo número, titulado “Nosotros”, el director alude irónicamente a otro editorial de idéntico nombre publicado en *La Película*<sup>30</sup> en el que los porteños se jactan de haber alcanzado un tiraje de 5.000 ejemplares, imponiéndose por sobre todas sus competidoras. Del Conte termina su escrito con un comentario burlón: “nosotros (...) publicamos 4.999. Creemos representar algo de la opinión cinematográfica del norte de la República y llevamos al triunfo pisán-

dole los talones”.<sup>31</sup> La animosidad no parece haber sido unilateral, pues *Film Gráfico* nunca volvió a mencionarse en las páginas de *La Película* a partir de entonces.

El intercambio de ejemplares, e incluso la mutua publicidad, eran costumbres frecuentes en las revistas de la época. En enero de 1918, el director de *Cine Mundial* -versión en español de la conocida *Moving Picture World*, editada entre 1916 y 1946 en Nueva York- le escribe a Del Conte una carta a través de la cual, “siguiendo la práctica [allí] establecida”,<sup>32</sup> le remite un suelto o reclame de su publicación para que adjunte a *Film Gráfico*, proponiéndole que el acuerdo sea recíproco. Asimismo, en septiembre de 1917 Del Conte informa haber recibido ejemplares de las revistas *Cine Porteño* y *Excelsior* de Buenos Aires, así como de la mencionada *Cine Mundial* y de la uruguaya *Cinema*.<sup>33</sup> Con esta última, de hecho, se plantea una nueva disputa cuando en el decimonoveno número se la acusa de haber reproducido información de *Film Gráfico* sin mencionar la fuente,<sup>34</sup> poniendo en evidencia una práctica de copias y remedos muy común en ese pequeño y endogámico circuito editorial.

A partir del vigésimo número, la revista experimentó un notorio cambio en su forma y contenido. A nivel formal, aumentó su extensión a un total de 10 páginas e incorporó una tapa sencilla en la que aparecía el título y la fecha de la publicación. En lo relativo al contenido, se modificó el título de *Film Gráfico. Revista Semanal Cinematográfica del Norte de la República* por el de *Film gráfico. Revista semanal cinematográfica, política y de actualidades*, y se incorporaron nuevos segmentos con temáticas más o menos ajenas al cine, lo que la transformaron en una suerte de semanario de interés general. En la editorial que introduce esta nueva etapa de la publicación, Del Conte afirma que:

En vista de la creciente aceptación de nuestra hoja, no tan solo por el gremio biografista del norte de la República, sino entre el pueblo en general, hemos resuelto adscribirle una sección que



versará sobre asuntos de rigurosa actualidad y de interés general, adoptando un estilo ameno y jocoso, como cuadra al momento actual, de excepticismos y de infundios (...)

La cuestión política será tocada por nosotros sin pasionismos banderizos, como cuadra a nuestra independencia de carácter y a nuestro profundo conocimiento del ambiente.<sup>35</sup>

Teniendo en cuenta que las noticias y, sobre todo, el tono burlón e irónico con las que se las abordaba continuaban apelando a un lector local y conocedor del medio, es difícil determinar si este giro de *Film Gráfico* trajo aparejado un verdadero incremento de las suscripciones. Los cambios, sin embargo, tuvieron un impacto favorable en lo que respecta al número de anunciantes. Por un lado, el aumento de páginas permitió elevar la cantidad de avisos publicados y, por otro, la ampliación temática en los contenidos de la revista posibilitó la inclusión de publicidades ajenas al ámbito del cine como las de la Cerveza Rubia y Orán, la Caja Popular de Ahorros de la Provincia, la Compañía Hidroeléctrica de Tucumán, la empresa de *tramways* La Estrella del Norte e, incluso, una sección de clasificados para profesionales de la ciudad. El último número de *Film Gráfico* de 1917 -y también el último conservado-<sup>36</sup> describe, en este sentido, un panorama optimista y favorable para el gremio cinematográfico en general y para la revista en particular en el año que comienza:

El 18 (...) descubre un entusiasmo extraordinario entre el gremio. Efectivamente, los cinematografistas de Tucumán que han bregado enormemente durante el año que termina, consiguiendo triunfos dignos de sus esfuerzos, se aprontan en el nuevo año para dar al arte mudo un impulso que jamás se ha conseguido en nuestra zona.

La North American Films Service que es casi la que acapara el Norte, tiene en la persona de su agente, el Sr. Edmundo Acosta,

un entusiasta invencible por el cine y a sus iniciativas debemos muchos de los progresos y adelantos dentro del ambiente, como también el haber encauzado al público antes tan refractario (...) Si a todo esto agregamos nuestra prédica constante, que hoy trasciende al público en general dado que *Film Gráfico* es la revista popular del Norte, obtendremos que el año que comienza tiene los mejores augurios.

Apenas cinco meses después de estas animadas reflexiones, sin embargo, Del Conte había regresado a Buenos Aires dejando trancos la mayoría de sus proyectos comerciales y a la revista en manos de su administrador, Eduardo Grignolino. En los próximos apartados nos concentraremos más específicamente en los problemas y fracasos con los que se encontró Del Conte en su rol de distribuidor de cine en la región -un factor que, sin dudas, fue clave en su decisión de abandonar Tucumán-, pero aquí queremos aportar una posible hipótesis que explique el ocaso de *Film Gráfico* que, como mencionamos, siguió funcionando -al menos por un breve lapso- sin la participación directa de su director.<sup>37</sup> La primera pista la provee una carta que Grignolino le envía a Del Conte a Buenos Aires el 27 de mayo de 1918, en la que se lee: “*Cine Graf*: no sé si habrás leído el último número de este pasquín. Yo lo busqué inútilmente para enviártelo porque esperó tu salida para atacarte. En el presente número yo le contesto pero sin mencionarle para nada. Habla de tu gestión como representante de la Biográfica”. Este dato, al principio desconcertante, parecía dar cuenta de una publicación rival con un título provocativamente similar que habría surgido en la región para competir directamente con *Film Gráfico*. En efecto, una exhaustiva búsqueda hemerográfica permitió confirmar este hecho y aportar algunos datos adicionales. En su edición del 12 de abril de 1918, *La Película* anuncia que han recibido el primer número de *Cine Graf*, una nueva revista “que se incorpora a nuestro gremio [y que] aparece en Tucumán”<sup>38</sup> y le da la bienvenida a su director, el señor G. Nuño. Contrariamente a lo que sucedió con *Film Gráfico*, que fue completamente ignorada por



esta publicación porteña luego del anuncio de su salida en febrero de 1917, *La Película* continúa difundiendo esta nueva revista tucumana en sus ediciones subsiguientes. Así, en mayo de 1918 comunican la recepción del sexto número de este semanario y afirman que “trae buenos grabados y un buen meditado artículo del señor Amorós Díaz”<sup>39</sup>, y en noviembre de 1918 elogian la “buena lectura y [las] noticias interesantes sobre la marcha del negocio cinematográfico en el Norte”<sup>40</sup> de su edición vigésimo sexta. Asimismo, en julio de 1918 la revista norteamericana *Cine Mundial* anuncia haber recibido ejemplares de esta publicación tucumana<sup>41</sup> pero nunca menciona a *Film Gráfico*, a la que, como vimos, le había ofrecido un acuerdo de mutua difusión. Del estudio de estas fuentes podemos entonces inferir que *Cine Graf* comenzó a publicarse hacia fines de marzo o principios de abril de 1918 y que continuó editándose al menos hasta noviembre de ese año -última mención que tenemos de dicha revista-, cumpliendo, mucho más formalmente que su rival, la periodicidad semanal. *Film Gráfico*, por su parte, no parece haber sobrevivido más allá de junio de 1918. Por la correspondencia privada de Del Conte, sabemos con certeza que Grignolino publicó por su cuenta dos números en el mes de mayo<sup>42</sup> y que tenía un tercero próximo a salir en junio de 1918,<sup>43</sup> del que no aparecen menciones posteriores. En la última carta que se conserva de su administrador, este se queja amargamente de los problemas que tiene para cobrar a los anunciantes, que le reclaman por la falta de periodicidad de *Film Gráfico* y le hacen insidiosas comparaciones con *Cine Graf*. Si bien es imposible determinar qué peso tuvo esta competencia en el cierre de la revista, es indudable que dejar de ser “la única publicación de su género” en un sector tan pequeño e incipiente debió ser un duro golpe para las expectativas de Del Conte que, según se desprende de la correspondencia, regresó a Buenos Aires con el proyecto de reflotar su revista en el más afianzado medio cinematográfico porteño.<sup>44</sup>

Más allá de su corta existencia, *Film Gráfico* fue, sin dudas, un hito fundamental en la región. No solamente contribuyó a consolidar un gremio embrionario y sumamente disperso, sino que logró mostrar el potencial comercial del NOA, cap-

tando la atención de grandes distribuidoras metropolitanas, que instalarían agencias en la zona por esos años. Hoy, sin embargo, esta publicación posee un valor adicional que es el de servir como fuente indispensable -y en muchos sentidos irremplazable- para reconstruir las características de esta germinal industria cinematográfica regional, revelando las expectativas y aspiraciones de un grupo de pioneros comprometidos con el desarrollo del sector, en un momento inmediatamente previo a la entronización del monopolio hollywoodense en el país. A continuación, intentaremos reconstruir, a partir de las páginas de esta revista y de otros documentos relacionados, las principales características de la exhibición y distribución en el norte del país y los intentos de Del Conte y de sus colegas de cimentar un circuito comercial regional en esos únicos e irrepetibles años en los que, todavía, cualquier proyecto parecía posible.

## LA EXHIBICIÓN DE CINE EN TUCUMÁN

Hacia principios de 1917 la capital de Tucumán contaba con una cantidad nada despreciable de espacios de exhibición comercial. En lo que concierne a los destinados a proyectar películas, ya se habían construido dos: el Moderno y el Majestic Palace. Pero también funcionaban como cines los teatros Odeón, Politeama Argentino, Esmeralda, Alberdi y Belgrano. A ellos se sumaban los bares-biógrafo o cines-confitería, varios de los cuales fueron abastecidos por Del Conte y oficiaron, como ya vimos, de avisadores de la revista, como por ejemplo los cines-confitería París, Polo Norte y Segundo Centenario, entre varios otros. Este esquema se replicaba al interior de la provincia, aunque con una disminución drástica en la cantidad y calidad de los cinematógrafos. En la ciudad de Concepción -la segunda en importancia luego de San Miguel de Tucumán- estaban los cines Concepción, Moderno (homónimo de la capital) y el Salón Biógrafo del Hotel Nuevo; en Tafí Viejo, el Cine Centenario; en Aguilares, el Cine 25 de Mayo; en Bella Vista, el Cine Bella Vista; etc. Las provincias aledañas repetían esa configuración centro periferia, y a su vez tenían como centro a Tucumán. En Jujuy funcionaban el Cine

Mitre, el Cine Europa y el Cinema Bar Victoria (San Salvador de Jujuy); en Salta, el Teatro Victoria, el Biógrafo Casino, el Petit Palais Mazure de la Confitería El Águila y el Salón Biógrafo del Hotel Salteño (Salta capital); en Catamarca, el Teatro 25 de Mayo (Catamarca capital); en Santiago del Estero, el Cine La Santiagueña, el Cine Confitería El León, el Biógrafo de Casa Salinas (Añatuya), el Biógrafo al Café La tripolitana (Suncho Corral) y el Cine Renzi (La Banda).

Atendiendo a su disposición espacial y arquitectónica, los cines del norte pueden, por tanto, dividirse en dos grandes grupos: los cine-teatros y los bares-confiterías. Mientras que los primeros funcionaban con las características de la sala oscura a la italiana, con una capacidad que oscilaba entre 300 y 600 butacas, los del segundo grupo eran mucho más reducidos en su capacidad para albergar público y promovían al mismo tiempo el consumo de alimentos y bebidas, con las interferencias que esto producía en el flujo perceptivo de las películas. Esta disparidad, que se vio acentuada con el progresivo incremento de público y la construcción de espacios destinados específicamente al espectáculo cinematográfico, fue definiendo un modelo de negocio de alquiler de las cintas en el que los locales pequeños fueron quedando relegados, hasta desaparecer en la década del veinte.

Igualmente relevante resulta comprender el esquema de relaciones entabladas entre los cines y las casas alquiladoras, que estaba lejos de ser uniforme. Por un lado, estaban las salas que tenían convenios de exclusividad con las compañías alquiladoras y en las que existía una fusión de intereses entre la exhibición y la distribución. Un ejemplo emblemático es el de los cine-teatros Esmeralda (que solo exhibía cintas de la Sociedad General Cinematográfica), Moderno y Majestic (dedicados a programar cintas de la Casa Glücksmann), que a su vez replicaba a escala local la oposición entre los dos mayores actores del negocio cinematográfico en la Argentina: Julián de Ajuria y Max Glücksmann.<sup>45</sup> Otros cines, como el Alberdi, eran el ejemplo opuesto en la medida en que exhibían material de agencias de procedencia diversa y estaban alejados de las orientaciones monopólicas

de los antes mencionados. La operatoria del Alberdi para obtener películas se asemejaba en este punto a la de las pequeñas salas de bares, confiterías y cervecerías, que por lo general quedaban a merced de los agentes intermediarios que respondían a una o más compañías alquiladoras. Estos agentes a menudo ofrecían a estos cines más modestos las películas que se habían destinado a los auditorios más amplios de los cines-teatros, para que las proyectaran cuando surgía algún tiempo ocioso entre función y función, o antes de su devolución a Buenos Aires. En su calidad de viajantes, además, solían responder a los pedidos de ocasión de los administradores, asistiéndolos de urgencia por un bache de último momento en algún programa, un desperfecto técnico o cualquier otro motivo.

Se hace necesario distinguir también las funciones del administrador de las del agente. En principio, los cines contaban con un administrador que se ocupaba de la explotación del espacio. Este podía ser su dueño, un empleado a cargo, un arrendador o incluso un concesionario, ya que para la explotación de los teatros municipales se requería de la previa licitación y quien la ganaba estaba facultado también a arrendar el espacio a otra persona, y esta a su vez subarrendarlo a otra. La función del agente, por su parte, era la de representar a las casas alquiladoras. En algunos casos esa representación era exclusiva: la casa contrataba a una o más personas para ofrecer sus cintas a distintos cines. La Sociedad General Cinematográfica, por ejemplo, contaba con un único agente representante para la región del noroeste, de apellido Eguiguren. Este atendía la sede que dicha empresa tenía en Muñecas 248 y, lógicamente, abastecía en primer lugar al cine Esmeralda -por el convenio de exclusividad ya mencionado-, pero también a los cines de la Confitería El León de Santiago del Estero y Casino de Salta. En otros casos, los agentes se manejaban con relativa independencia de las firmas de alquiler e iban alternando según los requerimientos y posibilidades de cada cine, la época del año y la zona geográfica. Desde luego que estos ejemplos no agotan el denso entramado de relaciones entre agentes representantes, administradores, concesionarios y propietarios de las salas del norte, a cuya complejidad hay que agregarle los cambios por la ca-

ducidad de los contratos, la entrada al mercado de nuevas casas alquiladoras o las reformas en los espacios edilicios, pero brindan al menos un panorama general del funcionamiento de los espacios de exhibición en la región.

## LA AVENTURA DE LA DISTRIBUCIÓN

“¡Ambiente biografista más prostituido que en el norte no he conocido nunca! (...) [Un] ambiente (...) pobre, excesivamente pobre, dominado por dos o tres empresas, sin importancia unas, las otras aunque de fama, poco hacían por hacernos conocer las grandes producciones que acaparaban”.<sup>46</sup> Con estas palabras de agosto de 1917, Del Conte describía cómo había encontrado el circuito exhibidor del NOA al momento de su arribo a Tucumán, un año antes. En efecto, hacia mediados de 1916 solo llegaban a la zona un puñado de empresas alquiladoras de la ciudad de Buenos Aires que, sin verdadero interés en ese mercado incipiente, cobraban precios exorbitantes por las cintas exclusivas o simplemente enviaban los saldos de su explotación metropolitana. Las dos más prestigiosas eran la Sociedad General Cinematográfica y la Casa Lepage de Max Glücksmann que, como vimos, reproducían a nivel local su rivalidad en el mercado porteño. La primera estaba representada en Tucumán por el mencionado Eguiguren, uno de los blancos preferidos de *Film Gráfico*, que lo bautizó con el apodo de “El inservible” y no cesó de atacarlo ni siquiera cuando fue reemplazado por el “más idóneo” Enrique Martín. La segunda tenía como agente local a Antonio Catalán, que abastecía con este programa a sus cines Moderno y Majestic.

Además, tenían presencia en la zona una serie de compañías más chicas que frecuentemente extendían su área de influencia a países limítrofes como Perú, Bolivia y Chile. Este era el caso de la Empresa Cinematográfica de Pedro Sambarino -que explotaba las películas de la compañía Cinema de Lima- y de la Compañía de Arsenio Vila -que representaba a la Empresa de Teatros y Cinemas de Perú y tenía oficinas en Buenos Aires, Lima, Valparaíso, Santiago, Iquique, Antofagasta,

Concepción y Punta Arenas. Los agentes en Tucumán de estas dos alquiladoras eran Edmundo Acosta y Pascual Longo que, como vimos, eran estrechos colaboradores de *Film Gráfico* y amigos personales de Del Conte

La última distribuidora porteña con presencia en la región era la Cooperativa Biográfica, de la que Del Conte era agente no exclusivo. Esta era una alquiladora a la medida de las preferencias de la época: se especializaba en las cintas por episodios o “en serie”, sobre todo de origen norteamericano. Si bien desde principios de la década en la Argentina este formato de cine estaba casi enteramente identificado con su vertiente francesa, con títulos como *La mano de hierro*, *Fantomas* o *Los vampiros* -por nombrar algunos de los más famosos de Gaumont-, las opciones ofrecidas a Del Conte a lo largo de 1917 ponen en evidencia que los seriales norteamericanos ya se habían impuesto en forma contundente.<sup>47</sup> Entre los títulos en episodios explotados por esta distribuidora en 1917 sobresalían *Soborno* (*Graft*, George Lessey y Richard Stanton, 1915), *El lirio purpúreo* (*Under de crecent*, Burton King, 1915), *El naipe de los tres corazones* (*The Master Key*, Robert Leonard, 1914), *La caja negra* (*The Black Box*, Otis Turner, 1915), *Libertad* o *La herencia fatal* (*Liberty*, Jacques Jaccard, Henry MacRae, 1916) y *Fantomas* (*Fantômas*, Louis Feuillade, 1913). A excepción del último, todos eran seriales producidos por la Universal Pictures, que se presentaban como policiales o *thrillers* con *slogans* de gran condensación dramática y sensacionalismo.

Estas novedades (que lo eran en términos relativos si se tiene en cuenta que en Estados Unidos se habían estrenado entre 1914 y 1915) integraban el *stock* de disponibilidades junto con otros films que aparecían en la lista en carácter de remanentes. Entre estos últimos incluso había varios clásicos franceses de la década anterior, como las cintas de tema bíblico *La vida de Moisés* (*La vie de Moïse*, Pathé Frères, 1905) o *Vida y pasión de Jesucristo* (*Vie et Passion de N. S. Jésus Christ*, Ferdinand Zecca, 1907), y films italianos, alemanes y franceses más recientes, pero de menor valor comercial, como *Tigris* (Vincenzo Dénizot, 1913),

*Matrimonio secreto* (*Matrimonio segreto*, Camillo De Riso, 1913) y *La lámpara de la abuela* (*La lampada della nonna*, Luigi Maggi, 1913). La escasez de material nuevo a causa de los desequilibrios de la guerra obligaba a recurrir a los éxitos de años anteriores, cuando todavía el predominio era europeo. Las compañías argentinas se veían entonces forzadas a relanzar o –como se decía en la época– “reprisesar” films, a menudo cambiándoles el título para hacerlos convivir en las carteleras con los más apetecibles films norteamericanos. A juzgar por los avisos de las revistas, esta circunstancia generó una suerte de espejismo que no dejaba ver el avance del cine norteamericano en toda su fuerza, y se podría decir que, en cierta medida, colaboró con su retraso.

Las provincias del norte, por su parte, sufrían el retraso adicional ocasionado por la distancia geográfica. Había que calcular en principio el tiempo previsto para el traslado de la cinta de un punto al otro (de Buenos Aires a Tucumán, de Tucumán a las otras provincias de la región, y a la inversa). El medio utilizado era el tren, cuyos recorridos variaban según el día, la empresa y el tipo de servicio brindado.<sup>48</sup> Pero pese a ser el más rápido y eficaz de los transportes disponibles, no estaba exento de sufrir cambios de horarios y suspensiones, ya fuera por desperfectos técnicos, accidentes o incluso huelgas ferroviarias. Si la cinta era enviada para ser exhibida al día siguiente y quedaba demorada en el camino, era factible que tuviera que suspenderse la función para poder cumplir con los compromisos siguientes. Esto provocaba el tironeo entre los agentes y las empresas alquiladoras: mientras los primeros reclamaban mayor capacidad de maniobra para hacer circular las cintas (sobre todo cuando giraban por las localidades y pueblos más remotos), las segundas exigían el cumplimiento de un cronograma de explotación tan apretado y riguroso que no dejaba margen para el error.<sup>49</sup> Este conjunto de factores no hacía más que fomentar la reticencia de la casa alquiladora a enviar las novedades tempranamente. En efecto, era preferible darle prioridad a las ciudades que entraban en el radio más cercano de la Capital para tener las cintas a mano durante su primer tramo de explotación, que era, por otra parte, el que daba mayores divi-

endos. Cuando bajaba el nivel de demanda, recién la compañía alquiladora se disponía a pactar fechas con sus clientes del norte. Esto ocurría en un tiempo de entre tres meses y un año desde el estreno oficial en Buenos Aires.<sup>50</sup>

Un ejemplo muy ilustrativo del conjunto de situaciones que rodeaba a las cintas distribuidas en el norte lo constituye la mencionada *Soborno*,<sup>51</sup> que Del Conte solicitó por primera vez en agosto de 1917 –ocho meses después de su estreno–, pero que la Cooperativa Biográfica recién le entregó en noviembre, aduciendo que todavía era muy requerida en Buenos Aires.<sup>52</sup> Pero el problema mayor surgió cuando la compañía le envió una contraorden: “No comprometa *Soborno* fechas indicadas”<sup>53</sup> Los primeros episodios habían quedado varados en Chile por problemas de transporte y, por lo tanto, Del Conte debía rearmar el organigrama completo de envíos, con el consecuente perjuicio que esto ocasionaría a los exhibidores. Esto llevó a que uno de ellos pidiera que las cintas fueran directamente enviadas a su provincia, “pues conviene pasarla ligero a fin de que no decaiga el interés”;<sup>54</sup> otro exigió el uso del “tren de carga”,<sup>55</sup> alegando a su vez las molestias del calor del verano y el peligro de que se discontinuara la serie (contaba con 19 episodios); mientras que un tercero aprovechó la situación para regatear los precios de alquiler.<sup>56</sup> La situación empeoró cuando la compañía advirtió que Del Conte no estaba retornando las cintas en su debido tiempo,<sup>57</sup> por lo que endureció las condiciones de negociación: este debía ahora comunicar a Buenos Aires las fechas de remisión, de exhibición, de días en que las cintas estuviesen paradas y de devolución en cada caso. La compañía además le negaba la exclusividad de la distribución de sus películas en el norte (ante los insistentes pedidos de Del Conte), recordándole también que tenía la facultad de colocarlas de forma directa, sin necesidad de intermediarios.

Las desavenencias continuaron por algunas semanas más. La alquiladora se mostraba decepcionada porque, a pesar de haber podido regularizar la logística, las devoluciones seguían llegando hasta veinte días más tarde de lo pactado. El

gerente de la Biográfica incluso fue más lejos, al señalar que cualquier agente “devolvería el material inmediatamente, si no trabajara clandestinamente”.<sup>58</sup> La acusación rozaba a Del Conte sin nombrarlo, y fuera o no el verdadero responsable, le exigía cargar con los “daños y perjuicios”. Pero este se defendió con argumentos al parecer atendibles: sujeto a los manejos que le imponían algunos clientes y colegas, era él mismo el que se había visto perjudicado por el desvío de esas cintas, lo que muestra que los tironeos por la tenencia de las películas no solo se sentían en el trato entre Tucumán y Buenos Aires, sino también en el que se daba a nivel interregional. La pregunta era, entonces, qué había ocurrido entre tanto con los films, o por qué un teatro como el Alberdi postergaba sus funciones, teniendo en cuenta que los envíos habían sido despachados en tiempo y forma. Fue finalmente el santiagueño Juan Pujol, uno de los agentes más cercanos a Del Conte, el que echó luz sobre lo que había sucedido: en una carta escrita de puño y letra, aclaró que las cintas habían quedado demoradas por su responsabilidad en la localidad de La Banda, donde había pactado más exhibiciones para “ayudar” a Renzi en su “cine completamente sin importancia” ni recursos.<sup>59</sup> No era la primera vez que algo así sucedía. En otra oportunidad Pujol demoró unas cintas para cederlas a una “sociedad de beneficencia”,<sup>60</sup> pero también estaban los casos en que se debían postergar las funciones porque los rollos llegaban totalmente estropeados.<sup>61</sup> De cualquier forma, había que pensar en una opción más de fondo para resolver ese estado de cosas. Si los problemas de la distribución del norte tenían siempre las mismas causas de origen –el centralismo de Buenos Aires, su lejanía geográfica y el consecuente menosprecio por ese mercado–, ¿por qué no cambiar de base? ¿Por qué no buscar un lugar más cercano que pudiese erigirse como principal centro abastecedor?

## ROSARIO SIEMPRE ESTUVO CERCA

En efecto, el estado de situación antes descrito solo comenzó a transformarse cuando se abrió la posibilidad de construir un circuito de distribución alternativo,

cuyo punto de partida no estaba ya en la ciudad de Buenos Aires sino en la de Rosario, que rápidamente se estaba convirtiendo en el segundo polo cinematográfico de importancia en el país y buscaba ampliar su área de acción a nuevos mercados. Hasta agosto de 1917, la única alquiladora proveniente de esta ciudad que llegaba al NOA era la Cinematográfica Rosarina de Juan Lluch, que ante la inoperancia de sus pares porteñas, estaba cobrando velozmente fuerza en la región. Sin embargo, el hito clave en la emergencia de esta nueva logística –en la que la *Film Gráfico* se arrogaba haber jugado un papel fundamental– sería la llegada a Tucumán, en agosto de 1917, de manos del empresario rosarino Roberto Natalini, de dos poderosas empresas alquiladoras: la North American Films Service y la Cinematográfica Sudamericana. La primera era la sucursal argentina de la North American Pictures Inc. de Nueva York que representaba a importantes productoras estadounidenses como la World, la Metro y la Rolfe, entre otras. La Cinematográfica Sudamericana era, por su parte, una de las primeras alquiladoras nacionales en haber introducido al país cintas norteamericanas y representaba a marcas como la Universal, la Blue-Bird y la Butterfly, entre otras. En abril de 1917 estas dos distribuidoras se habían fusionado para constituir una única firma comandada por Natalini. La noticia quedó reflejada en el séptimo número de *Film Gráfico* como un acontecimiento trascendental, e iba acompañada por el anuncio de la apertura de una subse de la compañía en Tucumán, lo que les permitiría a los biografistas del norte “apreciar lo majestuoso del material” de Natalini por primera vez.<sup>62</sup> Si bien no hay documentos que certifiquen que se haya abierto realmente una agencia concreta, y más bien parecería que si la hubo fue con un funcionamiento itinerante,<sup>63</sup> lo cierto es que a partir del 15 de junio la empresa fusionada inauguraría un servicio diario con la capacidad de “proporcionar a la plaza hasta cien partes de estrenos diarios, partes que bastan para dar películas distintas a dos cines competidores, sin que uno pase las cintas que ha estrenado el otro”.<sup>64</sup> Como último anuncio de relevancia, se informaba que los agentes nombrados por Natalini harían base en San Miguel de Tucumán, pero con potestad de representar a la provincia entera, así como a Salta y Santiago del Estero.





4. Publicidad de la North American Film Service, representada por el rosarino Roberto Natalini, *Film Gráfico*, n. 12, 25 de agosto de 1917. Acervo CIFHA.

Dicho y hecho: el surtido diario de películas se dio como estaba anunciado, y ya en agosto *Film Gráfico* no dudó en calificar el resultado obtenido como un triunfo indiscutible.<sup>65</sup> Si bien la mayor parte de las novedades no llegarían sino hasta principios de septiembre, una de ellas, *El misterio de la mancha roja* (*The Crimson Stain Mystery*, T. Hayes Hunter, 1916), ya estaba proyectándose con “éxito loco” en las principales salas de Tucumán y alrededores. Luego será el turno de *La máscara roja* (*The purple mask*, Grace Cunard y Francis Ford, 1916), *El teléfono de la muerte* (*The voice on the wire*, Stuart Paton, 1917), *El romance de*

*Gloria* (*Gloria's Romance*, Walter Edwin y Campbell Gollan, 1916) y *La intriga rusa* (*Darkest Russia*, Travers Vale, 1917). El diagnóstico indicaba que la agencia de Natalini estaba encabezando los programas de los exhibidores de las capitales de Tucumán, Santiago del Estero y Salta, así como de los cines de “la mayoría de los pueblos de la campaña” (Añatuya, Concepción, Tafi Viejo, San Pedro de Jujuy, Bella Vista, Embarcación).<sup>66</sup> En el balance de la nota varios motivos justificaban el logro obtenido. Entre ellos estaba el entusiasmo con que la revista había encarado la temporada, dándole la primera plana a las compañías de cine rosarinas, sobre todo a la North American Films Service, “acontecimiento grande” que “los biografistas del norte deben agradecer”.<sup>67</sup>

Pero no menos relevante era el papel que estaban jugando los agentes cinematográficos, que movían cielo y tierra para que no quedara cine en la región que no incluyera al menos una película de Natalini en sus programas, lo que implicaba un trabajo de ida y vuelta que debía procurar también que el abastecimiento desde Rosario fuera fluido y permanente. De hecho, a fines de agosto un retraso en la partida de novedades, causado inicialmente por una nueva huelga ferroviaria,<sup>68</sup> motivó que los agentes representantes decidieran viajar a Rosario a reunirse con Natalini para ajustar algunos detalles relativos a la logística, en lo que *Film Gráfico* denominó “una promenade de trascendencia”.<sup>69</sup> La urgencia se debía a que varias salas ya habían anunciado los títulos en sus carteleras. Estos exhibidores eran nuevos clientes para la North American, lo que sin dudas agregaba una presión extra a los agentes intermediarios. Con el correr de los meses, estos incluso lograrán que varios exhibidores dejen a sus abastecedores históricos para ser reemplazados por los de Natalini. Ese será el caso, por ejemplo, de los administradores Rossi y Lico del Casino de Salta, quienes después de varios años de convenio comunicarán su decisión de prescindir de la Sociedad General Cinematográfica, en parte por la ineficacia de sus representantes provinciales (“El inservible Eguiguren”), y en parte por “lo flojo” de los programas enviados desde Buenos Aires (vinculados, según *Film Gráfico*, con “el fracaso de la Paramount”).<sup>70</sup>



Lo cierto es que no era el momento de desperdiciar las conquistas alcanzadas, que estaban fundadas en gran medida en el desplazamiento de unas fuerzas históricas por otras más nuevas. La “*promenade*” a Rosario, en ese sentido, podía considerarse también como una ratificación de ese gran objetivo que era “dar mayor impulso a la agencia y desterrar toda la competencia posible”.<sup>71</sup> Palabras más, palabras menos, ese era el modo en que se expresaba también uno de los agentes que se había reunido con Natalini: “Tendremos materiales para combatir a todos”.<sup>72</sup>

En lo que respecta a Del Conte, si bien su vínculo con la Cooperativa Biográfica seguía vigente, sus conflictos con esta compañía y su negativa a otorgarle la exclusividad fueron como un permiso para ir a tocar otras puertas y explorar, eventualmente, nuevos caminos. En sus intentos por ampliar los horizontes comerciales hubo comunicaciones con varias compañías, pero fueron las que mantuvo con Natalini las que sin dudas despertaron más su inquietud. En rigor de verdad, no se trataba de un vínculo nuevo si se considera que las compañías representadas por Natalini estaban entre las principales avisadoras de *Film Gráfico* y eran objeto de atención permanente de las notas publicadas por la revista. Pues bien, la correspondencia de Alejandro Del Conte muestra además que, hacia mediados de abril de 1918, la relación con Natalini prometía afianzarse, a instancias de una visita que este planeaba realizar a Tucumán de manera inminente para tratar varios asuntos en la zona. La noticia se la comunicaba Alfredo Maubrigades –socio de Natalini y futuro propietario de los cines Majestic, Esmeralda y Social de San Miguel de Tucumán en la década del veinte–, en respuesta a una carta que Del Conte le había enviado un par de semanas antes. Entre esos asuntos, sin dudas el que más sobresalía era “el propósito de establecer un gran cine”<sup>73</sup> en el centro de la ciudad, para lo cual Del Conte era llamado a colaborar en la búsqueda de un terreno libre. Era el momento en que Natalini se había consolidado en el negocio de la exhibición más allá de Rosario, al adquirir en propiedad los cines Newbery y Colón de Córdoba, donde además abastecía como distribuidora a seis de las ocho salas de la ciudad. Esto propiciaría la colocación definitiva de las “selectas cintas

americanas” que aparecían con frecuencia en los avisos de *Film Gráfico*. La carta agregaba que “el señor Natalini era hombre de acción, y que difícilmente se resignaría a retirarse de la plaza de Tucumán sin antes quemar sus últimos cartuchos (y créame que hay pólvora para rato).”<sup>74</sup>

Estas noticias resultaban inmejorables para un agente ávido de novedades como Del Conte, quien ya había mostrado interés por la North American Film Service en un temprano artículo de marzo de 1917 que revelaba el precio que había que pagar por la representación de esta compañía en el norte. Si bien la cifra era “fabulosa” para una zona donde todos “pagan la mitad”, eso “se explica si se tiene en cuenta lo ‘fabuloso’ del material de esta casa”.<sup>75</sup> Ese material era de interés porque precisamente estaba compuesto por la misma clase de películas que Del Conte pedía a la Cooperativa Biográfica, esto es los seriales de origen norteamericano, que como ya vimos estaban experimentado un *boom* en 1917. En el artículo de *Excelsior* titulado “Las cintas en series”, se pone claramente en evidencia la participación que tuvieron las alquiladoras argentinas en dicho proceso de recambio:

Estas películas han sido estrenadas por las casas alquiladoras en la siguiente forma: Max Glücksmann: siete (*El secreto del bosque*, *El misterio de la doble cruz*, *Patria*, *La Amenaza oculta*, *El secreto del submarino*, *Ravengar*, *La mujer desdeñada*). North American Films Service: cinco (*El romance de Gloria*, *El teléfono de la muerte*, *Los peligros del servicio secreto*, *La máscara roja*, *El misterio de la mancha roja*); Cinematográfica Sud Americana: tres (*La hija del circo*, *Libertad*, *El fantasma gris*); Cinematográfica Rosarina: dos (*Ultus*, *Los misterios de Myra*); Cooperativa Biográfica: una (*Soborno*).<sup>76</sup>

La lista está encabezada por la Casa Glücksmann, aunque el dato pasa de inmediato a segundo plano si se observa que las tres compañías que le siguen tienen

asiento no en Buenos Aires sino en Rosario –North American Films Service, Cinematográfica Sud Americana, Cinematográfica Rosarina–, acaparando estas casi el 60 por ciento de las películas en serie importadas en 1917 en el país (en números enteros: diez para Rosario y ocho para Buenos Aires). Desde la perspectiva de las provincias del norte, no había mejor noticia que verificar ese desplazamiento que volvía a Rosario un centro de distribución más cercano y relevante que Buenos Aires, al menos en lo referente a ese segmento particular de películas.

### BOICOT A LAS CONFITERÍAS

Por su parte, la Cinematográfica Rosarina –que a partir de la fusión de las otras dos pasaría al segundo lugar en importancia–, también estaba contribuyendo a dinamizar el circuito norteño. En el mes de abril se había anunciado que Edmundo Acosta,<sup>77</sup> representante hasta ese momento de Pedro Sambarino –otro distribuidor rosarino que, como vimos, estaba muy vinculado al norte por su injerencia en el mercado de Bolivia y Perú–, iba a tomar las riendas de la sede que Juan Lluch tenía en Tucumán, acaparando con programas nuevos, “menos dos, todas las confiterías”.<sup>78</sup> Las novedades en cuestión pertenecían a la productora catalana Royal Film (ex Hispano Films), de la cual Lluch era el importador exclusivo en la Argentina. Entre los títulos de esta productora estaban *Los muertos hablan* (Alberto Marro, 1915), *La tierra de los naranjos* (Alberto Marro, 1914) –sobre una novela de Blasco Ibáñez–, *Barcelona y sus misterios* (Alberto Marro, 1915) y el más promocionado del año, *Juan José* (Ricardo de Baños, 1917), que al contar con una sola copia tuvo que hacer un periplo de varios meses por las provincias, empezando “por el 25 de Mayo de Santiago del Estero para pasar luego a Jujuy, Salta, Tucumán y algunos pueblos de campaña...”<sup>79</sup> Recordemos que este escenario era posible porque España se había establecido como un centro de producción y comercio internacional, dado su carácter de país neutral en la guerra. Esto permitió sustituir en determinada medida la escasez de films de otros países europeos, lo que tampoco significa que no llegara ninguno, como lo muestra la

propia Cinematográfica Rosarina al introducir también una comedia dramática como *Las cadenas* (*Un mariage de raison*, Louis Feuillade y Léonce Perret, 1916) o incluso *Los vampiros* (*Les vampires*, Louis Feuillade, 1915), para nombrar dos de los títulos franceses más promocionados en Tucumán durante ese año.



5 . Aviso publicitario de la Empresa Cinematográfica Rosarina de Juan Lluch, *Film Gráfico*, n. 9, 2 de junio de 1917. Acervo CIFHA.

Pero no debe pasar inadvertido el hecho de que a la Cinematográfica Rosarina solo le faltaran un par de confiterías para “acaparar” por completo el circuito de la capital tucumana. En principio, esto muestra la avidez que tenían las agencias rosarinas por ese segmento de la exhibición al parecer más pequeño, pero no menos redituable, al punto de que algunos lo veían como la principal competencia de los cine teatros.<sup>80</sup> A juzgar por las reacciones de los administradores de estos últimos, esa visión parecía bastante certera. En efecto, uno de ellos –y nada menos que Juan Orti, exsocio de Del Conte en el Belgrano– decidió abrir una denuncia por irregularidades que fue elevada a la Municipalidad. Según Orti, así como otros administradores que se fueron sumando a la iniciativa, las confiterías no cumplían con las condiciones establecidas para la ejecución de espectáculos, pues apenas se habían habilitado para servir comidas y bebidas. Mientras tanto, los administradores de cine teatros eran los únicos que cargaban con los costos de cumplir con esas

normas, sufriendo según ellos la deslealtad comercial. La denuncia se amparaba en la llamada “Ley Avellaneda”,<sup>81</sup> que imponía condiciones como “fijar al suelo mesas y sillas, colocar mangas de incendio, pasillos de a un metro cada cien asientos, etc.”,<sup>82</sup> es decir, una “lista de absurdos” que según *Film Gráfico* tenía como único fin proteger al cine regentado por Orti. Pero el ataque no se limitó a los cines-confitería sino que también se dirigió a las agencias y representantes “en plaza”, a los que, por intermedio de la Dirección de Rentas, se les exigía el pago de una patente de explotación de 600 pesos anuales, “que es lo mismo que ellos se eclipsaran”.<sup>83</sup> La pregunta era con qué clientes subsistirían las agencias (ante la inminencia de la clausura de las confiterías) y con qué dinero, por tanto, habrían de pagar dicho canon.<sup>84</sup> Era evidente que la operación se dirigía a una clase de agentes comerciales que, como Del Conte, dependían de ese tipo de locales, y viceversa.

La batalla llegó a tener enfrentamientos cuerpo a cuerpo, como cuando Orti acusó a Del Conte de llevar adelante una “agencia clandestina”, lo que derivó en la publicación por parte de este último de un certificado firmado por el presidente del Consejo Deliberante mostrando que la denuncia era falsa.<sup>85</sup> Era claro que Del Conte usaba la revista como una herramienta para defenderse, amplificando los aspectos que lo beneficiaban y que al mismo tiempo ponían en ridículo al adversario. Otra de sus ácidas y humorísticas intervenciones tuvo lugar en el que posiblemente fuera el momento cúlmine de la pelea, cuando el “gremio biografista” fue a reclamar ante las puertas de la Intendencia Municipal que las confiterías debían clausurarse. El demoledor reporte de *Film Gráfico*, por supuesto a favor de los “cines con confitería”, no por risueño dejó de decir lo que importaba: que el “Intendente Maciel, que es persona sensata, no les llevó el apunte”.<sup>86</sup> La declaración tuvo carácter de noticia puesto que a partir de allí los ánimos empezaron a calmarse, y de hecho Del Conte pudo ver con alivio que Orti retiró las denuncias pocos días más tarde. Si el año 1918 tenía desafíos por delante, al menos había obstáculos que parecían poder superarse.

## LOS EMISARIOS DE NATALINI

Desde su llegada a Tucumán, en 1916, y hasta abril de 1918, que es el momento en que se esperaba la visita de Natalini, Del Conte había pasado por las más variadas instancias en pos de intervenir activa y favorablemente sobre el circuito cinematográfico norteño, y a pesar de los obstáculos encontrados en el camino, tanto trabajo parecía estar dando sus frutos. En efecto, a principios de 1918 había sobradas muestras de su contribución a un logro sin precedentes: 1917 había terminado con una transformación notable del mapa de distribución norteño. Esto no solo se observaba en el arribo de las compañías rosarinas –con Natalini a la cabeza– y su firme convicción de obtener allí una posición dominante, sino también en la reactivación que esto llevaba al quehacer cinematográfico en su conjunto. El balance y proyección que hace *Film Gráfico* en su último número del año lo describe con elocuencia: “La North American Films Service [en diciembre de 1917] es casi la que acapara el Norte” y, por medio del esforzado trabajo de sus representantes, la artífice de “muchos de los progresos y adelantos dentro del ambiente, como también de haber encauzado al público”.<sup>87</sup>

Ante semejante diagnóstico, las expectativas depositadas en la temporada que se avecinaba no podían ser menos que alentadoras, más aún si la cabeza del nuevo pool en ascenso había “encontrado la mejor voluntad y simpatía” para con Del Conte. Al menos eso es lo que había manifestado Alfredo Maubrigades en la carta del 12 de abril, cuando le comunicó a Del Conte el interés de Natalini por construir un cine en Tucumán. Pero esa no fue la única carta. Otra carta enviada desde Rosario el día 13 informaba a Del Conte que la empresa había recibido su petición y, “en el caso de que se establezca una sucursal en Tucumán, me será muy grato recomendarlo [por Del Conte] a Natalini”.<sup>88</sup> La información es valiosa porque, en principio, confirma que la compañía rosarina todavía no había establecido una subsele en Tucumán, pese a que prestaba servicios desde junio de 1917 y contaba con representantes de mucha llegada en la zona. En segun-

do término, porque transparenta el denodado esfuerzo de Del Conte para que alguien de la compañía de Natalini tomara nota de sus requerimientos. Como se ve, estos no se limitaban al típico recordatorio por los pagos adeudados de los avisos, sino que mostraban una ambición de “cobro” mayor: que la eventual agencia tucumana le fuera otorgada a él. A fin de cuentas, era natural que alguien de la zona que había participado tan activamente del crecimiento de la empresa, quisiera ocupar un lugar en ella. Los favores que le solicitaba Natalini para encontrar un lugar para su cine no hacían más que darle pertinencia a ese pedido. Precisamente, fue sobre ese favor que versó la última carta de la North American Film Service a Del Conte. De ella se desprende que este había ofrecido el teatro Belgrano como una alternativa al pedido de Natalini, quien por intermedio de Maubrigades contestó:

Agradezco su última atenta, especialmente en lo referente a su aviso de tener a su disposición el Teatro Belgrano, lamentando que precisamente sea ese local el que menos agrada al señor Natalini para el objeto que persigue al querer instalar un cine en esa. Su deseo sería poder conseguir un local en la misma plaza o sitio aparente para poder levantar en él un gran edificio, para lo cual se podría hacer alguna combinación con el propietario, combinación que resultaría beneficiosa para ambos. Si fuera posible esto le estimaría me lo comunicara en su oportunidad y a esta, para enterar al señor Natalini, quien se encuentra momentáneamente en Buenos Aires.<sup>89</sup>

¿Cómo es posible que Del Conte ofreciera el avejentado teatro en el que había intentado hacer sus primeras armas y por el que tanto había renegado durante 1917? Es oportuno aclarar que, por esas fechas, la posesión del Teatro Belgrano había quedado vacante debido a un litigio que su concesionario mantenía con la Municipalidad, lo que en cierta medida vuelve verosímil la propuesta de Del Conte.<sup>90</sup> Pero,

no obstante, la pregunta apunta más bien a otra cosa: ¿qué posibilidades había de hacerle creer a uno de los empresarios más importantes del país en pleno proceso de expansión que esa idea fuera sensata y atendible? Natalini, que en los mementos de la North American figuraba como “representante en Rosario y en todas las provincias del Norte de la República”, en 1918 ya está en vías de ser mucho más: en octubre abriría la sede comercial de Natalini y Cía. en Buenos Aires<sup>91</sup> para anunciar los films del famoso “contrato del millón de dólares” de Chaplin, a los que luego se van a sumar los “programas selectos” de Blue Bird, Metro, Butterfly y World. En paralelo, Natalini va a tomar la representación de otra compañía internacional fundada en febrero de 1919 con bombos y platillos, el Sindicato Cinematográfico Sudamericano, que le ofrecerá gestionar dos sedes: una en la provincia argentina de Tucumán y la otra en “una casa de tres pisos”<sup>92</sup> en Río de Janeiro. También se aprestaba a compartir el control del mercado uruguayo junto al austríaco Max Glücksmann, con el que haría importantes convenios durante los años veinte (así como con Julián de Ajuria), lo que ya resulta suficiente como para tener una dimensión de quién era el hombre que había rechazado el ofrecimiento de Del Conte.

## ÚLTIMO TREN: TUCUMÁN-BUENOS AIRES

Pese al traspí del Belgrano, seguía pendiente el “favor” de la intermediación inmobiliaria y, sobre todo, la esperada visita de Natalini, aunque desafortunadamente no se conservan más cartas de North American Film Service como para saber cómo siguió el asunto. Los pocos rastros documentales que existen, más bien, indican que ese encuentro nunca pudo concretarse. Nada hacía pensar, por otra parte, que a principios de mayo Del Conte dejaría Tucumán, y lo cierto es que si hay otras alusiones a Natalini en la correspondencia, estas son del momento en que Del Conte ya estaba en Buenos Aires. La última data del 13 de junio, un mes después de su regreso. Se trata de una carta de Eduardo Grignolino que revela que la visita de Natalini era inminente en junio:

Espero me informaras si a tu vez ya cobraste las cuentas de Cooperativa y de Natalini. A propósito de Natalini he sabido por intermedio de Maubrigades que este señor será en Tucumán entre algunos días y esta noticia en vez de alegrarme me puso de humor negro porque, a causa de la informalidad de Baclini, el suelto que se refería a Natalini no salió en el periódico mientras habría podido ser de verdadera actualidad.<sup>93</sup>

El *affaire* con el imprentero parecía un cuento de nunca acabar, y estaba echando a perder los últimos recursos que quedaban para llamar la atención de Natalini en su mentada visita. Si bien no aporta información precisa sobre la intención con la que se había escrito ese artículo, la cita muestra que a mediados de junio la sociedad Del Conte (desde Buenos Aires) -Grignolino (desde Tucumán) todavía tenía que cobrar algunas cuentas de Natalini, así como de la Cooperativa Biográfica. Estaba por salir el último número de *Film Gráfico* del que se tiene conocimiento y Grignolino sumaba otra mala noticia a las varias que, en las últimas semanas, le había enviado a Del Conte, como el surgimiento de una competidora tucumana como *Cine Graf*, los problemas financieros que atrasaban la publicación de la revista o incluso la presunción de que la vinculación con Natalini a través de sus agentes representantes amigos no estaba teniendo los resultados esperados.<sup>94</sup> Complementariamente a lo ya dicho, la sospecha de que Del Conte había viajado a Buenos Aires por una enfermedad contraída de forma intempestiva es una hipótesis plausible, que se articula con un hecho asombrosamente vigente en 2021: varias de las cartas que recibe a su vuelta hacen alusión a una “peste”<sup>95</sup> que azotaba la zona norteña y que se anticiparía a lo que iba a ser la llamada “Gripe Española”, que afectó con fuerza a la zona centro y norte del país al año siguiente. Es lógico pensar que, para entonces, ya no había opción ni tampoco deseo de volver a Tucumán por parte de Del Conte.

Con estas certezas y misterios se cerraba entonces un capítulo por demás relevante de la historia del pionerismo cinematográfico en el norte argentino, en

donde Alejandro Del Conte tuvo una intervención destacada. Su compromiso en el desarrollo de ese circuito puso en evidencia el gran potencial cultural y comercial de la región, en un momento en el que la mayor parte de los empresarios del cine no habían demostrado verdadero interés por ella. A tales efectos, su revista *Film Gráfico* sirvió como caja de resonancia de un ambicioso proyecto de impulso al sector cinematográfico norteño, estableciendo como base no ya la poderosa Buenos Aires, sino otra ciudad que por entonces estaba constituyéndose como el segundo polo más importante de distribución del país: Rosario. Los vínculos que Del Conte estableció con las empresas distribuidoras en ascenso de este nuevo centro de abastecimiento resultan claves para comprender el acelerado proceso de recambio experimentado durante la etapa final de la Gran Guerra en torno a la importación de películas extranjeras en el país, que culminó con la entronización definitiva del cine hollywoodense y de sus poderosas *majors* en los años veinte, pero que en el período estudiado se vivió como un germen de nuevas oportunidades de desarrollo local, incluso en lugares aparentemente tan alejados como las provincias del norte. Es que las por momentos desmesuradas aspiraciones de Del Conte deben medirse en el contexto histórico particular en el que le tocó actuar y que su valioso testimonio ayuda a reconstruir: se trata de un momento bisagra de la industria del cine en la Argentina en el que, en definitiva, un joven entusiasta y aventurero de veinte años podía imaginar para sí un horizonte de progreso que al mismo tiempo fuera compatible con el destino posible de todo un país.



## NOTAS

1. Este trabajo fue originalmente publicado con el título “Hacia la conquista del Norte: el proyecto pionero de *Film Gráfico* y las batallas por la distribución (1916-1918)” en la *Revista Folia Histórica del Nordeste*, n. 40, 2021.
2. Del Conte fue gestor e impulsor de la Federación Argentina de Fotografía y de otras tempranas asociaciones profesionales de nuestro medio. Asimismo, fomentó la creación y desarrollo de algunos de los primeros fotoclubes, peñas y sociedades fotográficas del interior del país, Latinoamérica y Estados Unidos, siendo a su vez distinguido con títulos honoríficos en muchas de estas instituciones. Se lo designó Presidente Honorífico de la Asociación de Fotógrafos Profesionales del Noreste Argentino, Socio Honorario Vitalicio del Foto Club Mendoza, Miembro de Honor de la Peña Fotográfica Rosarina, Socio Honorario del Foto Club Rosario y del Foto-Cine Clube Bandeirante (Brasil), Socio Corresponsal del Foto Club Uruguayo y representante honorario de Argentina en la Photographic Society of America (E.E.UU.). Con el propósito de “dotar a los países de América Latina de una literatura fotográfica propia, hasta ahora ausente” (Del Conte, 1939, p. 7) fundó, en el marco del *Correo Fotográfico Sudamericano*, una editorial especializada en la confección de importantes manuales y libros técnicos en español. Entre las publicaciones de su autoría que formaron parte de esta colección se encuentran *Formulario fotográfico* (1939), *Ampliaciones fotográficas. Técnica y recursos* (s.f.) y *La fotografía de los colores* (1944). A partir de 1925 también editó un suplemento de distribución callejera destinado a la divulgación popular de la fotografía, llamado *Chasirete*. Asimismo, en 1936, instaló una galería y varios laboratorios fotográficos experimentales en un anexo de la redacción del *Correo Fotográfico Sudamericano* y creó allí una escuela de fotografía que funcionó gratuitamente. Véase Friedman (1952) y Polacow (1952).
3. Esta investigación fue posible gracias a la indispensable colaboración del Centro de Investigación Fotográfico Histórico Argentino CIFHA ([www.cifha.org.ar](http://www.cifha.org.ar)), que conserva gran parte del archivo personal de Alejandro Del Conte y 15 de los 23 números de *Film Gráfico* publicados en 1917. Agradecemos muy especialmente a Alfredo Srur, su director, por abrirnos las puertas a esta colección, actualmente en proceso de catalogación. Agradecemos, asimismo, al investigador tucumano Ricardo A. Brunetti, quien nos facilitó un ejemplar de esta publicación perteneciente a su colección que faltaba en el acervo de CIFHA. Véase Brunetti (2016).
4. El primer contrato del que se tiene registro se habría llevado a cabo en el Majestic Palace de la capital tucumana, según se desprende de una carta de Eduardo Manella, propietario de la Agencia Teatral Internacional de Buenos Aires. Este le ofrece comprar los derechos de una cantante y bailarina apodada “La Chispita” con el fin de “hacerla trabajar en primera sección”, esto es, “dos antes de biógrafo”, y “después mandarla a Salta, Santiago y algún otro sitio”, lo que da una idea de cómo funcionaban los espectáculos por secciones de la época. Véase “Carta de Eduardo Manella (Buenos Aires) a Alejandro Del Conte (Tucumán)”, 14 agosto de 1916. Acervo CIFHA.
5. Este imponente coliseo que originalmente tenía “una capacidad de 1.500 personas” (Columbres y Piñero, 1901) había sido edificado en 1878 por una Sociedad Anónima de tucumanos que no administraba directamente la sala, sino que la arrendaba. En 1887, ante el acelerado deterioro del edificio, la Provincia cedió a la Municipalidad las acciones que poseía y, con ese paquete y las acciones que le donaron los particulares, ésta se convirtió en dueña del teatro (Páez de la Torre, 2018).
6. “Contrato entre Julio Alberto Castillo y A. Del Conte por alquiler del Teatro Belgrano”, Tu-

cumán, 15 de enero de 1917. Acervo CIFHA.

7. Del Conte anuncia su decisión de subarrendar el Belgrano a Juan B. Orti en abril de 1917, cambiando la dirección postal de su revista, antes ubicada en el teatro (“El Belgrano. Su reapertura”, *Film Gráfico* n. 7, 21 de abril de 1917, p. 2).
8. Para un panorama sobre los inicios de la prensa cinematográfica especializada en la Argentina, véase Maldonado (2006).
9. “Habla el administrador”, *Film Gráfico*, n. 2, 10 de febrero de 1917, p.1.
10. “Carta de Eduardo Grignolino (Tucumán) a Alejandro Del Conte (Buenos Aires), 27 de mayo de 1918. Acervo CIFHA.
11. Esta afirmación se desprende del relevamiento y la base de datos filmográficos que venimos realizando en el marco del proyecto PICT “Cartografía y estudio histórico de los procesos cinematográficos en Argentina (1896-2016)” desde 2016.
12. Véase por ejemplo Friedman (1952) y Polacow (1952). Varias de las múltiples reseñas publicadas en ocasión del estreno de su segundo film, *La barra de Taponazo* (Del Conte, 1932), también mencionan este antecedente filmográfico. Véase por ejemplo: “Alejandro Del Conte firma una película para la S.A.C.H.A. Manzanera”, *El Mundo*, 15 de agosto de 1931; “Varias cintas prepara la Manzanera, *La Opinión*, 15 de agosto de 1931; “‘La barra de cañonazo’ (sic) titúlase una nueva cinta local”, *La Razón*, 15 de agosto de 1931; “La barra de cañonazo (sic), producción nacional”, *El Exhíbidor*, 30 de agosto de 1931, entre otros.
13. “Smart Palace”, *Excelsior*, n. 126, 19 de julio de 1916, p. 19.
14. Véase “De Córdoba”, *Excelsior*, n. 131, 28 de agosto de 1916.
15. “Publicidad de Tucumán Film”, *Film Gráfico*, n. 1, 20 de enero de 1917, p. 4.
16. Entre las películas más exitosas de esta temática podemos mencionar *Los tres berretines* (Enrique Susini, 1933), *Goal!* (Luis Moglia Barth, 1936), *El cañonero de Giles* (Manuel Romero, 1937), *Pelota de trapo* (Leopoldo Torres Ríos, 1948), *Avivato* (Enrique Cahen Salaberry, 1949), *Con los mismos colores* (Carlos Torres Ríos, 1949), *Pantalones cortos* (Leopoldo Torres Ríos, 1949), *Campeón a la fuerza* (Enrique Ursini y Juan Sires, 1950), *Sacachispas* (Jerry Gómez, 1950), *Escuela de campeones* (Ralph Papier, 1950), *El hincha* (Manuel Romero, 1951), *El hijo del crack* (Leopoldo Torres Ríos, 1953) y *El cura Lorenzo* (Augusto César Vatteone, 1954), entre otros.
17. Véase por ejemplo “La barra de Taponazo”, *El Heraldo del Cinematografista*, n. 63, 14 de septiembre de 1932, p. 274; “Se estrenó la película ‘La barra de Taponazo’. Un nuevo esfuerzo de la cinematografía nacional”, *La Nación*, 11 de septiembre de 1932; “‘La barra de Taponazo’ reproduce ambientes de cine y de sport”, *Noticias Gráficas*, 10 de septiembre de 1932; “Se dio a conocer la película nacional ‘La barra de Taponazo’”, *La Prensa*, 10 de septiembre de 1932.
18. “La North American Film Service. Su programa invade la zona”, *Film Gráfico*, n.10, 11 de agosto de 1917, p. 1.
19. “Lector”, *Film Gráfico. Revista Semanal Cinematográfica del Norte de la República*, n.1, 21 de enero de 1917, p. 1.
20. El primer administrador de la revista, Eduardo Grignolino, renunció en marzo de 1917 a causa de una inminente mudanza a Buenos Aires (“El compañero Grignolino. Su renuncia”, *Film Gráfico*, n. 6, 17 de marzo de 1917). Fue inmediatamente reemplazado por Nuño Solaesa (“Nuevo administrador”, *Film Gráfico*, n. 6, 17 de marzo de 1917), que permaneció en el puesto hasta agosto de 1917, cuando Del Conte lo despidió por una estafa en el cobro de pagos (“Un Administrador que nos estafa”, *Film Gráfico*, n. 10, 11 de agosto de 1917). Luego de un breve período sin encargado administrativo, Del Conte volvió a contratar a Grignolino, que finalmente había decidido permanecer en Tucumán para casarse, y este continuó en el puesto

hasta el cierre de la revista al año siguiente (“Nuestro exadministrador”, *Film Gráfico*, n. 14, 8 de septiembre de 1917).

21. “Nosotros”, *Film Gráfico*, n. 19, 3 de octubre de 1917, p. 1.
22. “Notas de Chile. Cómo se ha hecho la película ‘Alma Chilena’”, *Film Gráfico*, n. 13, 1º de septiembre de 1917, p. 2.
23. Véase por ejemplo Pujol, J. “El cinematógrafo”, *Film Gráfico*, n. 7, 21 de abril de 1917, p. 4; “La vida real y el biógrafo”, *Film Gráfico*, n. 7, 21 de abril de 1917, p. 2; Señor X., “El Cinematógrafo. Proyecciones y alcance”, *Film Gráfico*, n. 14, 8 de septiembre de 1917, p. 1; “Los niños y el cinematógrafo”, *Film Gráfico*, n. 15, 15 de septiembre de 1917, p. 1; Magnani Tedeschi, S. “El Cinematógrafo y el americanismo”, *Film Gráfico*, n. 23, 29 de diciembre de 1917, p. 6.
24. De haberse mantenido la periodicidad inicialmente estipulada, se habrían publicado 50 números durante 1917, es decir, más del doble de lo efectivamente publicado.
25. “Nuevo formato”, *Film Gráfico*, n. 14, 8 de septiembre de 1917, p. 4.
26. Lo cierto es que la publicación tampoco mantuvo en este aspecto un criterio uniforme y su extensión osciló entre 4 y 10 páginas durante todo 1917.
27. “Carta de Eduardo Grignolino (Tucumán) a Alejandro Del Conte (Buenos Aires)”, 27 de mayo y 4 de junio de 1918. Acervo CIFHA.
28. “Film Gráfico”, *La Película*, n. 19, 1 de febrero de 1917.
29. “Palabras de aliento”, *Film Gráfico*, n. 2, 10 de febrero de 1917, p. 1.
30. “Nosotros”, *La Película*, n. 28, 5 de abril de 1917, p. 1.
31. “Nosotros”, *Film Gráfico*, n. 7, 21 de abril de 1917, p. 1.
32. “Carta del Director de *Cine Mundial* (Nueva York) al Director de *Film Gráfico* (Tucumán)”, 31 de enero de 1918. Acervo CIFHA.
33. “Recibimos”, *Film Gráfico*, n. 15, 15 de septiembre de 1917, p. 4.
34. “Cinema”, *Film Gráfico*, n. 19, 13 de octubre de 1917, p. 2.
35. “Film Gráfico. Su nuevo carácter”, *Film Gráfico*, n. 20, 24 de noviembre de 1917, p. 1.
36. Si bien, gracias a la correspondencia privada de Del Conte, podemos afirmar que la revista continuó publicándose por lo menos hasta mayo de 1918, no hemos podido rastrear números correspondientes a ese año.
37. Las primeras cartas que Del Conte recibe en Buenos Aires desde Tucumán son del 13 de mayo de 1918, por lo que es posible suponer que partió de dicha ciudad entre fines de abril y principios de mayo de 1918.
38. “Periodismo”, *La Película*, n. 81, 12 de abril de 1918, p. 9.
39. “Periodismo”, *La Película*, n. 87, 23 de mayo de 1918, p. 19.
40. “Periodismo”, *La Película*, n. 112, 14 de noviembre de 1918, p. 18.
41. “Noticias de la pantalla”, *Cine Mundial*, n. 7, vol. 2, julio 1918, p. 407.
42. “Carta de Eduardo Grignolino (Tucumán) a Alejandro Del Conte (Buenos Aires)”, 13 de julio de 1918. Acervo CIFHA.
43. “Carta de Eduardo Grignolino (Tucumán) a Alejandro Del Conte (Buenos Aires)”, 27 de mayo de 1918. Acervo CIFHA.
44. “Carta de Eduardo Grignolino (Tucumán) a Alejandro Del Conte (Buenos Aires)”, 4 y 13 de junio de 1918. Acervo CIFHA.
45. Para un análisis sobre la puja entre Glücksmann y de Ajuria por el control de la importación y la distribución de películas extranjeras en el país, puede consultarse Jelicié (2018). Para un análisis del mencionado antagonismo pero desde la perspectiva de dos proyectos estético ideológicos en conflicto, véase Cuarterolo (2019).
46. “La North American Films Service. Su programa invade la zona”, *Film Gráfico*, n. 10, 11 de

agosto de 1917, p. 1.

47. Una nota de *Excelsior* señala esta tendencia creciente: de dieciocho series estrenadas en 1917, once son norteamericanas y siete son francesas. En: “Las cintas en series”, *Excelsior*, n. 200, 1 de enero de 1918, p. 68.
48. Las tres empresas que llegaban a San Miguel del Tucumán eran el Ferrocarril Central Norte (FCCN), también llamado “Internacional” debido a que comunicaba el norte argentino con Bolivia y Chile; el Ferrocarril Central Argentino (FCCA); y el Ferrocarril Central Córdoba (FCCCb), que requería de una combinación para conectar con Buenos Aires. Todos ofrecían servicios de carga y de pasajeros. Véase Schvarzer (2007).
49. Para dar un ejemplo que se repetía a menudo: en medio de las negociaciones por la cinta en episodios Libertad, la alquiladora le exigía a Del Conte confirmar las fechas lo antes posible, sugiriéndole a tales efectos que organizara varias exhibiciones “el mismo día o cuando más al siguiente”, de manera de poder maximizar el tiempo y minimizar los gastos de flete. “Carta de Manuel Brugo (Buenos Aires) a Alejandro Del Conte (Tucumán)”, 12 de abril de 1918. Acervo CIFHA.
50. Dato que surge del relevamiento de una veintena de estrenos del período 1916-1918, incluyendo films nacionales.
51. El alquiler que debía cobrar Del Conte tenía un costo de 10 pesos por cada episodio, con un mínimo de dos episodios por envío y dos salones distintos para ser exhibidos. Otra de las condiciones era que combinara fechas inmediatas para no tener que enviar una cinta repetidas veces o evitar que giraran por adelantado. Los gastos del alquiler y del flete quedaban a cargo del exhibidor, mientras que Del Conte recibiría una comisión del total facturado del 10 por ciento, tanto por los alquileres como por la venta de los electrodos de carbón para las lámparas de los proyectores, que la empresa ofrecía en dos medidas distintas. Los afiches de propaganda, en cambio, iban sin costo, pero debían ser devueltos, y en buen estado.
52. “(Soborno) sigue alquilándose en esta ciudad y alrededores a precios convenientes: cuando empiece a aflojar tendremos el agrado de entrar en trato en esa zona”. En: “Carta de Raúl Massini-Cooperativa Biográfica (Buenos Aires) a Alejandro Del Conte (Buenos Aires)”, 3 de agosto de 1917. Acervo CIFHA.
53. “Carta de Manuel Brugo-Coop. Biográfica (Buenos Aires) a Alejandro Del Conte (Tucumán)”, 5 de diciembre de 1917. Acervo CIFHA.
54. “Carta de Juan Pujol (Santiago del Estero) a Alejandro Del Conte (Tucumán)”, 14 de enero de 1918. Acervo CIFHA.
55. “Telegrama de Genovesi (Tucumán) a Alejandro Del Conte (Santiago del Estero)”, 28 de enero de 1918. Acervo CIFHA.
56. “Dice que no puede pagar más. Efectivamente he tenido ocasión de ir una noche y no hace nada”. En: “Carta de Juan Pujol (Santiago del Estero) a Alejandro Del Conte (Tucumán)”, 9 de enero de 1918. Acervo CIFHA.
57. “Indispensable devuelva todas las cintas detenidas indebidamente causándonos perjuicio”. En: “Telegrama de Cooperativa Biográfica (Buenos Aires) a Alejandro Del Conte (Tucumán)”, 7 de marzo de 1918. Acervo CIFHA.
58. “Carta de Milá Boqué-Coop. Biográfica (Buenos Aires) a Alejandro Del Conte (Tucumán)”, 25 de marzo de 1918. Acervo CIFHA.
59. “Como se sabe, el cine de La Banda es un cine sin importancia y no le es posible pagar ningún programa por insignificante que sea su precio”. En: “Carta de Juan Pujol (Santiago del Estero) a Alejandro Del Conte (Tucumán)”, 3 de marzo de 1918. Acervo CIFHA.
60. “Telegrama de Juan Pujol (Santiago del Estero) a Alejandro Del Conte (Tucumán)”, 20 de

enero de 1918. Acervo CIFHA.

61. “Mucho lamento el percance sufrido con su cinta *Fantomás* [pero] sin duda la cinta la han pasado infinidad de máquinas hechas cafeteras”. En: “Carta de Juan Pujol (Santiago del Estero) a Alejandro Del Conte (Tucumán)”, 8 de abril de 1918. Acervo CIFHA.

62. “La Sudamericana y la North American Films Service”, *Film Gráfico*, n. 7, 21 de abril de 1917, p. 1.

63. *Film Gráfico* habla de la calle Muñecas 248, que es la misma dirección de la subse de la Sociedad General Cinematográfica. A partir de septiembre Acosta publica la dirección de Las Heras 465, que también es la de Pascual Longo.

64. “Un verdadero acontecimiento. La North American Film Service entre nosotros”, *Film Gráfico*, n. 9, 2 de junio de 1917, p. 1.

65. “La North American Films Service. Su programa invade la zona”, *Film Gráfico*, n. 10, 11 de agosto de 1917, p. 1.

66. *Ibid.*, p. 2.

67. *Ibid.*, p. 1.

68. Véase “La huelga ferroviaria y las remesas de cintas”, *Film Gráfico*, n. 11, 18 de agosto de 1917, p. 1.

69. “Viaje de Acosta y Di Niro a Rosario”, *Film Gráfico*, n. 12, 25 de agosto de 1917, p. 2.

70. “La vuelta al redil”, *Film Gráfico* n. 23, 29 de diciembre de 1917, p. 5.

71. *Ibid.*, p. 2.

72. Acosta, Edmundo, “A última hora”, *Film Gráfico* n. 12, 25 de agosto de 1917, p. 4.

73. “Carta de Alfredo Maubrigades North American Films Service (Córdoba) a Alejandro Del Conte (Tucumán)”, 12 de abril de 1918. Acervo CIFHA.

74. *Ibid.*

75. “Seis mil pesos”, *Film Gráfico*, n. 6, 17 de marzo de 1917, p. 2.

76. “Las cintas en series”, *Excelsior*, n. 200, 1º de enero de 1918, p. 68.

77. Acosta a su vez renunciará en junio a la Compañía Rosarina para pasar, junto a Miguel Di Niro, a las filas de Natalini. El lugar vacante en la agencia de Lluch será ocupado por José Oliver.

78. “La Cinematográfica Rosarina”, *Film Gráfico*, n. 7, 21 de abril de 1917, p. 2.

79. “Juan José”, *Film Gráfico*, n. 15, 15 de septiembre de 1917, p. 1.

80. “Los salones comprendiendo lo grande del esfuerzo que deben realizar para traer el público que les quita las confiterías perfeccionan sus programas diarios...”. En: “La temporada”, *Film Gráfico*, *ibid.*, p. 2.

81. En referencia a la también llamada “Ley de Inmigración y Colonización” (Nº 817), aunque lo más probable es que los términos legales a los que se referían provinieran de una norma de jurisdicción municipal o provincial.

82. “El problema de las confiterías”, *Film Gráfico* n. 15, 15 de septiembre de 1917, p. 1.

83. “Resultado de las denuncias de Orti”, *Film Gráfico* n. 14, 8 de septiembre de 1917, p. 2.

84. *Ibid.*, p. 2.

85. “Las patas de la sota”, *Film Gráfico* n. 13, 1º de septiembre de 1917, p. 2.

86. “Confiterías con cine y el gremio biografista”, *Film Gráfico* n. 20, 24 de noviembre de 1917, p. 5.

87. “Un año más”, *Film Gráfico*, n. 23, 29 de diciembre de 1917, p. 4.

88. “Carta de la Compañía de Roberto Natalini (Rosario) a Alejandro Del Conte (Tucumán)”, 13 de abril de 1918. Acervo CIFHA.

89. “Carta de Alfredo Maubrigades (Rosario) a Alejandro Del Conte (Tucumán)”, 22 de abril

de 1918. Acervo CIFHA.

90. La correspondencia muestra que aun en Buenos Aires Del Conte seguía esos episodios de cerca y no perdía la esperanza de volver a administrar el teatro alguna vez: “Respecto del asunto del Teatro mañana viernes se resuelve definitivamente a favor o en contra”, “Carta de Miguel Lustozzi (Tucumán) a A. Del Conte (Buenos Aires)”, 16 de mayo de 1918. Acervo CIFHA.

91. “Natalini y Cía. Instalación de sus tareas”, *Excelsior*, n. 234, 4 de septiembre de 1918, p. 7.

92. Natalini, Roberto, “Campo neutral”, *Cinema Star*, n. 147, 22 de junio de 1921, p. 4.

93. “Carta de Eduardo Grignolino (Tucumán) a Alejandro Del Conte (Buenos Aires)”, 13 de junio de 1918. Acervo CIFHA.

94. “La combinación Acosta-Miguel-Pujol todavía es un mito”. En: “Carta de Eduardo Grignolino (Tucumán) a Alejandro Del Conte (Buenos Aires)”, 13 de mayo de 1918. Acervo CIFHA.

95. “Espero que hayas hecho un feliz viaje y no haya tomado posesión de ti la nostalgia del Jardín de la República con su intervención interminable, su miseria, sus bichos y la peste bubónica-neumática”. En: “Carta de Eduardo Grignolino (Tucumán) a Alejandro Del Conte (Buenos Aires)”, 13 de mayo de 1918. Acervo CIFHA; “Aquí produciéndose con menos fuerza la terrible neumonía pestosa”. En: “Carta de Miguel Lustozzi (Tucumán) a Alejandro Del Conte (Buenos Aires)”, 16 de mayo de 1918. Acervo CIFHA. Además, al menos tres de los socios de Del Conte en Tucumán le preguntan por su estado de salud a su regreso a Buenos Aires.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**Broitman, Ana. y Samela, Gabriela** (2016). "Del celuloide al papel. Las publicaciones cinéfilas en la Argentina" En: González, Horacio y Eduardo Rinesi (comp.). *Decorados. Apuntes para una historia social del cine argentino, reedición ampliada*. La Plata: Caterva, pp. 293-313.

**Brunetti, Ricardo A.** (2016). *Cien años de Cine en Tucumán (1916-2016)*. San Miguel de Tucumán: Ediciones del Parque, 2016.

**Colombres, Nicanor. E. y Piñero, José.** (1901). *Guía Ilustrada de Tucumán para el viajero*. Buenos Aires: Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco.

**Cuarterolo, Andrea.** (2019). "El cine histórico argentino durante el período silente: Dos modelos estéticos e ideológicos en pugna", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 5, pp. 233-276.

**Del Conte, Alejandro C.** (1939). *Formulario fotográfico*. Buenos Aires: Biblioteca fotográfica de la revista Correo Fotográfico Sudamericano

**Friedman, Jorge.** (1952). "Alejandro C. Del Conte (1897-1952)", *Correo Fotográfico Sudamericano*, n. 678, 15 de abril, pp. 22-23.

**Jelicić, Emiliano.** (2018). "Entre la muerte y la risa. La circulación de los films de guerra en la Argentina y la figura de Max Linder (1914-1918)", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 4, pp. 8-47.

**Maldonado, Leonardo.** (2006). *Surgimiento y configuración de la crítica cinematográfica en la prensa argentina (1896-1920)*. Buenos Aires: iROJO.

**Páez de la Torre, Carlos.** (2018). "El venerable teatro Belgrano", *La Gazeta de Tucumán*, 30 de diciembre.

**Paranaguá, Paulo. A.** (1993). "Amérique latine", *Cinéma Action*, n. 69, dossier especial "Les revues de cinéma dans le monde", pp. 165-170.

**Polacow, Jacobo.** (1952) "Alejandro C. Del Conte (1897-1952)", *Boletín Foto-Cine*, n. 71-72, pp. 8-9 y 31.

**Schvarzer, Jorge.** (2007). *Estudios sobre la historia de ferrocarriles argentinos 1857-1940* / Jorge. Schvarzer; Andrés. Regalsky; Teresita. Gómez. (comp.). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

## **Selección de obras**





**ANGELINA RIMOLDI DE DEL CONTE Y ESTANISLAO DEL CONTE**

Buenos Aires, Argentina  
circa 1926

Autor: Del Conte, Alejandro

Impresión 50 x 60 cm sobre papel baritado gelatino-bromuro de plata  
Negativo flexible de acetato 9 x 15 cm / Acervo CIFHA



**ESTANISLAO DEL CONTE**

Buenos Aires, Argentina  
circa 1927

Autor: Del Conte, Alejandro

Impresión 50 x 60 cm sobre papel baritado gelatino-bromuro de plata  
Negativo flexible de acetato 9 x 13 cm / Acervo CIFHA

**ANGELINA R. DE DEL CONTE Y ESTANISLAO DEL CONTE**

Buenos Aires, Argentina  
circa 1926  
Autor: Del Conte, Alejandro

Impresión 50 x 60 cm sobre papel baritado gelatino-bromuro de plata  
Negativo flexible de acetato 9 x 15 cm / Acervo CIFHA





**ANGELINA R. DE DEL CONTE Y ESTANISLAO DEL CONTE**

Buenos Aires, Argentina  
circa 1927  
Autor: Del Conte, Alejandro

Impresión 50 x 60 cm sobre papel baritado gelatino-bromuro de plata  
Negativo flexible de acetato 9 x 15 cm / Acervo CIFHA

**ANGELINA R. DE DEL CONTE Y ESTANISLAO DEL CONTE**

Buenos Aires, Argentina  
circa 1927  
Autor: Del Conte, Alejandro

Impresión 50 x 60 cm sobre papel baritado gelatino-bromuro de plata  
Negativo flexible de acetato 9 x 15 cm / Acervo CIFHA

**ANGELINA R. DE DEL CONTE Y ESTANISLAO DEL CONTE**

Buenos Aires, Argentina  
circa 1927  
Autor: Del Conte, Alejandro

Impresión 50 x 60 cm sobre papel baritado gelatino-bromuro de plata  
Negativo flexible de acetato 9 x 15 cm / Acervo CIFHA







**ANGELINA R. DE DEL CONTE**

Buenos Aires, Argentina  
circa 1925  
Autor: Del Conte, Alejandro

Impresión 50 x 60 cm sobre papel baritado gelatino-bromuro de plata  
Negativo flexible de acetato 9 x 15 cm / Acervo CIFHA

**PAISAJE**

Buenos Aires, Argentina  
Fecha desconocida  
Autor: Del Conte, Alejandro

Impresión 40 x 50 cm sobre papel baritado gelatino-bromuro de plata  
Negativo de vidrio 9 x 12 cm / Acervo CIFHA



**ANGELINA R. DE DEL CONTE Y ESTANISLAO DEL CONTE**

Buenos Aires, Argentina

circa 1925

Autor: Del Conte, Alejandro

Impresión 50 x 60 cm sobre papel baritado gelatino-bromuro de plata  
Negativo de vidrio 9 x 12 cm / Acervo CIFHA



**ANGELINA R. DE DEL CONTE Y ESTANISLAO DEL CONTE**

Buenos Aires, Argentina  
circa 1925  
Autor: Del Conte, Alejandro

Impresión 50 x 60 cm sobre papel baritado gelatino-bromuro de plata  
Negativo flexible de acetato 9 x 13 cm / Acervo CIFHA







**ESTANISLAO DEL CONTE**

Buenos Aires, Argentina  
circa 1927

Autor: Del Conte, Alejandro

Impresión 50 x 60 cm sobre papel baritado gelatino-bromuro de plata  
Negativo flexible de acetato 9 x 15 cm / Acervo CIFHA



**ANGELINA R. DE DEL CONTE Y ESTANISLAO DEL CONTE**

Buenos Aires, Argentina  
circa 1927

Autor: Del Conte, Alejandro

Impresión 50 x 60 cm sobre papel baritado gelatino-bromuro de plata  
Negativo flexible de acetato 9 x 15 cm / Acervo CIFHA

**ESTANISLAO DEL CONTE Y UN NIÑO**

Buenos Aires, Argentina  
circa 1925  
Autor: Del Conte, Alejandro

Impresión 50 x 60 cm sobre papel baritado gelatino-bromuro de plata  
Negativo flexible de acetato 9 x 13 cm / Acervo CIFHA





**DETRÁS DE ESCENA DE LA PELÍCULA "LA BARRA DE TAPONAZO"**

Buenos Aires, Argentina  
circa 1932

Autor desconocido

Impresión 50 x 60 cm sobre papel baritado gelatino-bromuro de plata  
Negativo flexible de acetato 9 x 12 cm / Acervo CIFHA



**ANGELINA R. DE DEL CONTE**

Buenos Aires, Argentina  
circa 1925  
Autor: Del Conte, Alejandro

Impresión 50 x 60 cm sobre papel baritado gelatino-bromuro de plata  
Negativo de vidrio 9 x 12 cm / Acervo CIFHA







**ANGELINA R. DE DEL CONTE**

Buenos Aires, Argentina  
circa 1925  
Autor: Del Conte, Alejandro

Impresión 50 x 60 cm sobre papel baritado gelatino-bromuro de plata  
Negativo de vidrio 9 x 12 cm / Acervo CIFHA



**ANGELINA R. DE DEL CONTE**

Buenos Aires, Argentina  
circa 1925  
Autor: Del Conte, Alejandro

Impresión 50 x 60 cm sobre papel baritado gelatino-bromuro de plata  
Negativo de vidrio 9 x 12 cm / Acervo CIFHA

**RETRATO**

Buenos Aires, Argentina  
circa 1925  
Autor: Del Conte, Alejandro

Impresión 50 x 60 cm sobre papel baritado gelatino-bromuro de plata  
Negativo de vidrio 9 x 12 cm / Acervo CIFHA





**ANGELINA R. DE DEL CONTE**

Buenos Aires, Argentina  
circa 1925  
Autor: Del Conte, Alejandro

Impresión 50 x 60 cm sobre papel baritado gelatino-bromuro de plata  
Negativo de vidrio 9 x 12 cm / Acervo CIFHA

Para Padula

Taponazo, al salir del ascensor entra en la terrera. Se acomoda en una mesa. Siente un ruido a su lado y, creyendo que es el mozo, dice:

Tap - Un medio cristal (da vuelta la cabeza y ve que en lugar del mozo a quien tiene a su lado es a Eme. Entonces agrega:); Eme. ¡que casualidad!

Eme - Ya lo ves, Taponazo, ¡pura casualidad!

Tap - Tengo al capetín; me acompañás?

(Eme se sienta. Entra el mozo en el cuadro)

Tap - ¡que bebés, Eme?

Eme - Un cubano

Tap - ¿Casi un cubano y medio cristal.  
(Sale del campo el mozo)

Eme - ¡¿no pensás volver para continuar la película?

Tap - mañana

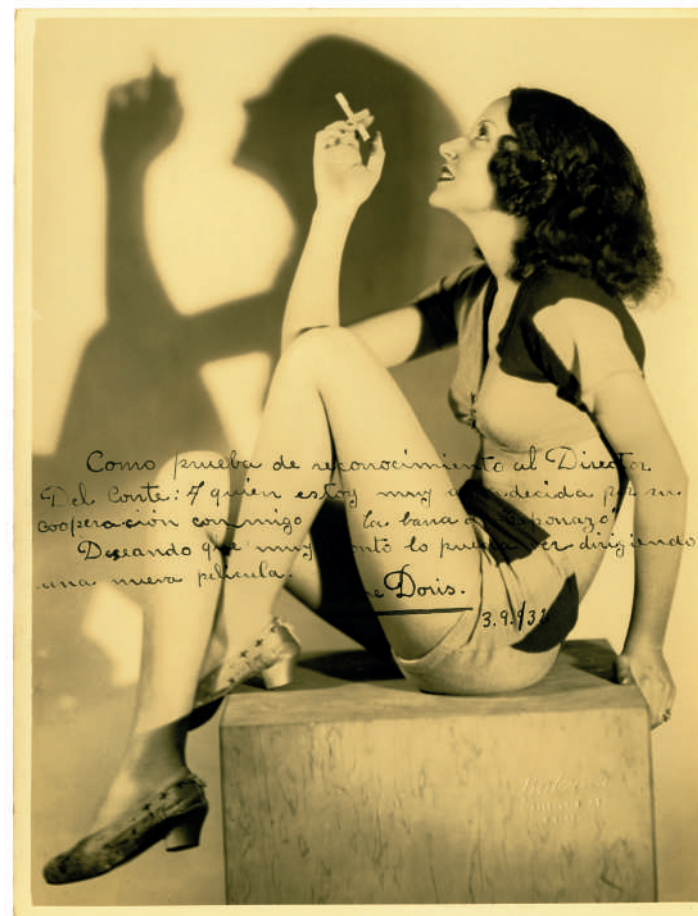
Eme - ¿Se lo has dicho al director? Está desesperado buscándote.

Tap - Precisamente pienso verlo esta tarde.

## 1ª PÁGINA DEL GUIÓN DE LA PELÍCULA "LA BARRA DE TAPONAZO"

Buenos Aires, Argentina  
circa 1932  
Autor: Del Conte, Alejandro

Manuscrito sobre hoja rayada 16 x 22 cm  
Acervo CIFHA



Como prueba de reconocimiento al Director.  
Del Conte: a quien estoy muy agradecida por su  
cooperación conmigo en 'La barra de Taponazo'.  
Deseando que muy pronto lo pueda ver dirigiendo  
una nueva película.  
Eme Doris.  
3.9.32

**FOTO DE EME DORIS DEDICADA POR ELLA A ALEJANDRO DEL CONTE:**  
"Como prueba de reconocimiento al Director Del Conte: A quien estoy muy agradecida por su cooperación conmigo en 'La barra de Taponazo'. Deseando que muy pronto lo pueda ver dirigiendo una nueva película"

Buenos Aires, Argentina  
3 de septiembre de 1932  
Autor desconocido

Copia *vintage* en gelatino-bromuro de plata 18 x 24 cm  
Acervo CIFHA



**EX-CINE EDISON**

San Miguel de Tucumán, Argentina

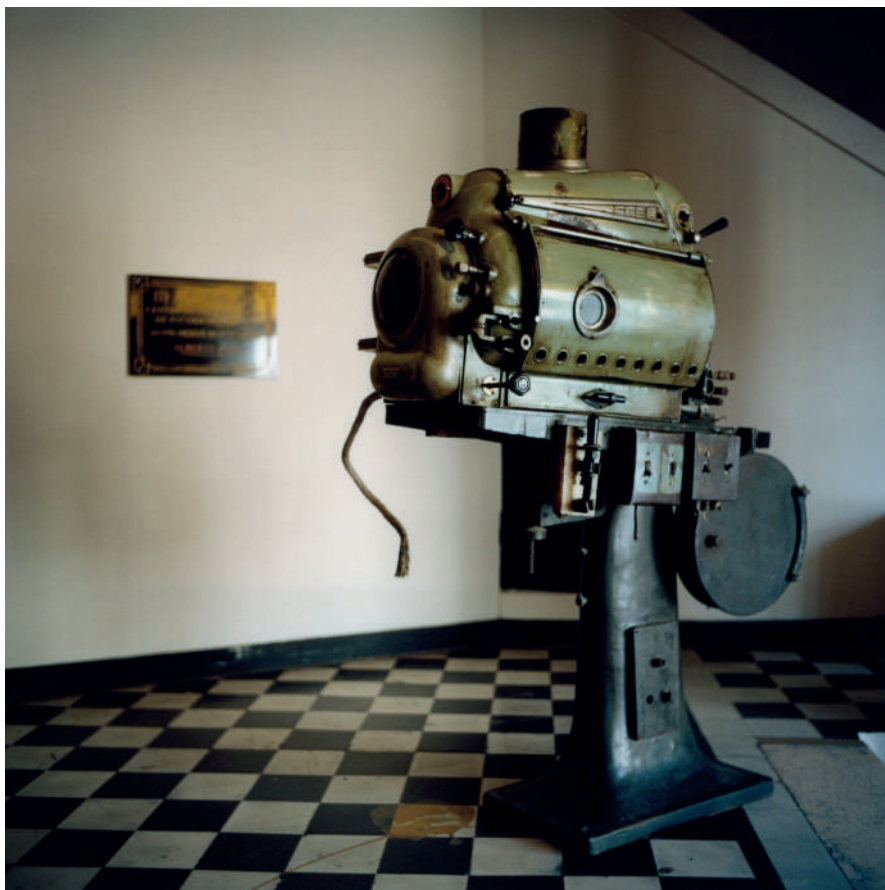
Año 2021

Autor: Srur, Alfredo

C-Print 20 x 20 cm

Negativo color formato medio





**CINE MARCONI**  
Monteros, Tucumán, Argentina  
Año 2021  
Autor: Srur, Alfredo

C-Print 20 x 20 cm  
Negativo color formato medio



**EX-CINE RENZI**  
Santiago del Estero, Argentina  
Año 2021  
Autor: Srur, Alfredo

C-Print 20 x 20 cm  
Negativo color formato medio



**PRIMERA CONFITERÍA**

San Javier, Tucumán, Argentina

Año 2021

Autor: Srur, Alfredo

C-Print 20 x 20 cm

Negativo color formato medio

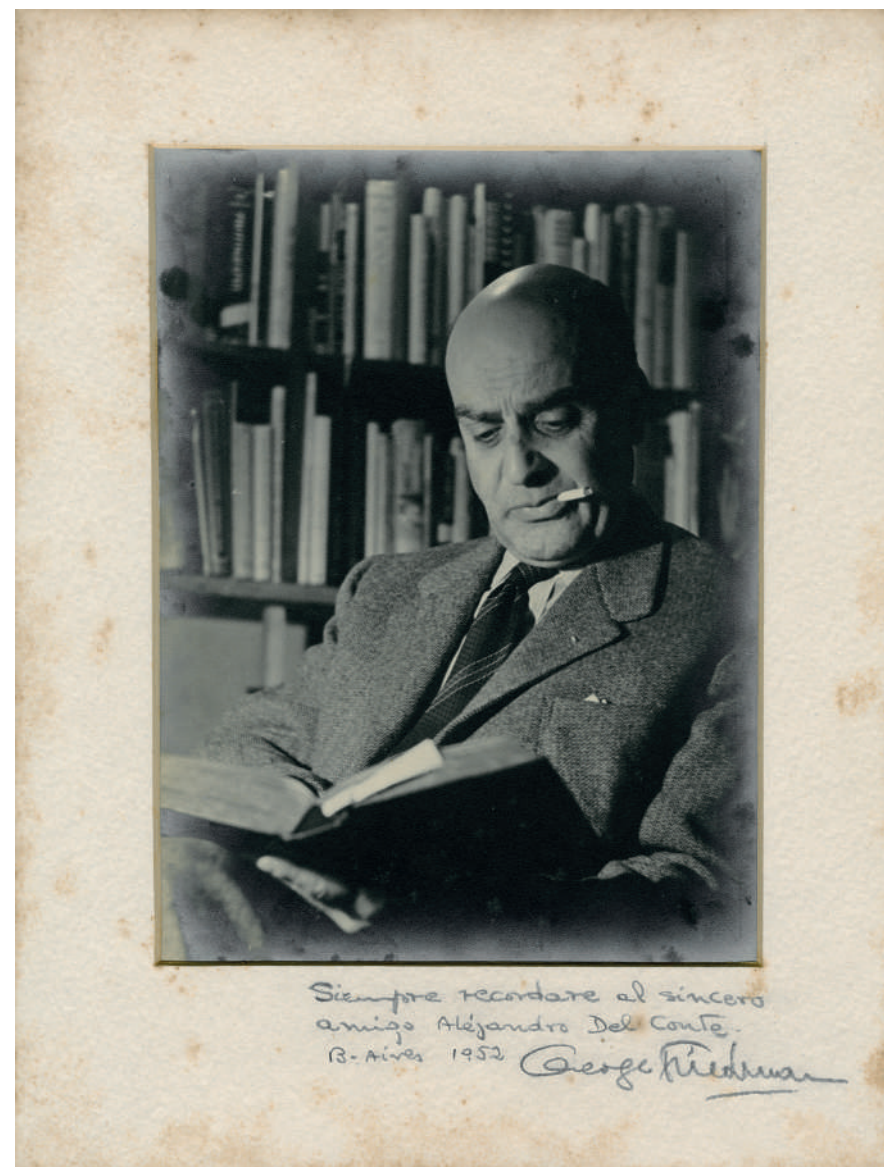


**RETRATO DE ALEJANDRO DEL CONTE FIRMADO POR GEORGE FRIEDMAN**

"Siempre recordaré al sincero amigo Alejandro Del Conte. B. Aires 1952"

Buenos Aires, Argentina  
Año 1952  
Autor: Friedman, George

Copia *vintage* en gelatino-bromuro de plata 18 x 24 cm, passepartout 26 x 34 cm  
Acervo CIFHA





***English translation***

***Alejandro C. Del Conte***  
***Memories of a dreamer***

### By way of introduction to the exhibition

By Alfredo Srur  
(CIFHA)

Alejandro C. Del Conte was born in Buenos Aires on April 25, 1898 and died in this same city on March 2, 1952. He was a central figure in the world of photography during the first half of the 20th century, and one of the first ones to provide this activity with a Latin American perspective. The title of his most important piece of work, the *Correo Fotográfico Sudamericano -CFS-* shows this feature to perfection. Quite probably Del Conte would have never imagined that his archives would be disposed of, and that both his name and his work would be forgotten within the cultural milieu of his country. It is an irony that someone so aware of the importance of guild activities and education for social strengthening –even beyond the artistic aspect– has sunk into almost complete oblivion due to neglect.

As a matter of fact, Del Conte fathomed that any worker –including artists– without a supportive organized structure was not on an equal footing within the cultural circuit. This was a recurring idea throughout his work, and it was not only a conceptual aspect but was also reflected in his own actions. *Film Gráfico*, the magazine he founded in 1917 in Tucumán, was clearly driven by this associative spirit related to the film circuit. This idea is reinforced by his intention to publish a pharmaceutical trade magazine which was to be named *Correo Farmacéutico Sudamericano* before even editing the *Correo Fotográfico Sudamericano* (1921). Furthermore, he was a pioneer in the promotion of free education for professional and amateur photographers opening in 1936 experimental photo labs at the CFS headquarters. Finally, he edited the supplement called *Chasirete* –the name used to refer to graphic reporters– devoted to the guild organization of photojournalists.

“In the view of Alejandro Del Conte, art occupied a secondary position. Art mattered as

a profession, but the most important thing to him was the guild. Since graphic reporters had no formal training, they were considered just some sort of a simple outgrowth of the milieu.” This is part of an interview conducted by historian Juan Gómez in 2003 to Estanislao Del Conte, son of Alejandro, and is preserved in audio recordings in the CIFHA's archives.

It is evident that Del Conte identified himself with the most vulnerable sectors and he would boast, in numerous occasions, about maintaining his freedom in his editorials. He would not even make compromises with his own advertisers, since he would not negotiate what he was going to publish, regardless of the loss of advertising. This same interview also reflects that Del Conte would not publish his own work there, as he considered that holding the position of director and editor of the magazine, in addition to being a critic himself, would be something unethical. So much so that he never published any picture of his own creation in *CFS*.

This is the first time his photos are exhibited.

Let us review his trajectory. Del Conte began his professional career at a very early age. He was a contributor of the *PBT* magazine between 1913 and 1916 often using his pen-name *Juan Porteño*. Quite likely in 1916 his first documentary film, *Tucumán durante las fiestas del Centenario*, was shot on 16mm in the northern region of Argentina, which has gone lost. During 1917 and 1918 he became the editor of *Film Gráfico*, the first publication dedicated to cinema in the region. Back in Buenos Aires in 1918, he worked as marketing manager at Gibson, an important pharmaceutical distributor, where he tried to found the trade magazine *Correo Farmacéutico Sudamericano*. He was the editor of one of the major Latin American publications devoted to photography, *Correo Fotográfico Sudamericano*, with 860 issues between 1921 and 1959. He created the supplement *Chasirete* between 1925 and 1927. Within the framework of the *CFS* library, he was the editor and author of several books promoting photography in the continent between 1939 and 1945, such as

*Formulario Fotográfico*, written by Del Conte; *Técnica del Retrato Fotográfico*, written by Del Conte; *Procedimiento de Arte en Fotografía*, written by Hiram G. Calogero; *Diccionario Fotográfico*, written by Del Conte; *Fotografía de los Colores*, written by Del Conte, and *Fotografía Astronómica*, written by José Galli. He directed one of the first Argentine talkies, *La Barra de Taponazo* (1932), a film that, although it has gone missing, we still have its original script, written by Del Conte himself, as well as some backstage pictures and negatives. Additionally, Alejandro Del Conte promoted the work of Juan C. Martins, Melitta Lang, Anne Marie Heinrich, Bixio & Castiglioni, Juan Di Sandro, Anatole Saderman, Jorge Friedman, Hiram G. Calogero, Jean Mar Feliciano, Frans Van Riel, Humberto F. Zappa, Pedro Otero and Hugo Kalmar, among other renowned Argentine and international photographers. In the year 1917, when he founded *Film Gráfico* up until his death, he forged links with institutions, museums, societies and companies committed to photography and cinema in Latin America, the United States and Europe, creating a big international network where he was a role model among his peers.

Upon the death of Del Conte in 1952, Jorge Friedman wrote this:

“...the Asociación de Fotógrafos Profesionales del Noreste Argentino appointed him as Honorary President; Foto Club Mendoza, Lifetime Honorary Member; the Peña Fotográfica Rosario, Honorary Member. He was appointed Honorary Member by the Foto Club Rosario, the Foto-Cine Clube Bandeirante (Sao Paulo, Brazil) and the Sociedade Fotográfica Fluminense (Rio de Janeiro, Brazil). The Foto Club Uruguayo designated him as their Correspondent Partner, and the Photographic Society of America from the United States spontaneously offered him membership and over his last days nominated him as their honorary representative among us.” (April 15, 1952) *CFS* 678; p.23.

CIFHA Foundation has retrieved from the archives of Alejandro Del Conte the only preserved material verified to this day. It

consists of about 5,000 documents dating back to the beginning of the 20th century up to the first years of the 21st century. These are vintage photographs, albums, planners, letters, telegrams, manuscripts, balance sheets, glass, nitrate and acetate negatives, assorted material from photo clubs, the original script of the film *La Barra de Taponazo*, a 16mm footage, audio records, newspaper cuttings, an important part of the collection of *Correo Fotográfico Sudamericano* (1921-1959) and *Film Gráfico* (1917-1918), among other documents that enable us to shed light upon the life and work of this pioneer of Argentine and Latin American cinema and photography.

The photography exhibition that gave origin to this catalogue is supported by two researches furnishing a profound historical and conceptual sense to the work and figure of Del Conte. On the one hand, the essay by José Antonio Navarrete provides the means to understand the continental and global significance of Del Conte and his role in the creation of a Latin American network of entities for photographers interested in the art of photography. This robustly documented text, with plenty of citations, has been especially produced for this catalogue, and is the result of years of research in the main Latin American photographic centers and libraries. It is worth noting that this is the first writing with this level of preciseness on the figure of Del Conte. On the other hand, we are presenting the research conducted by Andrea Cuarterolo and Emiliano Jelicié on *Film Gráfico* magazine and the topic of film distribution in the north of Argentina. The researchers observe a young, entrepreneurial 19-year-old Del Conte, who leaves the center of Buenos Aires in search of an ambitious and unique adventure. That publication –unexplored until now and of which we have the only known copies– had a great influence on the development of cinema in the provinces of Tucumán, Santiago Del Estero, Salta, Jujuy, La Rioja y Catamarca. Cuarterolo and Jelicié reconstruct a period of national cinema, as if it was a film script, combining the best scholarly accuracy with the aesthetics of a noir detective story. That text had such an impact on me that

I was forced to follow in Del Conte's footsteps along the provinces of Tucumán and Santiago del Estero, where I carried out a photographic archaeological survey of what once used to be a great audiovisual cultural project in that distant silent film era. Today, paradoxically, these are some of the most poverty-stricken and badly hit provinces in Argentina. Demolished movie theaters or converted into parking lots coexist with child malnutrition. That is why I wanted to imbue this work with a contemporary dimension, looking at the past in order to understand the present by adopting both an artistic as well as an academic approach.

Another piece of information that helps to understand the importance Del Conte had on a continental level and his profound relationship with the Latin American photography history is the winner of the second prize –Arnaldo M. Florence, representing the Foto-Cine Clube Bandeirante, Sao Paulo, Brazil– in the foreign participants category during the *Concurso Fotográfico Latinoamericano Alejandro C. Del Conte* held in Buenos Aires in 1952, as a posthumous tribute. A. Florence was the great-grandson of Hércules Florence, one of the inventors of photography in the world, with the difference that he did so while in Brazil, in complete solitude in 1833, six years before the official announcement from François Arago in France of the discovery of photography by Louis Jacques Mandé Daguerre. This also makes me reflect upon the role of institutions vis-à-vis the legitimization of history and its authors. Why does the “official” history mention Daguerre as the discoverer of photography while Hércules Florence was made invisible? In this respect, I would like to clarify that in issue 592 of the *Correo Fotográfico Sudamericano*, July 15, 1948, page 33, there is an article titled “ESTA EN BRASIL EL DESCUBRIDOR”, stating that, during a lecture by Arnaldo Machado at the Foto-Cine Clube Bandeirante, Hércules Florence had discovered photography before Arago had made his announcement. Not even the Brazilian researcher Boris Kossoy –a pioneer in the rescue of H. Florence's figure– was aware of this fact, quoting in his book *Hercule Florence. El Descubrimiento de la fotografía en*

*Brasil* (Spanish edition, 2004) what had been published by the *Fotocámara* magazine, n. 172, Buenos Aires, December 1965, pages 61 and 62, as the first foreign publication to mention Florence's discovery in Brazil. Alejandro Del Conte had done so seventeen years earlier in the *Correo Fotográfico Sudamericano*, revealing both his firm intention of rewriting Latin American history independently and his consciousness about the institutional role in this regard.

The first stage of the enhancement of Alejandro Del Conte's collection consisted of cleaning and consolidating the materials, which had been neglected for decades. In the following years we were able to digitize the items and we started the research on his figure. It was a process that took us almost five years of work.

Del Conte's photography deserves a separate mention. Prior to examining the collection, upon seeing his negatives we were unable to determine who were those people acting as models. Lacking that information, we were more inclined to notice certain very peculiar, atypical, dreamy atmospheres. There were family scenes, momentarily anonymous, submerged in a mystical glow. We did not know that those portraits were members of his family, mainly his wife, Angelina Rimoldi Del Conte, and his son, Estanislao Del Conte, who were part not only of his signature photography, but also of all his editorial work. This participation reached its peak when Estanislao, upon Alejandro's death in 1952, took over the direction of *CFS* at the express request of his mother, who was in charge of the magazine's public relations. As we made progress in studying, cataloguing and digitizing the collection, the family perspective brought us increasingly closer to Del Conte's psyche and his artistic motivations.

From the beginning, one of the things that have impressed me the most about his photographic work is the unusual and harmonious coexistence of family and advertising aesthetics. The image chosen for the cover of this catalogue features a woman and a child

with their backs to the viewer, looking at a poster advertising the AGFA photographic company in a vacant lot of wildflowers with the railway tracks in the background. They are his wife, Angelina, and his son, Estanislao.

This fact changes substantially the meaning of the image, which, although it already stood out for its particular aesthetics, now adds new interpretation details. We have recently discovered that in some advertisements published in *Caras y Caretas* –since Del Conte was marketing manager for the Gibson pharmaceutical distributor– there are photographs of his wife and son posing as models taken by him, and there are even self-portraits. It is not a minor detail that Del Conte took professional photography as something recreational, in this case having his family pose for him. In my imagination I can hear him smiling and asking Estanislao to cry for the photo. This boosts that strange fusion between family and advertising, which was his style after all, his way of life, something that would allow him to explore the limits between reality and fiction, the professional and the amateur, the art and the guild, photography and cinema, image and writing. Undoubtedly, this was a complex mind that we were beginning to get to know better. We can see some examples in the following issues of *Caras y Caretas* (June 13, 1925) 1393, p. 104, portrait of his son Estanislao; (June 20, 1925) 1394, p. 126, portrait of his wife Angelina and Estanislao; (June 27, 1925) 1395, p. 135, portrait of Estanislao; (July 18, 1925) 1398, p. 65, portrait of Alejandro; (August 15, 1925) 1402, p. 182, portrait of Angelina and Estanislao; (August 22, 1925) 1403, p. 41 portrait of Estanislao; and (September 12, 1925) 1406, p. 161, portrait of Angelina. This characteristic in Del Conte's intriguing photography reminds me of his film *La Barra de Taponazo*, where a film is shot within another film, in an early and risky mirror game. This provides a contrast to his other much more unyielding facet of preventing himself from publishing anything of his own creation in the *Correo Fotográfico Sudamericano*. Different levels of interpretation in an apparently linear work.

All of the images in the exhibition have been taken analogically, that is, copied from their negatives, without digital intervention. We also used *vintage* photographs from the collection, mainly from the backstage of the film *La Barra de Taponazo* and from Jorge Friedman. The latter was used to illustrate the article he wrote after the death of Del Conte. There are also color analog enlargements of my own creation from the photographic/archaeological survey on the silent film era, that I undertook in the provinces of Tucumán and Santiago del Estero in January of this year. Del Conte's archives comprise, among other documents, negatives in various formats and types, ranging from 35mm acetates to 18 x 24 cm glass plate negatives. We have also found some of the photographic work of his son Estanislao, who was a successful doctor and founder of the histology course at the Universidad del Salvador in Buenos Aires.

The number of pieces produced by Alejandro Del Conte during his lifetime is unknown. Currently, CIFHA preserves approximately five hundred negatives of his authorship. Most of these images are from family and friends' records, as well as various landscapes that may have been photographed in his own rural property in Carlos Keen, in the province of Buenos Aires. There is a large selection of game-like scenes showing children and adults playing, posing, and even dressing up in costumes. Some of his lighting proposals suggest lulling and unreal atmospheres. This can be seen, for example, in a picture of a group of seven people, including his wife and son, almost in semi-darkness; in the series of nudes of Angelina, always hiding her face, with a black background contrasting her white and fragile body; or in the scene where Estanislao and a friend are playing chess on a table, next to a window. It also strikes me that some of his portraits evoke classics of photography. An image of his wife is reminiscent to me of Edward Weston's portraits of Tina Modotti, with close-up shots, intense gazes and latin features.

I am now left with more questions than answers regarding the figure and work of Alejandro Del Conte. Where does his interest in cinema come from? How could he dare to travel so young to Tucumán to collide with the interests of businessmen much more experienced and consolidated than him? Under what circumstances did he have the opportunity to direct the first film in the north of Argentina? Where did he learn filmmaking techniques? Why did he direct *La Barra de Taponazo* while *CFS* was in its heyday? Did he ever think that his legacy could be forgotten? Who would have thought that all the work of this pioneer would end up in a dump truck and rescued by cardboard collectors in the 21st century?

Jorge Friedman, in the same tribute, also states:

“Alejandro Del Conte has overcome death; his work, to which he had transferred his spirit, will last in time and will make him continue to live among us.” *CFS* (April 15, 1952) 678; p. 23.

These words confirm that there was no possibility for Del Conte's work and figure to be lost and fade into oblivion. However, sixty-five years later it was tossed in the trash, when almost no one remembered who this bulwark of Argentine photography culture had been. I dare say that it was a miracle, followed by intense and hard work, which enabled us to retrieve part of the documentation that has made this exhibition possible. One of our primary goals is to make Del Conte's documentary heritage available on our Foundation's platform.

As a closing remark, I would like this work to contribute to the promotion of our photographic history, as well as to rethink ourselves as a society within a global cultural network. I hope we can achieve this with the same commitment and spirit that was inherent to Alejandro Del Conte.

### Alejandro C. Del Conte: a protagonist in the forgotten network of Latin American photo-club movement

By José Antonio Navarrete<sup>1</sup>

It was 1985, and I was curating for the Museo Nacional de Bellas Artes, in Havana, a small exhibition of works by Felipe Atoy (1909-1993) –a representative of the extinct Club Fotográfico de Cuba–, when I heard that a magazine called *Correo Fotográfico Sudamericano* had existed in Argentina. Under the title “Those who give prestige to photographic art in Latin America,” in the issue of August 15, 1947, Atoy had been its object of attention with the inclusion of his commented biography.<sup>2</sup> It was also through Atoy himself that I knew, in one of our work conversations, about Alejandro C. Del Conte (1897-1952), the publication director and editor with whom the former had exchanged correspondence from the habanero club in the late 1940s.<sup>3</sup>

Inaugurated in February 1986, the above-mentioned Atoy exhibition resulted from a curatorial research project aimed at revaluating, through the figure of this photographer, the trajectory of the Cuban club. It was being belittled by a myopic and petulant approach to the historical national photography processes –conservative in essence, although its progressive guise– that was trying to make its way in the country.<sup>4</sup> From then on, I began to collect the entity publications, especially its exhibition catalogs and its bulletin issues. In those publications I stumbled more than once upon the name of Alejandro and even with some other text of his own writing.

The reproduction of Del Conte's article “El alma de los seres y las cosas” (The soul of beings and things), in the *Boletín Club Fotográfico* de Cuba of January 1948, was supported by Atoy –by then, secretary of the club and director of the bulletin– with a written profile of the Argentinian author described as a “figure of great prominence.” Atoy's fundamental argument in this regard was that Del Conte, with his performance, had long been giving

“a progressive impulse” to the practice of artistic photography in Latin America.<sup>5</sup> For me, searching for the evidence to underpin Atoy's opinions and, more extensively, investigating the contacts established by the active photo-clubs in this region during the 1940s and 1950s became, first, an object of curiosity, and later, research objectives.<sup>6</sup>

### The *Correo Fotográfico Sudamericano* and Latin America

With an early Latin Americanist vocation, a new wave of the association movement of amateurs and professionals interested in the practice of photography as an art, which embraced the photo-club model, was conceived in several Latin American countries in the second half of the 1930s. In 1939, the *Primer Salón Internacional Sudamericano de Fotografía Artística* was held in Montevideo, with the contribution of Argentina, Brazil, and Chile photo-clubs, most of them recently formed. It was presented jointly with the *II Salón Nacional “Cien Fotografías,”* which gathered the Uruguayan photographers who were organizing their entity.<sup>7</sup>

The event that brought together these exhibitions was inaugurated on June 10 with the participation of the Foto Club Argentino (founded in 1936), located in Buenos Aires, Foto Club Pigüé, Foto Club Tucumán (1938), and Foto Club de Rosario (1933), all from Argentina; Foto Clube Bandeirante (São Paulo, 1939), then Foto-Cine Clube Bandeirante, and Foto Clube Brasileiro (Rio de Janeiro, 1923), both from Brazil; Club Fotográfico de Chile (1937), later Foto-Cine Club de Chile, and the Foto Club Uruguayo, active since 1939 and officially established in 1940.<sup>8</sup> This exhibition project, unprecedented in the field of artistic photographic practice in Latin America due to its regional character from its very conception, is an episode that is situated at the origins of the strategy of connections and exchanges between Latin American photographic clubs. Among various kinds of difficulties and limitations, these interactions also began to take shape in the second half of the 1930s. They developed from Argentina and Brazil all the way Mexico

and Cuba between 1940 and 1960.<sup>9</sup>

Little more than a decade after the above-mentioned event, in 1952, a tribute to the recently deceased Alejandro Del Conte was convened in Argentina, under the auspices of the *Correo Fotográfico Sudamericano*, in the form of an exhibition contest. The Salon known as the *Concurso Fotográfico Latinoamericano Alejandro Del Conte* was exhibited that same year in Buenos Aires, bringing together representatives from the four countries mentioned above, as well as Mexico.<sup>10</sup> Such an event was a direct form of recognition to Alejandro Del Conte and his magazine for having occupied a leading place in the process of creating a Latin American consciousness of belonging in the continental sphere of photo-clubs, both in the diffusion and the development of actions to materialize it.

These actions included as an important event, more for its objectives than for its reach, Del Conte's inauguration in 1939 of the called “Biblioteca Fotográfica de la Revista *Correo Fotográfico Sudamericano*” with his book *Formulario Fotográfico*. In the Preface to this publication, Del Conte gave an account of his fundamental motivation for undertaking this book publishing project:

In order to provide the countries of Latin America with their own photographic literature, until now absent, we have decided to create the library that begins with this volume. It is, indisputably, about filling a true void, and although this means an effort, since we must start by creating the habit of reading in our photography producers, we do it with the satisfaction that it can mean opening pathways of culture in this branch of art in the continent.<sup>11</sup>

In any case, his magazine would be the space from which that man of multiple professions and initiatives, Alejandro Del Conte, carried out his main work as an enthusiastic promoter of Latin American photography.<sup>12</sup> The *Correo Fotográfico Sudamericano* reached a duration and consistency uncommon in Latin America



for a periodical publication characterized as a personal editorial project. Its first issue was dated August 24, 1921, totaling 860, with the last one published on December 15, 1959. Since 1952, the magazine was already in the hands of Estanislao del Conte (1920 -?), son of Alejandro.<sup>13</sup>

Originally conceived as a technical and informative publication for professional and amateur photographers, as it defined itself on its cover, it later set itself apart as dedicated to photography and its applications. Over time, likewise, and especially from the second half of the 1930s onwards, topics devoted to artistic issues gained a broader presence in the *Correo*, from aesthetics to those related to the development of the photographic field and its discursive spaces, with Del Conte as the main contributor to reflection on these issues. Simultaneously, there was also a gradual increase in criticism of exhibitions, with several collaborators, including Del Conte. This new situation was possible because the national and international salons of the Argentinian photo-clubs generated a systematic exhibition circuit since the 1930s-1940s. They circulated in the country the photographic production of artistic intention originated within the photo-clubs international network. They were also complemented by the numerical growth of local photographers' solo exhibitions.

In its development, the magazine reported a growing interest in Latin America through various ways. One, structural, was creating the informative section called "Newsletter of Latin American artistic-photographic activities," which was systematized from the number corresponding to June 1, 1944.<sup>14</sup> This section publicized the photo-club activities both in Argentina and the rest of the continent, the calls for national and international salons in different countries, and the results of contests held in them and other varied ones. It also included news related to the circulation of photo-club agents from Latin American countries, Europe, and the United States through the region's photo-clubs. With his magazine, Del Conte maintained the publication's operational and critical independence, a position that he

vigorously defended.<sup>15</sup>

Del Conte was also aware of other Latin American photo clubs with little presence in these international interactions, such as the Foto Club Peruano.<sup>16</sup> Likewise, this magazine section added information on photographic events in Europe or the United States, for example, although it is clear it was aimed at the Latin American photographic community.<sup>17</sup>

The international salons organized by the Argentinian photo-clubs were, for Alejandro Del Conte, one of the main ways to expand his knowledge of artistic photographic practice—for him, something like the photography intrinsic condition or nature—. As we have already indicated, it was related to these salons that he also developed his critical practice, to which he gave an educational function both for the public and for the photographers themselves. The first issue of the *Boletim Foto-Cine Clube Bandeirante*, from May 1946, the official publication of that Brazilian entity—that managed to become an important means for discussing artistic problems—, included a section called "O Bandeirante no exterior." In this edition of the publication, the positive opinions issued by Del Conte in its magazine about the Brazilian work submitted to the Inter-American Salon, presented in 1946 by the nascent Foto Club Buenos Aires, founded the previous year, were reproduced and commented. Del Conte said about it:

The impression that we have gathered about the Brazilian contribution during the Uruguayan Salon, to which we referred in previous issues, can be now replicated. Each time they outperform themselves in their ensembles, and a very flattering progress is seen in authors who, due to their continued presentations, are already well known. Farkas with "Futurismo" and "Detalles" approaches composition with its own characteristics using the play of lines that he looks for in the themes, and although he cannot fully translate a defined idea, he gives very pleasant visual notes. Muniz

has in "Hermida" a picture where the aesthetic mysticism introduced enhances the basic motif. Yalenti, Salvatore, Laurent, Gaudio and Mendes, are authors who stand out for their intentions, some of them, as "Fragilidade" of great delicacy of conception.<sup>18</sup>

The bulletin of the Bandeirantes did not hesitate here to call Del Conte a scholarly critic. In numerous successive editions, the publication valued him highly over and over again, as much as the *Correo*. It also reproduced his texts, and even distributed short reflections, elevated to the category of maxims, culled from Del Conte's writings and inserted in the bulletin in different ways, mainly in a section entitled "Carnet," a term used herein with the meaning of pocket notebook—or small—for notes. Those "conceptual pills" of Del Conte were abundant in the magazine of São Paulo photo-club, during the second half of the 1940s, which makes evident the appreciation that the Argentinian achieved among its members as a contributor to their photographic cultural background.<sup>19</sup>

While for reasons of the *Correo's* production photographic context, it was the Argentinians who dominated the magazine with their broad presence, other Latin American photographers appeared in its pages with their photographs or accompanied by critical reviews about their work. Sometimes, the *Correo* gave special attention to some of them, as in the case of Francisco (Chico) Albuquerque (1917-2020) from Ceará, a member of the Foto-Cine Clube Bandeirante, with the publication of an article about his work as a portraitist signed by Boris Kauffmann (1912-1971), then a member of the Foto Clube de Santos (1947-1951). An extensive commentary written by Del Conte was added to this same issue of the *Correo* on the Albuquerque portrait "Pose", an occasion the critic took advantage of to discuss the portrait in general.<sup>20</sup>

As part of its interest in promoting Argentinian photographers abroad, from 1945 to 1952, the *Correo Fotográfico Sudamericano* began to officially participate, with its own local

photography contributions, in the international photo-club salons abroad. To this end, he would send a portfolio with works by various photographers to these exhibitions, mainly—as far as we know—those convened in Latin America.

One of the first two examples that we have found in this regard is the sending by the *Correo* of the works corresponding to 17 photographers to the *VIII Salón Internacional de Fotografía Artística* of the Foto Club Uruguayo, held in September 1945. The Foto Club Argentino didn't attend this exhibition nor the recently founded Foto Club Buenos Aires, which did not begin to participate in these events until the following year.<sup>21</sup> The second example is the participation of the magazine with 14 photographers in the *IV Salão Paulista de Arte Fotográfica (Internacional)*, convened by the Foto Clube Bandeirante and held in December of the same year 1945, an exhibition in which various Argentinian photographic organizations participated, such as the Foto Club Argentino, Foto Club Concordia, Foto Club Rosario, Foto Club Salta, The Camera Club and the Grupo Fotográfico de la Biblioteca Pública Sarmiento de Tres Arroyos.<sup>22</sup> Until 1952, regardless of the presence of several Argentinian photo-club organizations in the annual international salons of the Bandeirantes, the *Correo Fotográfico Sudamericano* continued to send its portfolios systematically.<sup>23</sup>

14 photographers participated in the *IX Salón Internacional de Fotografía Artística*, held in Uruguay in September 1947, as members of the *Correo* portfolio.<sup>24</sup> With 21 representatives, such experience was repeated by the magazine for the last time in the case of the international exhibitions of the Foto Club Uruguayo, when this entity presented its *X Salón internacional* in November 1949.<sup>25</sup>

In 1947, after announcing the celebration of its *I Salón Internacional de Fotografías Artísticas*, to be inaugurated at its headquarters in early 1948, the Club Fotográfico de Cuba published in its bulletin the responses of some of the entities invited to participate in the exhibition. In Del Conte's writing the *Correo* said:

CORREO FOTOGRÁFICO SUDAMERICANO, Buenos Aires, Argentina. I'm going to prepare you a set of works selected by our readers, just as I do for most foreign salons.<sup>26</sup>

Although a representative of the Foto Club Buenos Aires participated in the exhibition, there were 13 who were part of the *Correo's* contribution.<sup>27</sup> The magazine was also responsible for the only representation from Argentina, made up of 12 photographers, who exhibited in the II Salon of the Cuban club in 1949.<sup>28</sup>

The *Correo's* contributions to the International Salons of the Latin American photo-club network were high in the number of participants. Also, they varied in members' names and their artistic inclinations. However, some authors were recurrent over and over again, such as George Friedman (1910-2002), Hugo Kalmar, Annemarie Heinrich (1912-2005), Anatole Saderman (1904-1993), Alexander Wolk (1905-1982), Humberto F. Zappa (1905-1978) and Alexander Klein (1917-2002). These were among the Argentinian photographers whose work was most esteemed by Alejandro Del Conte, who in particular expressed more than once his admiration for, above all, two of them: Heinrich and Saderman. The first of the latter was the one who had the most cover photographs in the history of the *Correo*.

### The legacy of Alejandro C. Del Conte in Latin America

Alejandro Del Conte's death on March 2, 1952, in Buenos Aires, had an immediate wide repercussion in Latin America. References to the event in foreign publications added to the numerous condolence messages received by the *Correo* from different countries. Perhaps the extensive and documented obituary that signed by Jacob Polacow (1913-1966), published in the *Bandeirantes' Boletim Foto-Cine*, could be considered as the most admired eulogy that Del Conte received upon his death.<sup>29</sup> However, still a little over a year after the event, when the first issue of the *Revista del Foto Club Uruguayo* was published, it included among

its pages a text in memory of the closest Argentinian friend the entity had ever had.<sup>30</sup>

During the same year of Del Conte's death, the São Paulo bulletin dedicated two of its editorials—"A Nota do Mês," as they called it—to the aforementioned *Concurso Fotográfico Latinoamericano Alejandro C. Del Conte*. In the first of them, of August 1952, it stated the following among other things:

(...) In fact, there could not be a better tribute to such a great idealist and fighter as Alejandro Del Conte, who had dedicated his life to the cult and the dissemination and progress of Photographic Art (sic), than that of photographers, amateurs and professionals alike demonstrating, with their best productions, that they have apprehended the spirit and teachings of the distinguished master.

Alejandro Del Conte's work, although more noticeable in Argentina, his homeland, in the meantime spread throughout Latin America. For this reason, the Contest has an international character so that all entities and photographers that make up the great Latin American communion can participate.<sup>31</sup>

The Contest, in which the Foto-Cine Clube Bandeirante managed to have 36 photographs admitted, was won by this entity, which was awarded the Grand Diploma and the Alejandro Del Conte Trophy. Additionally, its members took 10 of the 14 individual prizes reserved for foreigners.<sup>32</sup> According to the *Bandeirantes*, this result confirmed that São Paulo and Brazil held Latin American photography's hegemony. It also served for the bulletin's editorial to return in a later edition on Del Conte and his contribution and support to the São Paulo club's development.<sup>33</sup> Most of these contest winners were among the *Bandeirantes*. They deepened the modern orientation of Brazilian photography, as were the cases of Francisco Albuquerque, German Lorca (1922), Ademar Manarini (1920-1989), Jose E. Yalenti (1895-1967), and Gaspar Gasparian (1899-1966), among others.

By the time Del Conte passed away, the most dynamic clubs of the photo-club movement in Latin America were in a moment of change and artistic reorientation. Del Conte perceived the situation that was beginning to manifest itself and thus define his stance on it in two of his texts from 1950. Due to his vision of the present and his commitment to the future, they could be considered his critical testament regardless the author continued to reflect on photography until shortly before his death. One of them is "Tendencias" (Trends); the other, "Grupos" (Groups). The two are closely interrelated. These texts have as their background the discussions that arose in the international photo-club movement about photography's directions in the 1940s-1950s. Argentinians and Brazilians participated in them early on, but they included Cubans and Uruguayans very shortly afterward. "Tendencias," in particular, is an article that at times may seem confusing, as it unfolds in an elliptical movement regarding certain assumptions that informed Del Conte's thinking and the photo-club practice of that time. Del Conte even seems in it a rather conservative critic. In truth, he was not, since he had behaved as a consistent defender of the artistic eclecticism that the international photo-clubs promoted in the 1940s. It was based on the coexistence of pictorialism remnants with modernizing positions in this movement, despite the inevitable frictions between them.

First of all, in order to characterize Del Conte's artistic-photographic thought briefly, it should be considered that modern artistic practices differed markedly from one another. The photo-club practice and the notion of beauty associated with it, shared by Del Conte, admitted the modern portrait based on the expressionist heritage of a combination of contrasting lights and shadows, but rejected that one conceived in the course of the new objectivity. Likewise, this practice admitted the street snapshot in an evident and stripped-down visual organization but dismissed the one that combined compact masses of information. It endorsed constructivist compositions but demanded their service to the clarity of motive. However, photomontages, photograms, and other modern experiments

with the camera were assimilated to the photo-club aesthetics. At least, they coexisted in it, until the late 1950s, with the old pictorialism's manipulation techniques, which gradually disappeared with the generational renewals of photo-club membership. Of course, in the concrete life of photo-club photographic art, these criteria enunciated above could be made more or less flexible. Still, so far, it seems that the Latin American entity that went the furthest in an ambitious project of artistic modernization was the Foto-Cine Clube Bandeirante.

Del Conte's writings on photography, especially those that do not address technical issues, reveal an ambitious, daring, reflective thinker who was culturally self-made. Sometimes, they show the gaps in the limited artistic training that, despite his efforts, the author had reached, especially in matters related to modern art. These gaps do not detract from his work because Del Conte often knew how to productively approach some complex problems with his sensitivity, intelligence, and endless curiosity, as we will see very soon.

Although "Tendencias" starts from a correct premise: the defense of freedom in artistic production, the problem that it presents, for a contemporary reading that helps to situate its contribution to the discussions of the time, is the author's manifest distrust towards the concept that gives the article its title. Del Conte is presented here as unaware of the meaning and methodological importance that this concept had for modern artistic culture. That is, alien to understanding it as a set of procedures and strategies articulated from a platform of ideas, which as a whole makes a trend capable of broadening the artistic practice. The exclusive opposition that Del Conte found between the freedom of production in art and the development of trends was unjustified in the area he placed it: the photo-club. Actually, it only operates in extreme cases of repressive institutionalization of a trend, as happened with socialist realism in the former Soviet bloc of Eastern Europe. However, this text by Del Conte does not fail to contain proposals that deserve our consideration due to their acute discernment, presented by

him in a synthetic but persuasive way.<sup>34</sup> For Del Conte, it was clear that this sort of “crisis” in the photo-club artistry could not be attributed to an alleged decline in the practice of photography of genres, such as portraiture, landscape, still life, and others, as some photography agents claimed. Rightly, Del Conte thought that artistic genres had a potential for the renewal of photography that only depended on the ability of photographers to generate new proposals. He said about it:

The reason given as being fundamental by the new innovators falls apart, as we can see, in its first intention. They have forgotten that each landscape had an author and that each author has a point of view and a way of expressing himself. Talking about innovation calls for other reasons that will force us to return to the subject.<sup>35</sup>

When returning to the subject in the second part of his writing, Del Conte diagnosed the artistic photographic practice of the moment. His place of enunciation was photo-clubism – which was the one with which he related –, and accurately attributed its exhausted behavior to the repetition of photographic motifs and strategies, that is, to the routine enthroned in the institutionalized artistic exercise of the photo-club.<sup>36</sup> Although Del Conte launched a call for the rescue of creative originality, he did not yet propose in this writing any practical solution to the matter. He did so in the second of his two testamentary articles: “Grupos.”

Both “Tendencias” and “Grupos” are texts addressed to a Latin American audience made up of those interested in the practice of artistic photography. Del Conte let it be clearly seen in the second of them when he pointed out at the beginning:

The absolute absence of groups that, independently of the photo-clubs’ routine, define, promote, and spread any artistic trend does not favor Latin American photographic art. New or old; good or bad; wrong or right; a trend tells us that there is a concern in our artists to give something

more than what everyone does and what is always done. Groups exist in all the countries where photography has reached broad development and they are a must for it. It is from these groups and the general revolutionary spirit that drives them where the discussions about art are born, thus exerting a major influence on the growth of the interpreters and on keeping them alert.<sup>37</sup>

A little less than a year elapsed between the publication of “Tendencias” and “Grupos.”

It is to be applauded that Del Conte has been able, in such a short time, to rectify his views on the concept of artistic trends and their role in the practice of art. This change shows that his attention to photographic art production problems had assimilated teachings for his reflective exercise. Del Conte had no qualms about revising the weak point of his previous reasoning, an indispensable requirement to focus and develop his proposal profitably.

“Grupos” is a text that, on reading it today, seems a lucid exponent, without weaknesses, of critical reflection of its time. It confirms Alejandro Del Conte’s vocation to exceed his limits in his work as a critic and thinker. In this very brief and substantial article, the author’s acceptance of artistic abstraction and his rejection of “the common work,” which is incapable of addressing the viewer, feed in one way or another the claim that Del Conte makes that Latin American photography “moves into the field of today.”<sup>38</sup>

An intertextual reading of these writings by Del Conte can be displayed with other later writings by other Latin American authors that relate to them. I think of “Incentivar la expresión creadora en la fotografía” (1951), by Annemarie Heinrich; in “Consideraciones sobre el momento fotográfico” (1952), by the bandeirante Eduardo Savatore (1914-1990), and in “Algunas palabras sobre fotografía. Adelanto técnico y aletargamiento artístico” (1953), by Uruguayan Jorge Páez Vilaró (1922-1994), among others.<sup>39</sup> All of them are good

examples of how within the Latin American photo-clubs a critical thinking to the creative inertia was rising and, consequently, to the serialization of the artistic results inside them, as became evident at that time. Undoubtedly, the importance of the concept of photographic culture gained its place in these discussions.

Photographers and photo-club institutions in Latin America provided various solutions to overcome the situation described above. In Argentina, La Carpeta de Los Diez was created in 1952,<sup>40</sup> followed by other groups from the second half of that decade, such as the Grupo Forum, from 1955,<sup>41</sup> which all seem to have positively influenced the performance of the local photo-clubs. In Mexico City, the La Ventana group was founded in 1956, originally formed as a split from the Foto Club Mexicano, although it maintained ties with the Latin American photo-club movement.<sup>42</sup> On the other hand, in countries like Brazil, Uruguay, and Cuba, the photo-clubs were able to open themselves up from their organization towards other artistic concerns and renew their practices during the 1950s and the beginning of the next decade. It should be noted that, up to the present, artistic academization and serialization have been a permanent threat to the life of photo-clubs. Constantly fluctuating between periods of renewal and lethargy, more or less long in each case, several of them collapsed at some point in that process.

Alejandro Del Conte grew and became a significant personality in the Latin American photographic context between 1921 and 1952. It does not matter how much bigger or smaller this context was at that time, it has always been and still is unable to be cut out with stable and defined edges. Like many of his contemporary artists and intellectuals on the continent, Del Conte was not satisfied that Latin America was in practice more of a purpose, an idea, a handful of nations with some similar historical and cultural elements, than an integrated entity. His work was, definitely, an attempt to make it happen.

## Notes

1. I thank the Argentine Center for Historical Photographic Research (CIFHA) and its director, Alfredo Srur, for the invitation to participate in this exhibition-tribute to Alejandro Del Conte.
  2. *Correo Fotográfico Sudamericano*, Buenos Aires, year XXVI, n° 570, August 15, 1947, p. 22. Reproduced with a brief introduction under the title “The Correo Fotográfico Sudamericano and Dr. Atoy” in: *Boletín Club Fotográfico de Cuba*, Havana, year IV, n° 11, December 1947, p. 12. Author archive.
  3. Founded in 1935 as the Asociación Cubana de Arte Fotográfico, and renamed in 1936 as the Club Fotográfico de Cuba, this entity began to operate actively as of 1939 until, after a progressive decline that began in 1960 with the emigration of part of its membership, it was intervened and its headquarters expropriated by the Castro government in 1962. On the legal constitution of the Club you can read: Ramón Cabrales. “El Club Fotográfico de Cuba. Una historia por contar”. *Arte cubano*. Revista de Artes Visuales, Havana, year XIX, n° 3, 2014, pp. 20-25.
  4. Felipe Atoy Vasconcelos. *Muestra del Mes, Febrero, 1986*. Museo Nacional de Bellas Artes, Havana, catalog. The text that I wrote for the catalog was reproduced with the title “En el Club Fotográfico de Cuba: Felipe Atoy” in: *Fototécnica*, Havana, year XVII, n° 2, 1986, pp. 17-21.
  5. *Boletín del Club Fotográfico de Cuba*, Havana, year V, n° 1, January 1948, p. 4. Author archive.
  6. It was these contacts that promoted what I have elsewhere called “the forgotten network of Latin American photo-clubism.” See: José Antonio Navarrete. “La red olvidada. Fotoclubismo en América Latina, 1940-1960” (The forgotten network. Photoclubism in Latin America, 1940-1960). Lecture. Conference 12: “Fotografía Latinoamericana. Confluencias y derivaciones” (Latin American Photography. Confluences and divergences), Centro de Fotografía, Montevideo, September 17, 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=yyoeiJfFir4>
  7. Press clippings, Foto Club Uruguayo Archive, Montevideo.
- On this exhibition and, in general, the activity of the Foto Club Uruguayo during those years, you can consult: Alexandra Nóvoa. “La fotografía en el terreno del arte. Amateuismo

y modernidad (1930-1967).” In: Magdalena Broquetas and Mauricio Bruno (coordinators). *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales*, Volume II 1930-1990. Montevideo: Eds. Centro de Fotografía, 2018, pp. 54-89.

8. The photo club model expanded in Latin America more or less slowly and with mixed success. As mentioned, Argentina, Brazil, Cuba, Chile and Uruguay are among those countries in which they were formed earlier. In 1949 it was the foundation of the Club Fotográfico de Costa Rica and the Club Fotográfico de Mexico. In 1955, the Club Fotográfico Medellín was established, the first one in Colombia; in 1957, the Club Fotográfico de Guatemala, and in 1958, the Foto Club Caracas, in Venezuela, among others that began their activities in the 1950s.

9. Between the late 1930s and early 1940s, the leading Latin American photographic clubs frequently invited other clubs or amateur photographer groups from abroad, especially from the region, to participate in their national salons. The Club Fotográfico Argentino, the Club Fotográfico de Chile, the Foto Club Uruguayo and the Photo Clube Bandeirante did so. Two examples from Chile are among these: the participation of the Club Fotográfico Argentino in the III Salón Nacional of the Club Fotográfico de Chile, in 1939 (*III Salón Fotográfico*, Club Fotográfico de Chile, July 1939. Santiago de Chile: Museo de Bellas Artes, July 15 to August 6, pp. 26-27, catalog), as well as the inclusion of *amateurs* from Argentina, Brazil, Cuba, Mexico and Uruguay in the V Salón Anual of the Club Fotográfico de Chile, held in 1941 (*V Salón Anual*, Club Fotográfico de Chile, 1941. Santiago de Chile, Museo de Bellas Artes, July 12 -26, pp. 17-24, catalog). The catalogs of the aforementioned Club Fotográfico de Chile's events can be consulted in the online archive of the Museo de Bellas Artes, Santiago de Chile.

10. *Salón Concurso Fotográfico Latinoamericano Alejandro Del Conte*, Galleries of the Asociación Estimulo de Bellas Artes, Buenos Aires, November 3-15, 1952, catalog. Francisco Medail Archive, Buenos Aires.

11. Alejandro Del Conte. *Formulario Fotográfico*. Buenos Aires: Biblioteca Fotográfica de la revista Correo Fotográfico Sudamericano, first edition: September 1939.

Note taken from the third enlarged edition, from 1951, which reproduces the cited document, p. 7. Francisco Medail Archive,

Buenos Aires.

12. In “A vision of the future. Alejandro Del Conte and the magazine *Correo Fotográfico Sudamericano* (1921-1952),” a paper by Francisco Medail and Juan Cruz Pedroni presented at the *11º Congreso de Historia de la fotografía en la Argentina*, held in Chascomús, in October 2014, The authors deployed a critical approach to this publication that can be consulted at: <https://franciscomedail.com/textos-esp>. So did Carlos Alberto Fernández in “Artistic Photography in Argentina 1950-1960”. *Actas de Diseño*, Escuela de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo, year 10, n° 19, July 2015, pp. 165-172.

13. Estanislao Del Conte had a long life and an extensive professional career in teaching and research in his medical specialty, but his contribution to the *Correo* was no less interesting as director and editor in the period that kept the magazine alive. An incomplete biographical note can be found at: *International Book of Honor* (First World Edition, 1985). The American Biographical Institute, Raleigh (N.C.), 27622, USA, s.p.

14. *Correo Fotográfico Sudamericano*, Buenos Aires, year XXIII, n° 493, June 1, 1944, p. 16. CIFHA archive.

15. “Our magazine has nothing to do with photographers’ associations or amateur clubs. The fact that the activities referring to these entities are published or commented on does not imply, by the way, that we have any link with them. (...) We consider our best treasure, and indeed for our readers, the absolute independence that we maintain from all the activities carried out by these groups, which certainly enhances our opinions concerning them.”

Editor’s note (unsigned). “Para bien de todos, nada tenemos que ver.” *Correo Fotográfico Sudamericano*, Buenos Aires, year XXII, n° 464, March 15, 1942, p. 12.

16. In 1944, for example, in two consecutive issues the *Correo* published news about this club, whose members had little participation in the international circulation of Latin American photography in the 1940s. The first one referred to a salon with international participation that the Club intended to organize (see: “Newsletter of Latin American artistic-photographic activities.” *Correo Fotográfico Sudamericano*, Buenos Aires, n° 493, already mentioned), and

the second one was an obituary for the death of Mr. Simón Jochamowitz, the president of the same entity, (see: “Newsletter of Latin American artistic-photographic activities.” *Ib.*, year XXIII, n° 494, June 15, 1944, p. 16.

17. A better understanding of the continental distribution of the *Correo* would be necessary to draw conclusions about its real reach among its intended community of readers, although the legacy of testimonies inherited from its time seems to be sufficiently persuasive in this regard.

18. Editor’s note (unsigned). “O Bandeirante ‘no exterior.” *Boletim Foto-Cine Clube Bandeirante*, São Paulo, Brazil, n° 1, Maio, 1946, p. 5. Foto-Cine Clube Bandeirante Archive, São Paulo.

19. The first text by Alejandro Del Conte published in the *Boletim Foto-Cine Clube Bandeirante* was “Têma e Técnica”, included in number 3, Julho, 1946, p. 3. His first maxim in the publication corresponded to the same number, p. 4, and was added under the title “Maximum and Minimum,” a play on words between both terms to highlight the principle or rule character of the economically exposed idea. This maxim was: “Any photograph that does not express an idea, will fail to gather the merits that it has enshrined.” Foto-Cine Clube Bandeirante Archive, São Paulo.

20. Boris Kauffmann. “Francisco Albuquerque.” *Correo Fotográfico Sudamericano*, Buenos Aires, year XXIX, n° 630, February 15, 1950, p. 13. | Alejandro Del Conte. “Más que todo.” *Ib.*, p. 16.

21. *VIII Salón Internacional de Fotografía Artística*, Foto Club Uruguayo, Montevideo, September 20-30, 1945, s.p., catalog. Foto Club Uruguayo Archive, Montevideo.

22. *IV Salão Paulista de Arte Fotográfica (Internacional)*. Foto Clube Bandeirante, Prestes Maia Gallery, São Paulo, December 1945, catalog. Foto-Cine Club Bandeirante Archive, São Paulo.

23. In this regard, the following catalogs are available for consultation: *V Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo*. Foto-Cine Club Bandeirante, Prestes Maia Gallery, São Paulo, December 1946; *VI Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo*. Foto-Cine Club Bandeirante, Prestes Maia Gallery, São Paulo, November/December 1947; *VII Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo*. Foto-Cine Club Bandeirante, Prestes Maia Gallery, São Paulo, November 1948; *VIII*

*Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo*. Foto-Cine Club Bandeirante, Prestes Maia Gallery, São Paulo, December 1949; *IX Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo*. *Boletim Foto-Cine Clube Bandeirante*, Special Issue, Prestes Maia Gallery, São Paulo, September 1950; *X Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo*. Foto-Cine Clube Bandeirante, Prestes Maia Gallery, São Paulo, September 1951; *XI Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo*. Foto-Cine Clube Bandeirante, Prestes Maia Gallery, São Paulo, September 1952. Foto-Cine Clube Bandeirante Archive, São Paulo.

24. *IX Salón Internacional de Fotografía Artística*, Foto Club Uruguayo, Montevideo, September 15-30, 1947, s.p., catalog. Foto Club Uruguayo Archive, Montevideo.

25. *X Salón Internacional de Fotografía Artística*, Foto Club Uruguayo, Montevideo, November 3-15, 1949, s.p., catalog. Foto Club Uruguayo Archive, Montevideo.

26. Ángel de Moya, Hon. CFC. “El Primer Salón Internacional Cubano de Fotografías Artísticas.” *Boletín Club Fotográfico de Cuba*, Havana, year IV, n° 10, November 1947, p. 8. Author Archive.

27. *I Salón Internacional Cubano de Fotografías Artísticas*, Club Fotográfico de Cuba, Havana, February 13 to March 5, 1948, pp. 9-10, catalog. Author Archive.

28. *II Salón Internacional de Arte Fotográfico*, Club Fotográfico de Cuba, Havana, January 1 to 30, 1949, pp. 9-10, catalog. Author Archive

29. J. Polacow. “Alejandro Del Conte (1897-1952).” *Boletim Foto-Cine*, São Paulo, year VI, n° 71-72, March-April, 1952, pp. 8-9, 31.

From issue number 53, corresponding to September 1950, the *Boletim Foto-Cine Club Bandeirante* was renamed *Boletim Foto-Cine*.

30. [Editor]. “Alejandro Del Conte.” *Revista del Foto Club Uruguayo*, year I, n° 1, May, 1953, pp. 28-29.

31. S. f. “A Nota do Mês”. *Boletim Foto Cine*, Foto-Cine Clube Bandeirante, São Paulo, year VII, n° 76, August, 1952, p. 7.

32. “Concurso ‘Alejandro Del Conte’. Magnífico êxito de representação bandeirante” (‘Alejandro Del Conte’ Contest. Magnificent success for the bandeirante representation). *Boletim Foto-Cine*, Foto-Cine Clube Bandeirante, São Paulo, year VII, n° 78, 1952, p. 25.

33. S. f. “A Nota do Mês”. *Boletim Foto Cine*,



Foto-Cine Clube Bandeirante, São Paulo, year VII, n° 78, 1952, p. 7.

34. This text was published in two parts: Alejandro Del Conte. "Tendencias". *Correo Fotográfico Sudamericano*, Buenos Aires, year XXIX, n° 628, January 15, 1950, p. 20. | *ib.*, n° 629, February 1, 1950, p. 20.

35. First part of the text.

36. Second part of the text.

37. Alejandro Del Conte. "Grupos". *Correo Fotográfico Sudamericano*, Buenos Aires, year XXIX, n° 643, September 1, 1950, pp. 22, 38. Quote from page 22. CIFHA archive.

38. *ib.*, p. 38.

39. All these mentioned articles can be consulted in: José Antonio Navarrete (Selection, Preface and Notes). *Escribiendo sobre fotografía en América Latina. Antología de textos 1925-1970*. Montevideo: Centro de Fotografía, 2018, pp. 217-223, 225-236, 253-256.

40. Estanislao Del Conte. "Del arte, la crítica y los críticos. A propósito de 'Los Diez'". *Correo Fotográfico Sudamericano*, Buenos Aires, year XXXII, n° 712, September 15, 1953, pp. 16-17. Reproduced by José Antonio Navarrete. *ib.*, Pp. 261-264.

41. Aldo Pellegrini. "[The light contains the secret of the visual beauty of reality ...]" *Forum: grupo de fotógrafos contemporáneos*. Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori / Municipality of the City of Buenos Aires, 1956, catalog.

42. Priscila Miraz de Freitas. *A fotografia amadora et fotoclubista no Brasil e no México: trajetórias e Conexões Latino-Americanas (1940-1950)*, 262 fls. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2016.

### From Buenos Aires to Tucumán.

#### Alejandro C. Del Conte, an unknown pioneer of regional cinema<sup>1</sup>

By Andrea Cuarterolo  
(CONICET/UBA)

Emiliano Jelicić  
(UNA/FUC)

### Introduction

The photographer, journalist, writer and filmmaker Alejandro C. Del Conte is today famous

for his fundamental role in the development, dissemination and professionalization of artistic photography in Argentina. Founder and promoter of renowned photographic institutions in the country and abroad, he was also author of important manuals and technical treatises on photography. This outstanding teacher<sup>2</sup> was acclaimed in numerous international salons for his portrait photography. Without a doubt, his best remembered work is the founding in 1921 of the iconic magazine *Correo Fotográfico Sudamericano* from where he promoted great and diverse artistic photographers of the time, such as Annemarie Heinrich, Anatole Saderman, Hiram Calógero, Humberto Zappa and Pedro Otero. Little is known, however, about the varied and pioneering projects that this multifaceted character developed in the field of production, distribution, exhibition and, above all, of regional film criticism. Indeed, in addition to the exhibition, rental and direction of films both in the north of the country and in Buenos Aires, in 1917, at the age of 19, Del Conte founded and edited in Tucumán a pioneering and today almost unknown trade publication dedicated to cinema, called *Film Gráfico. Revista Semanal Cinematográfica del Norte de la República*. Based on his correspondence, his personal archive and the few surviving copies of this publication –most of which are today preserved in a private collection<sup>3</sup>–, in this piece of work we are proposing not only to reconstruct this unique and ambitious editorial project, but also the role that this magazine played in the creation and development of an early, and so far unexplored project to establish a regional commercial circuit whose center was not in the Capital, but in Rosario, a city that would very soon become the second most important film industry hub in the country during the silent film period.

### First steps of a young entrepreneur

In one of the many obituaries that flooded the pages of Latin American photoclub publications after the untimely death of Alejandro Del Conte in 1952, the photographer and journalist Jacobo Polacow confessed his difficulty in discerning

"in which of the multiple areas of his activity [he] became more fulfilled, whether as a journalist, as a photography promoter, as a critic, as an artist or as an advocate of associative club life of amateur photographers", but he asserted that even if Del Conte "had worked conscientiously for photography, he had done no less for the cinema of his country" (1952, p. 8). In fact, although this last facet of his career has been overshadowed over the years by his photographic activity, today, having access to new sources, requires the reconstruction of his continuous and absolutely pioneering career in the field of early Argentine filmmaking and, above all, his fundamental role in the development of film culture in the north of the country.

Alejandro Del Conte was born in 1897 in Buenos Aires. At only 16 years old, while still in high school at the Colegio Nicolás Avellaneda, he began his journalistic career as a contributor to the popular magazine *PBT*, where he had the opportunity to share the editorial department with great writers of the time, such as Eustaquio Pellicier, Natalio Botana, José Pacifico Otero or José María Aguado de la Loma. Between 1913 and 1916, he published in this emblematic weekly dozens of reports, local-colour and current affairs articles that he signed either with his name or with his pen-name "Juan Porteño". In 1916, "eager for new horizons as befitted his restless spirit" (Friedman, 1952, p. 8), Del Conte traveled to San Miguel de Tucumán with the purpose of venturing into the theatrical and cinematographic business. With no previous experience in the business, he did not focus on cinema from the start, but began managing variety shows<sup>4</sup> in several theaters and halls in the northern region, where motion pictures were projected together with live music, maintaining both activities for most of his stay in the city. These first experiences in the world of art are significant because they suggest that the exploitation of movies was not in his plans when he traveled to Tucumán, and it was only there where he was able to envisage this as a feasible and profitable activity. The fact that in those programs there were sections, where the variety shows would alternate with the exhibition of films, indicates that, in this

city, the operation was similar to that of the popular halls of large cities, such as Buenos Aires, Córdoba and Rosario. Surely this close link between both forms of entertainment made the transition from one activity to the other become something natural in perfect combination. It should also be remembered that the import crisis caused by the First World War and the subsequent shortage of film novelties in the programs had been, at that time, one of the factors that forced the return of live performances. Ultimately, theater, music and cinema shared the same venue as in this case, the movie-theater and movie-casino, two types of sites that were already part of the Argentine urban landscape since the early 1910s.

In January 1917, already settled in Tucumán, Del Conte rented the old Belgrano theater, which by that time was in a state of decay and had only 236 seats.<sup>5</sup> The opening of two new and important theaters in 1912 (the Odeon and the Alberdi) had been a hard blow for this historic coliseum which, after decades of successive leases, was increasingly in need of refurbishment that was being delayed, despite the urgency. The contract he signed in January 1917 with Julio Alberto Castillo established the lease of the Belgrano theater with all its inventory for one year, in exchange for the payment of ten percent of the gross admission of all the performances or parties held in the venue.<sup>6</sup> Although Del Conte finally subleased this theater<sup>7</sup> and did not exploit it commercially, during most of 1917 this building, located two blocks from the central "Plaza Independencia", became the operations center of the multiple and varied activities developed during his stay in Tucumán, not only in the field of exhibition, but also in production, distribution and film criticism. It was, undoubtedly, in this last field where Del Conte carried out his most significant project: the foundation of *Film Gráfico*, the first publication of the film trade guild in the northern provinces of the country. Launched in January 1917, barely three years after the Buenos Aires *Excelsior* –the oldest specialized film magazine in the Capital– and almost a year before the Rosario *Cinema Star* –whose first issue dates from November 29, 1917–, *Film*

*Gráfico* is one of the first film journal published in the interior of the country, surpassed only by the Rosario *Cinema*, founded in June 1911 by the businessman Juan Lluich<sup>8</sup>. It is, therefore, an outstanding editorial project, especially for the northwest region, where the film industry was almost non-existent back then. In this sense, the magazine was not for Del Conte a mere addition to the multiple projects he developed in this region, but it functioned as a space of integration scaling up his other activities. It was an attempt to organize business plans in an area where there was not yet a well-articulated and stable system, primarily because the large film rental companies of the city of Buenos Aires did not have commercial expectations in it.

In fact, Del Conte used the magazine as a platform from which he launched his own distribution company in the northern region of the country. Already in the second issue of *Film Gráfico*, its director Eduardo Grignolino announced the opening of an "office associated with this newspaper for reports, rental and exploitation of films",<sup>9</sup> revealing the closeness between both businesses. From that moment on, the advertisements of national and foreign films distributed in the area through the magazine increased exponentially. Del Conte was fully dedicated to mediate between the rental companies and the exhibitors in the north of the country. On the one hand, he received news about the availability, conditions and prices of the films he requested from Buenos Aires or Rosario; on the other hand, he attended to the requests of exhibitors from Tucumán and the neighboring provinces. As for the first type of exchange, the Cooperativa Biográfica was the rental company that monopolized most of the requests. This does not mean that he did not make contact with other companies but, as we will see later, it is evident that it was Manuel Brugo's rental company -which was also an advertiser for the magazine- the one that lasted the longest in his "management as a representative".<sup>10</sup>

Although his career in the field of film production was brief, spaced-out and comparatively more limited than his activities

in other branches of the film market, his two forays into cinema also deserve a more detailed description, due to their importance for the region and their absolutely pioneering features. In fact, shortly after his arrival in Tucumán, Del Conte was responsible for one of the main cinematographic landmarks of the northwest region (NOA) by making what is quite probably the first film coming out of the region.<sup>11</sup> *Tucumán durante las Fiestas del Centenario* (1916). Several of the obituaries published on the occasion of his death<sup>12</sup> refer to his participation in this film, whose peculiarity was that it documented one of the most important historical events that took place in the province at the beginning of the 20th century. However, there are few period sources preserved providing additional data on this valuable film document, now unfortunately lost. It is first mentioned in the edition of July 19, 1916 of the Buenos Aires magazine *Excelsior*, which in its section "Crónica del Rosario", under the title of "Smart Palace" states:

The 1st series of the celebrations held in Tucumán on the occasion of the national festivities in this province will be exhibited in this hall, commemorating the first centennial of our independence. This film will only be exhibited at the "Smart Palace" and the viewer will be able to watch from here the aspect that this beautiful Argentine province presented during the national celebrations.<sup>13</sup>

*Excelsior* reports in the same issue the premiere of a film titled *Las fiestas de Tucumán* at the Buenos Aires New Cinema and, in August 1916, the publication announces again the screening of a film on the same theme at the Select Biograph movie theater in the city of Córdoba, distributed by the Sociedad General Cinematográfica por Buenos Aires -a company that, as we shall see, had an active agent in the city of Tucumán-.<sup>14</sup> Even though none of these sources mentions Del Conte as the author of the film, a notice published in January 1917 in the first issue of his magazine *Film Gráfico*, provides us with the most solid evidence of his involvement in this film. This

is an advertisement for "Tucumán Film", "the publishing company of the film *Tucumán durante las Fiestas del Centenario*, acquired by the Superior Government of the Province"<sup>15</sup>, announcing its film editing services. The company claims to have its own facilities, and its address is Las Heras 255, the same property of the Belgrano Theater which, as we have seen, Del Conte used as the center of his commercial operations. While it is not possible to determine, from these documents who the cameraman was, it is clear that the editing was carried out by this short-lived company -there are no more notices about it in the magazine- directed by Del Conte as a commission from the Government of the Province. Later on it was probably distributed to other cities by the local agent of the Sociedad General Cinematográfica, which actually published in *Film Gráfico* an advertisement of the same size and format right next to that one of this editing company.

Although it would take Del Conte fifteen years to make a film again, his second film, *La barra de Taponazo* (1932), can also be considered, in many ways, a pioneering work. Shot in 1931 and produced by the company S.A.C.H.A. Manzanera, this was, in the first place, one of the few films made in the country with the Vitaphone system of synchronized discs, and it included several attractive musical performances, including one specially composed and performed by Julio de Caro and his orchestra. Second, the film initiated a series of other films focused on the theme of soccer, a topic that would become extremely popular in the following decades.<sup>16</sup> Finally, by placing part of its plot on a film set -located in the same studios of S.A.C.H.A. Manzanera in the neighborhood of Villa del Parque in Buenos Aires, where it was shot- the film contained a series of metadiscursive elements unusual in the cinema of those times. A tango by Venancio Juan Clauso and Armando Tagini inspired the film, dedicated to the soccer player Bernabé Ferreyra and, while today it is also lost, the reviews of the time state that the story was about a champion of this sport, who left the film set to play a game while being chased by a girl who loved him and to whom he did not reciprocate.

The plot, also by Del Conte, served as an excuse to show a series of scenes shot in emblematic places of the city, such as the racetrack, the Once railway station, the Tabarís Theater or a soccer field. The film was released more than a year after shooting had begun, on September 9, 1932. This was a particularly hostile time for national cinematography which, displaced by American talkies and hit by the economic crisis ravaging the country, was then experiencing an almost absolute lethargy. However, despite the enormous publicity it enjoyed and the high expectations it generated, the film was harshly criticized<sup>17</sup> and it turned out to be a great public failure, which largely closed a brief but intense period of experimentation with sound in Argentine cinema. This was his last foray into cinema. From that moment on, and perhaps discouraged by the bad repercussions of a project in which he had put all his energy, Del Conte turned for good to the field of photography, which in the previous decade had brought him his greatest satisfactions.

#### **Film Gráfico, the first cinematographic publication in the north of the country**

In an essential issue of *Cinema Action* magazine dedicated to the historiography of film magazines in the world, Paulo Paranaguá (1993) argues that the start of this specialized press in Latin America, at the beginning of the 1910s, is directly linked to those that exploited the film business and produced corporate newspapers and professional or trade magazines that enhanced their commercial activities. In this same sense, Ana Broitman and Gabriela Samela argue that until the 1950s two possible models of publications on cinema circulated in Argentina: "those addressed to exhibitors or people in the business, prioritizing technical issues, statistics, the industry and the business" and "those dedicated to the world of stars" (2016, p. 296), whose main objective was to promote upcoming films and new famous actors to an increasingly knowledgeable viewer / reader avid to learn about the world of cinema. Although, as we shall see, *Film Gráfico* has a few elements of the second model, it is undoubtedly a guild publication,

tightly integrated into the first of the proposed categories. However, even if in the capital city magazines of this type alternately attended to the three main aspects of the industry –production, distribution and exhibition–, in the northern region of the country, activities in this period were limited to the field of film rental and exhibition. In an article published in the tenth issue of *Film Gráfico* after the North American Film Service company settled an agency in Tucumán –a milestone that, as we will see towards the end of this article, will be key for the cinematographic development of the region–, Del Conte describes how the magazine project came about:

One evening sitting in the last row of the interminably long “Majestic Palace”, with only four taken seats out of the 504 in the hall, in our eagerness to do something in favor of cinematography within our environment, we had the idea of founding this publication and we would not rest until we saw it distributed. Modesty aside (...) to *Film Gráfico* we owe, if not everything, a large part of the enthusiasm with which the season splendidly opened. La Rosarina, Juan Luch agency, is also in debt to *Film Gráfico* and, lately, the film-makers of the north must thank this Magazine for the great event that the North American Film Service & Sudamericana have settled in this city to serve the region.<sup>18</sup>

Del Conte’s testimony clearly shows that the objective that guided this publication from its inception was to foster the film market in the region. The ambitions of *Film Gráfico*, however, never went beyond the local scope. The constant inclusion of inside jokes and nods, nicknames to refer to personalities of the trade and partial information that accounted for an already known context –traits also frequent in other trade magazines of the period– is the main proof that its prototype reader was restricted not only at the professional level but also, in this case, at the regional level.

In a newspaper format and with an initial length

of four pages, the first issue of *Film Gráfico* was published on January 20, 1917 through an advance subscription system, at a cost of 2 pesos per semester and 4 pesos per year. In its pages the magazine defined itself as “the only publication of its kind in the north”, and its first editorial reported the plurality of regional contributors who participated in its making:

After a long wait on your part and many adventures and works on our part, we have the unparalleled satisfaction of presenting you with the first issue of our publication. Do not go too deep into what its reading and the simplicity of its presentation must provoke in you. It is modest indeed, but twelve people from the trade and from the different provinces of the region have contributed, and this is not only our pride, but also the basis of our ideal. This journal will encourage those who are into cinematography or want to devote to it; it is the only means of mutual exposure and the general messenger. In short, it belongs to cinemas and is addressed to cinemas.<sup>19</sup>

The only members of the editorial committee clearly identified in the magazine were its director, Alejandro Del Conte, and its manager, a position held alternately by Eduardo Grignolino and Nuño Solaesa.<sup>20</sup> Del Conte, probably the only member of the team with previous experience in journalism, was in charge of the editorial department, but as “one does not live on poetry and promises”,<sup>21</sup> he delegated the administrative role to a co-worker, who was in charge of the subscriptions, the sale and collection of advertising and the film distribution company that, as we have seen, operated in an office associated to the magazine. Who were then those twelve regional contributors referred to in the first editorial? Although they are never explicitly mentioned as part of the magazine’s staff, it is not difficult to infer that their participation was more of an economic than of an intellectual nature. It was a set of exhibitors and distributors in the area, who supported the publication with their advertisements and who, occasionally, acted as correspondents

from their respective provinces. Among the most important were Juan Pujol, manager of the Teatro 25 de Mayo in Santiago del Estero and sporadic editor of the magazine; Pascual Di Niro, director of the Confeitería-Biógrafo París in San Miguel de Tucumán; A. Rossi, owner of the Bar-Cine-Teatro Casino de Rossi & Lico in the city of Salta; Edmundo Acosta, representative in Tucumán of important distribution companies of Buenos Aires and Rosario; and C. Daner, manager of the Confeitería 25 de Mayo in the capital of Catamarca. If we consider that *Film Gráfico*, like most trade magazines of the time, had a clear market-driven intention through which it highlighted the activities of its allies or advertisers and disqualified or ignored those of its competitors, the fact of being a contributor to “the only publication of its kind in the north” was undoubtedly a commercial strategy for these businessmen.

In addition to these local entrepreneurs, large distribution companies from Buenos Aires and, above all, from Rosario, also advertised in *Film Gráfico*. These film rental companies, such as Sociedad General Cinematográfica, Empresa Cinematográfica Pedro Sambarino, Cinematográfica Rosarina Juan Luch, Cooperativa Biográfica, Empresa Cinematográfica Arsenio Vila and, particularly, the North American Film Service and the Cinematográfica Sudamericana –both represented by Roberto Natalini– were the ones that published the largest and most frequent ads, becoming one of the most important economic supports for the magazine.

Trying to channel the different interests of the trade, the articles in the magazine managed to achieve a delicate balance of international and Buenos Aires city information with regional news. With regard to foreign cinema, one of the more or less fixed sections – and one of the few signed – consisted of an ode or poem dedicated to a star of the time that was illustrated with a photograph or watercolor. Although North American cinema was making strong progress in the country, in this section there is still a glimpse of fascination for the great divas of European cinema, such as Lyda Borelli,

Francisca Bertini or Gabrielle Robinne, and only occasionally were they “betrayed” by the seductive Theda Bara, who is honored in two issues in 1917. European and North American cinema also enjoyed having a privileged spot in the “Los estrenos” section, with long synopses of the films that were a success in Buenos Aires. Paradoxically, many of those films would never reach the northern region or they would but months later. An interesting exception to the hegemony of Europe and the United States in international news is the thirteenth issue titled “Notas de Chile”, which devotes two of its six pages to the details of the filming of «*Alma Chilena*» (Arturo Mario, 1917) –local version of our successful «*Nobleza Gaucha*» (Eduardo Martínez de la Pera, Ernesto Gunche and Humberto Cairo, 1915)– which, according to the reporter in charge of the article, “does not fear being compared with the best European films.”<sup>22</sup>

News from the city of Buenos Aires also had their place in the magazine. “Noticias Bonaerenses”, “Notas Metropolitanas” or “Desde Buenos Aires” were some of the sections that alternately covered the activities of the major Buenos Aires distributors, the latest premieres of national production or the vicissitudes of the exhibitors in the capital. However, the core of this publication was undoubtedly the regional news, which occupied a privileged place in its pages. Every issue of *Film Gráfico* included sections focused on film news from the main provinces of the NOA (“Desde Salta”, “Desde Santiago del Estero”. “Desde Catamarca”, “Desde Jujuy”), whose purpose was to publicize the activities of the magazine advertisers, or criticize those of its competitors. Although Santa Fe is not part of this region, the “Desde Rosario” section was fully integrated into this segment of NOA information. As we will see, this is due to the fact that this city would occupy a strategic position for the area that not even Buenos Aires would reach in that period. As for the sections “Se dice” and “Por las agencias”, these were focused mainly on the capital of Tucumán, headquarters of the magazine itself, and also the core of the film circuit in the region and, therefore, seat of most of the rental companies in the area.

As we mentioned, although *Film Gráfico* was a magazine eminently centered on the commercial details of the film industry, as of the seventh issue, some reflective articles that discussed cinema with a clear didactic and legitimizing intention began to be included as well. These articles reviewed the brief history of cinema and raised debates about its character as a modern invention, its artistic status, the necessary balance between its educational and entertaining role, its effect on children or the influence of American cinema, among other topics of interest.<sup>23</sup> Even though some of these articles are signed by contributors, both local and from Buenos Aires, several of them are anonymous or use a pseudonym under which the enigmatic pen of Del Conte, who was probably taking his first steps in the field of criticism, seems to be hiding. Perhaps due to the young age of its director, the inexperience of his contributors or the novelty of undertaking the publishing company, *Film Gráfico* never fully overcame certain amateur features. In fact, one of the main problems it had was the non-compliance with the projected regularity. Although the magazine was advertised as a weekly from its very title, it managed to maintain this pace only at times, becoming customary for the editions to be spaced out, sometimes for several weeks.<sup>24</sup> These inconsistencies gave rise to multiple problems that were frequently reflected in the pages of the magazine, such as referring to pieces of news that were not published or were published with considerable delay, or even information that was announced and denied in the same issue through the inclusion of odd “last minute” addenda.

Amateurism was also present in other regional companies that provided services to the magazine and on which its operation depended. In the fourteenth issue, for example, it was reported that due to a problem with the printing house, the magazine had been forced to revert to its original four-page format,<sup>25</sup> instead of the eight pages that used to be published at the time.<sup>26</sup> Likewise, in a series of letters that Del Conte received from his administrator in 1918, he repeatedly complained about the informality

of the printing house, and on one occasion even informed him that *Film Gráfico* had not been published due to the requirement of an unpaid debt, due to the lack of paper, and as if all this were not enough, because the owner of the printing house had been imprisoned.<sup>27</sup>

Despite these slips, *Film Gráfico* enjoyed the recognition of its peers and had a fluid relation with other film publications of the time, both in the country and abroad. Already in February 1917, the Buenos Aires city magazine *La Película* announced the appearance “of a publication in Tucumán dedicated to the cinematographic information of that province”, wishing its colleague “a long existence”.<sup>28</sup> In the second issue of *Film Gráfico*, under the title “*Palabras de aliento*”, excerpts from the letters and congratulations that the magazine received on the occasion of its first issue were published, and the good wishes sent by the magazine *La Película*<sup>29</sup> were reproduced. As the months went by, however, Del Conte began to bear some kind of animosity against his Buenos Aires peer. In the editorial of the seventh issue, titled “Nosotros”, the director ironically refers to another editorial with the same name published in *La Película*,<sup>30</sup> in which the locals boast of having reached a print run of 5,000 copies, beating all their competitors. Del Conte ends his writing with a mocking comment: “we (...) published 4,999. We believe that we represent something of the cinematographic opinion in the north of the Republic and we are heading towards victory hot on its heels”.<sup>31</sup> The animosity does not appear to have been one-sided, since *Film Gráfico* was never mentioned again in the pages of *La Película* thereafter.

The exchange of copies, and even mutual advertising, were frequent practices in the magazines of the time. In January 1918, the director of *Cine Mundial* –Spanish version of the well-known *Moving Picture World*, published between 1916 and 1946 in New York– wrote a letter to Del Conte in which, “following the practice [there] established”,<sup>32</sup> sends him an ad of his publication to be attached to *Film Gráfico*, proposing a reciprocal agreement. Likewise, in September 1917 Del Conte reports

having received copies of the magazines *Cine Porteño* and *Excelsior* from Buenos Aires, as well as from the aforementioned *Cine Mundial* and the Uruguayan *Cinema*.<sup>33</sup> In fact, with the latter, a new dispute arises when in the nineteenth issue it is accused of having reproduced information from *Film Gráfico* without mentioning the source,<sup>34</sup> proof of a very common practice of copies and imitations in that small and endogamic publishing circuit.

As of the twentieth issue, the magazine underwent a conspicuous change in its form and content. At a formal level, it increased its length to a total of 10 pages and incorporated a simple cover with the title and date of publication. In terms of content, the name of *Film Gráfico* was changed. Instead of *Film Gráfico. Revista Semanal Cinematográfica del Norte de la República*, it was named *Film gráfico. Revista semanal cinematográfica, política y de actualidades*, and new sections with topics more or less unrelated to cinema were added, which transformed it into a kind of general interest weekly. In the editorial presenting this new stage of the publication, Del Conte states:

In view of the growing acceptance of our magazine, not only by the film sector of the north of the Republic, but by the people in general, we have decided to add a section that will strictly deal with current affairs and matters of general interest, using an entertaining, humorous style, as befits the present moment of skepticism and false stories (...)

Political issues will be addressed without partisan passion, as is consistent with our independence of character and our profound knowledge of the milieu.<sup>35</sup>

Bearing in mind that the news and, above all, the mocking and ironic tone with which they were addressed continued to appeal to a local reader knowledgeable of the environment, it is difficult to determine if this turn of *Film Gráfico* brought about a real increase in subscriptions. The changes, however, had a favorable impact in terms of the number of advertisers. On the one hand, the addition of pages enabled a larger

number of advertisements and, on the other, the thematic expansion of contents made it possible to include advertisements unrelated to the field of cinema. Such is the case of the ads of Cerveza Rubia y Oran, Caja Popular de Ahorros de la Provincia, the Compañía Hidroeléctrica de Tucumán, the tramway company “La Estrella del Norte” and even a classified section for professionals in the city. The last issue of *Film Gráfico* from 1917 –and also the last one preserved–<sup>36</sup> describes, in this sense, an optimistic and favorable outlook for the film industry in general and for the magazine in particular at the beginning of that year.

The sector shows an extraordinary enthusiasm for the year 1918 (...). Indeed, the filmmakers of Tucumán, who have struggled hard during the year that is coming to an end, achieving successes worthy of their efforts, are getting ready in the new year to give silent art a boost that has never been experienced in our region. The North American Films Service, which almost monopolizes the north region, has an invincible film enthusiast, its agent Mr. Edmundo Acosta. We owe to his initiatives much of the progress and advances in the sector, as well as having managed to guide a reluctant public. (...) If to all of this we add our constant preaching, –which today reaches the general public, since *Film Gráfico* is the popular magazine of the northern region– we will enjoy an exceptional new year.

Barely five months after these lively reflections, however, Del Conte returned to Buenos Aires, leaving most of his commercial projects and the magazine in the hands of his administrator, Eduardo Grignolino. In the following sections, we will focus more specifically on the problems and failures that Del Conte encountered in his role as film distributor in the region –a factor that was undoubtedly key in his decision to leave Tucumán– but here we want to provide a possible hypothesis that explains the decline of *Film Gráfico*, which, as we mentioned, continued to operate –at least for a short period– without the direct participation of its



director.<sup>37</sup> The first clue is provided by a letter that Grignolino sent to Del Conte in Buenos Aires on May 27, 1918, which reads: “*CineGraf*: I don’t know if you have read the last issue of this rag. I looked for it in vain to send it to you because they waited for your departure to attack you. I am replying to them in the present issue, but without mentioning them at all. They talk about your management as representative of *La Biográfica*.” This piece of information, at first puzzling, seemed to account for a rival publication with a provocatively similar name that would have appeared in the region to compete directly with *Film Gráfico*. Indeed, a thorough newspaper search confirmed this fact and provided some additional data. In its edition of April 12, 1918, *La Película* announces that they have received the first issue of *CineGraf*, a new magazine “that joins our trade [and that] appears in Tucumán”<sup>38</sup> and welcomes its director, Mr. G. Nuño. Contrary to what happened with *Film Gráfico*, which had been completely ignored by this Buenos Aires publication after the announcement of its departure in February 1917, *La Película* continues to promote this new Tucuman magazine in its subsequent editions. Thus, in May 1918 they announce the reception of the sixth issue of this weekly and report that “it has good prints and a well thought-out article by Mr. Amorós Díaz.”<sup>39</sup> In November 1918 they praised the “good reading and [the] interesting news about the progress of the film business in the north”<sup>40</sup> in its twenty-sixth issue. Likewise, in July 1918 the American magazine *Cine Mundial* announced that they had received copies of this publication from Tucumán<sup>41</sup> but they never mention *Film Gráfico*, to which, as we have seen, they had offered a reciprocal agreement. From the study of these sources we can then infer that *CineGraf* began its publication towards the end of March or the beginning of April 1918 and that it continued to be published at least until November of that year. This is the last mention we have of this magazine, which complied with its weekly regularity much more formally than its rival. *Film Gráfico*, on the other hand, does not seem to have survived beyond June 1918. Based on Del Conte’s private correspondence, we know

with certainty that Grignolino published two issues on his own in the month of May<sup>42</sup> and that he had a third one coming out in June 1918,<sup>43</sup> of which no further mentions appear. The last preserved letter from his administrator shows the way he bitterly complains about the problems he has in collecting payment from advertisers, who disapprove of the lack of regularity of *Film Gráfico* and make sly comparisons with *CineGraf*. Although it is impossible to determine what weight this competition had in the closing of the magazine, there is no doubt that ceasing to be “the only publication of its kind” in such a small and emerging sector must have been a blow to the expectations of Del Conte who, according to his correspondence, returned to Buenos Aires with the project of relaunching his magazine in the most established film milieu of Buenos Aires.<sup>44</sup>

Beyond its short existence, *Film Gráfico* was, without a doubt, a fundamental landmark in the region. Not only did it help to consolidate an incipient and extremely dispersed guild, but it also managed to show the commercial potential of the northern region, attracting the attention of large metropolitan distributors, which would open agencies in the area during those years. Today, however, this publication has an additional value that is to serve as an indispensable source –and in many ways, irreplaceable– to reconstruct the characteristics of this emerging regional film industry, revealing the expectations and aspirations of a group of pioneers committed to the development of the sector, at a time immediately prior to the installation of the Hollywood monopoly in the country. Next, we will try to trace, from the pages of this magazine and other related documents, the main characteristics of film exhibition and distribution in the north of the country and the attempts of Del Conte and his colleagues to consolidate a regional commercial circuit in those unique and unrepeatable years in which, still, any project seemed to be possible.

#### Some characteristics of the film exhibition in Tucumán

Towards the beginning of 1917, the capital of Tucumán had a considerable number of commercial film exhibition spaces. Two venues devoted to screen films had already been built: the *Moderno* and the *Majestic Palace*. But the *Odeón*, *Politeama Argentino*, *Esmeralda*, *Alberdi* and *Belgrano* theaters also operated as cinemas. In addition, there were cinema-bars and cinema-cafés, several of which were supplied by Del Conte, and served, as we have already seen, as advertisers for his magazine. Some of them were the cinema-cafés *Paris*, *Polo Norte* and *Segundo Centenario*, among several others. This scheme was replicated within the province, although with a drastic decrease in the quantity and quality of cinemas. In the city of Concepción –the second in importance after San Miguel de Tucumán– there were also movie theaters, such as the *Concepción*, the *Moderno* –homonymous to the one in the capital– and the *Salón Biógrafo* at the *Hotel Nuevo*; in *Taff Viejo*, the *Cine Centenario*; in *Aguilares*, the *25 de Mayo*; in *Bella Vista*, the *Cine Bellavista*; etc. The neighboring provinces repeated that center-suburbs configuration, and in turn had Tucumán as their center. The *Cine Mitre*, the *Cine Europa* and the *Victoria Cinema Bar* were in *San Salvador de Jujuy*; in *Salta*, the *Teatro Victoria*, the *Biógrafo Casino*, the *Petit Palais Mazure* at the *El Águila* café, *Salón Biógrafo del Hotel Salteño* (in the capital of *Salta*); in the capital of *Catamarca*, the *Teatro 25 de Mayo*; in *Santiago del Estero*, the *La Santiagueña Cinema*, the *Cine Confitería El León*; the *Biógrafo de Casa Salinas* (*Añatuya*), *Biógrafo al Café La tripolitana* (*Suncho Corral*) and the *Renzi Cinema* (*La Banda*).

Taking into account their spatial and architectonic layout, the cinemas of the northern region can, therefore, be divided into two large groups: the movie theaters and the cafés. While the former operated with the characteristics of the dark Italian-style room, with a capacity that ranged from 300 to 600 seats, those in the second group were much smaller with less capacity to accommodate audiences. Also, they promoted the consumption of food and beverages, and

these interferences would affect the way in which those films were watched. This imbalance, which became more noticeable with the continuous increase of audiences and the construction of venues specially devoted to motion pictures, was defining a business model for the rental of films in which small premises would be displaced until they finally disappeared in the twenties.

It is equally relevant to understand the pattern of relations between movie theaters and film rental companies, which was far from being uniform. On the one hand, there were the venues that had exclusive agreements with the rental companies and evidenced a fusion of interests between exhibition and distribution. Some emblematic examples are those of the *Esmeralda* movie theater (which only exhibited films of the *Sociedad General Cinematográfica*), the *Moderno* and *Majestic* (showing films of *Casa Glücksmann*), which in turn mirrored on a local scale the rivalry between the two major actors of the Argentine film business: *Julián de Ajuria* and *Max Glücksmann*.<sup>45</sup> Other cinemas, such as the *Alberdi*, were the opposite example insofar as they exhibited material from agencies of diverse origin far from the monopolistic practices of the aforementioned. The way in which *Alberdi* secured films was similar to that of small bars, cafés and pubs, which were generally at the mercy of intermediary agents who responded to one or more rental companies. These agents would offer those films that had been intended for the larger auditoriums of movie theaters to these more modest cinemas so that they would be exhibited some time in-between shows, or before they were returned to Buenos Aires. In addition, as salesmen, they used to respond to the occasional requests of managers, assisting them in cases of emergencies due to a last-minute pothole in a program, a technical fault or any other reason.

It is also necessary to distinguish the functions of the manager from those of the agent. In principle, cinemas had a manager who was in charge of the exploitation of the space. The manager could be either its owner,

an employee in charge, a lessor or even a licensee, since the operation of municipal theaters required a previous tender process and whoever won it was also entitled to lease the space to another person, and that person in turn sublet it to another. The agent's function, on the other hand, was to represent the rental companies. In some cases, this representation was exclusive: the firm would hire one or more people to offer their tapes to different movie theaters. For example, la Sociedad General Cinematográfica had a single representative agent for the northwest region, named Eguiguren. He was in charge of the headquarters that the company had on 248, Muñecas St. and, naturally, supplied in the first place the Esmeralda cinema –by the aforementioned exclusivity agreement–, and also the “El León” cinema-café in Santiago del Estero and the Casino of Salta. In other cases, the agents operated with relative independence from the rental companies and would alternate according to the requirements and possibilities of each cinema, the time of the year and the geographical area.

Of course, these examples do not cover the dense network of relationships between agents, representatives, managers, licensees and owners of the northern venues. The situation becomes more complex when adding the changes due to the expiration of contracts, the arrival of new rental companies in the market or the reforms in the buildings. But these examples provide at least a general overview of how the exhibition halls operated in the region.

### The adventure of distribution

“I have never seen a more depraved film environment than the one in the northern region! (...) [A] poor environment (...), extremely poor, dominated by two or three companies, some of them unimportant, the others, although famous, did little to make us have access to the great productions that they hoarded”.<sup>46</sup> With these words from August 1917, Del Conte described his impressions about the northern region exhibition circuit upon his arrival in Tucumán, a year earlier.

Indeed, by mid-1916 only a handful of rental companies from Buenos Aires arrived in the area without any real interest in this emerging market, and would charge outrageous prices for exclusive films or would simply send the remainders of their metropolitan exploitation. The two most prestigious companies were the Sociedad General Cinematográfica and Max Glücksmann's Casa Lepage, which, as we have seen, replicated locally their rivalry in the market of Buenos Aires. The first one was represented in Tucumán by the aforementioned Eguiguren, one of the favorite targets of *Film Gráfico*, which baptized him with the nickname “The useless” and did not stop attacking him even when he was replaced by the “more suitable” Enrique Martín. The second one had Antonio Catalán as its local agent, who was the supplier of their cinemas Moderno and Majestic.

In addition, a group of smaller companies were present in the region and frequently extended their area of influence to neighboring countries, such as Peru, Bolivia and Chile. This was the case of the Empresa Cinematográfica de Pedro Sambarino –which exploited the films of the company Cinema de Lima– and of the Arsenio Vila Company, which represented the Empresa de Teatros y Cinemas de Perú and had offices in Buenos Aires, Lima, Valparaíso, Santiago, Iquique, Antofagasta, Concepción and Punta Arenas. These two rental companies were represented in Tucumán by Edmundo Acosta and Pascual Longo who, as we have seen, were close contributors to *Film Gráfico* and personal friends of Del Conte's.

The last Buenos Aires distributor with a presence in the region was the Cooperativa Biográfica, of which Del Conte was a non-exclusive agent. This was a rental company tailored to the preferences of the time: it specialized in episodes or film serials, mostly from North America. Although in Argentina since the beginning of the decade this film format was almost entirely identified with its French counterpart, with titles such as *La mano de Hierro*, *Fantomas* or *Los vampiros* –to name some of Gaumont's most famous ones–,

the options offered to Del Conte throughout 1917 show that American film serials had already become firmly dominant.<sup>47</sup> Among the film serials exploited by this distributor in 1917 were *Soborno* (*Graft*, George Lessey and Richard Stanton, 1915), *El lirio purpúreo* (*Under the Crescent*, Burton King, 1915), *El naípe de los tres corazones* (*The Master Key*, Robert Leonard, 1914), *La caja negra* (*The Black Box*, Otis Turner, 1915), *Libertad o La herencia fatal* (*Liberty*, Jacques Jaccard, Henry MacRae, 1916) and *Fantomas* (*Fantômas*, Louis Feuillade, 1913). With the exception of the latter, all were film serials produced by Universal Pictures, which were presented as police dramas or thrillers with great dramatic pulp slogans.

These novelties (in relative terms, taking into account that in the United States they had been released between 1914 and 1915) made up the stock of availabilities along with other films that appeared on the list as remainders. Among the latter there were even several French classics of the previous decade, such as the biblical-themed films *La vida de Moisés* (*La vie de Moïse*, Pathé Frères, 1905) or *Vida y pasión de Jesucristo* (*Vie et Passion de NS Jésus Christ*, Ferdinand Zecca, 1907), and more recent Italian, German and French films, but of less commercial value, such as *Tigris* (Vincenzo Dénizot, 1913), *Matrimonio secreto* (*Marriage segreto*, Camillo De Riso, 1913) and *La lámpara de la abuela* (*La lampada della nonna*, Luigi Maggi, 1913). The shortage of new material due to the repercussions of the war forced the companies to resort to the successes of previous years, when the predominance was still European. Argentine companies were then obliged to re-release or –as they used to say at the time– “revive” films, often changing the title to make them coexist on the billboards with the most appealing North American films. Judging by the advertisements in the magazines, this circumstance generated a kind of illusion that would not allow to see the progress of North American cinema in all its full force, and to a certain extent, it could be said that it contributed to its slowdown.

As for the northern provinces, they suffered

from an additional slowdown caused by geographical distance. In principle, it was necessary to calculate the expected time for the transfer of the film from one point to another (from Buenos Aires to Tucumán, from Tucumán to the other provinces of the region, and vice versa). The means used was the train, whose routes varied according to the day, the company and the type of service provided.<sup>48</sup> But despite being the fastest and most efficient of the available means of transports, it was not exempt from suffering schedule changes and cancellations, either due to technical failures, accidents or even railway strikes. If the film was sent to be screened the next day and it was delayed on the way, it was possible that the show would have to be suspended in order to honor the following commitments. This would provoke a tug of war between the agents and the rental companies: while the former demanded greater room for maneuver to circulate the films (particularly when they were touring the most remote towns and villages), the latter demanded compliance with an operating schedule so tight and strict that left no room for error.<sup>49</sup> These factors only increased the reluctance of rental companies to send their novelties fast. In fact, it was preferable to give priority to the cities closest to the Capital in order to have the films at hand during their first phase of exploitation, which, on the other hand, was the most profitable. When the level of demand dropped, the rental company was just getting ready to agree on dates with its northern clients. This process would take between three months and a year from the official premiere in Buenos Aires.<sup>50</sup>

A very illustrative example of the set of situations around film distribution in the northern region is the aforementioned film *Soborno*,<sup>51</sup> that Del Conte requested for the first time in August 1917 –eight months after its premiere–, but the Cooperativa Biográfica only gave it to him in November, claiming that it was still very much in demand in Buenos Aires.<sup>52</sup> But the biggest problem appeared when the company sent him a countermand: “Do not promise *Soborno* on indicated dates”.<sup>53</sup> The first episodes were stranded in Chile due to transportation problems

and, therefore, Del Conte had to reorganize the entire shipping schedule, with the inconveniences this would cause to exhibitors. This led one of them to request that the film be sent directly to his province, “as it is advisable to screen it soon so that interest does not wane.”<sup>54</sup> Someone else demanded the use of the “freight train”<sup>55</sup> claiming in turn the inconvenience of the summer heat and the danger that the film serial would be discontinued (it had 19 episodes). And a third one took advantage of the situation to bargain on rental prices.<sup>56</sup> The situation became worse when the company realized that Del Conte was not returning the films in due time.<sup>57</sup> For this reason, it tightened the negotiation conditions: he should now need to inform Buenos Aires the dates of delivery, of exhibition, the days when the films were not running and the dates of return in each case. The company also denied him the exclusivity of film distribution in the northern region (in response to Del Conte’s insistent requests), also reminding him that they had the capacity to distribute them directly, without the need for intermediaries.

The disagreements continued for a few more weeks. The rental company was disappointed because, despite having managed to normalize the logistics, films were still being returned up to twenty days later than agreed. The manager of the company went even further, noting that any agent “would return the material immediately, if they did not work illegally.”<sup>58</sup> The accusation was referring to Del Conte without naming him, and whether or not he was really responsible, it demanded that he should pay for the “damages”. But he defended himself with apparently understandable arguments: subjected to the treatment imposed on him by some clients and colleagues, it was he himself who had been damaged by the diversion of those films, which proves that the disputes over the possession of the films was not an issue only between Tucumán and Buenos Aires, but it also occurred at the interregional level. The question was, then, what had happened in the meantime with the films, and why a theater like the Alberdi postponed its performances, considering that the shipments

had been dispatched in a timely manner. It was finally Juan Pujol from Santiago, one of Del Conte’s closest agents, who shed light on what had happened: in a handwritten letter, he clarified that the films had been delayed due to his responsibility in the town of La Banda, where he had agreed to more exhibitions to “help” Renzi with his “completely unimportant cinema that also lacked resources.”<sup>59</sup> It wasn’t the first time something like this had happened. On another occasion, Pujol retained some films to give them to a “charitable society”<sup>60</sup> However, there were also the cases in which the screenings had to be postponed because the reels arrived completely damaged.<sup>61</sup> In any case, a more substantial option was required to resolve this state of affairs. If the problems of the distribution in the north always had the same root causes –the centralism of Buenos Aires, its geographical remoteness and the consequent disregard for that market–, why not change its location? Why not look for a closer place that could become the main hub of supply?

### Rosario has always been close

Indeed, the state of affairs described above only began to change once the possibility of creating an alternative distribution circuit opened up. Its starting point was no longer in the city of Buenos Aires but in Rosario, which was rapidly becoming the second most important cinematographic hub in the country and sought to expand its scope of action to new markets. Until August 1917, the only rental company from this city that reached the northern territory was the Cinematográfica Rosarina de Juan Lluch, which, due to the ineffectiveness of his Buenos Aires peers, was rapidly gaining ground in the region. However, the key milestone in the emergence of this new logistics –in which *Film Gráfico* claimed to have played a fundamental role– would be the arrival in Tucumán, in August 1917, of two powerful rental companies: the North American Films Service and the Cinematográfica Sudamericana, thanks to the Rosario businessman Roberto Natalini. The first was the Argentine branch of North American Pictures Inc. in New York, which

represented major US production companies, such as World, Metro, and Rolfe, among others. The Cinematográfica Sudamericana was one of the first national rental companies to have brought North American films into the country and represented brands such as Universal, Blue-bird and Butterfly, among others. In April 1917 these two distributors had merged to become a single firm directed by Natalini. The news was reflected in the seventh issue of *Film Gráfico* as a momentous event, and was accompanied by the announcement of the opening of a branch of the company in Tucumán, which would allow the movie-theater sector from the northern region to “appreciate the magnificent material” from Natalini for the first time.<sup>62</sup> Although there are no documents certifying that a specific agency had actually been opened, and it would rather seem that if there was, it was of an ambulatory operating style.<sup>63</sup> The truth is that as of June 15, the merged company would inaugurate a daily service with the capacity to “provide the market with up to one hundred parts of daily premieres, enough to supply different films to two competing cinemas, without one screening films that the other has released.”<sup>64</sup> As a last important announcement, it was reported that the agents appointed by Natalini would be based in San Miguel de Tucumán, but with the power to represent the entire province, as well as Salta and Santiago del Estero.

No sooner said than done: the daily assortment of films was as announced, and in August, *Film Gráfico* did not hesitate to describe the result obtained as an indisputable triumph.<sup>65</sup> Even though most of the novelties would not arrive until the beginning of September, one of them, *El misterio de la mancha roja* (*The Crimson Stain Mystery*, T. Hayes Hunter, 1916), was already being projected with “crazy success” in the main rooms of Tucumán and surroundings. Then it will be the turn of *La máscara roja* (*The Purple Mask*, Grace Cunard and Francis Ford, 1916), *El teléfono de la muerta* (*The voice on the wire*, Stuart Paton, 1917), *El romance de Gloria* (*Gloria’s Romance*, Walter Edwin and Campbell Gollan, 1916) and *La intriga*

(*Darkest Russia*, Travers Vale, 1917). The diagnosis indicated that Natalini’s agency was leading the programs of the exhibitors of the capitals of Tucumán, Santiago del Estero and Salta, as well as of the cinemas of “most of the towns of the countryside” (Añatuya, Concepción, Tafí Viejo, San Pedro de Jujuy, Bella Vista, Embarcación).<sup>66</sup> In the article, several reasons justified the achievement. Among them was the enthusiasm with which the magazine had approached the season, with its front page devoted to the Rosario film companies, especially to the North American Films Service, a “great event” that “the movie-theater sector from the northern region should be grateful for.”<sup>67</sup>

But no less relevant was the role played by the film agents, who left no stone unturned so that there would be no cinema in the region that did not include at least one Natalini film in their programs. This implied a back-and-forth work that also had to secure a fluid and constant supply from Rosario. Actually, at the end of August due to a delay in the delivery of novelties, initially caused by a new railway strike,<sup>68</sup> the representative agents decided to travel to Rosario to meet with Natalini in order to adjust some details related to logistics. *Film Gráfico* defined this as “a momentous promenade.”<sup>69</sup> The urgency was due to the fact that several theaters had already announced the titles on their billboards. These exhibitors were new customers for the North American Film Services, which undoubtedly added extra pressure on the intermediary agents. Over the months, they will even get several exhibitors to leave their historical suppliers to be replaced by Natalini’s. This will be the case, for example, of the managers Rossi and Lico of the Casino of Salta, who after several years of agreement will communicate their decision to do without the Sociedad General Cinematográfica, partly due to the ineffectiveness of their provincial representatives (“The useless Eguiguren”), and partly because of “the laxity” of the programs sent from Buenos Aires (linked, according to *Film Gráfico*, with “the failure of Paramount”).<sup>70</sup>

The truth is that this was not the time to waste

the conquests achieved, which were largely based on the displacement of some historical forces by newer ones. The “promenade” to Rosario, in that sense, could also be considered as a ratification of that great objective that was “to give greater impetus to the agency and to banish all possible competition.”<sup>71</sup> Give or take a word or two, that was the way one of the agents who had met with Natalini also put it: “We will have materials to fight everyone.”<sup>72</sup>

Regarding Del Conte, although his relationship with the Cooperativa Biográfica was still in force, his conflicts with this company and their refusal to grant him exclusivity were like a permission to go knocking on other doors and eventually explore new paths. In his attempts to broaden his commercial horizons, there were communications with various companies, but those he had with Natalini undoubtedly sparked his interest the most. Strictly speaking, he was not a new contact, considering that the companies represented by Natalini were among the main advertisers of *Film Gráfico* and were the object of permanent attention in the articles published by the magazine. Well, Alejandro Del Conte’s correspondence also shows that, towards the middle of April 1918, the relationship with Natalini promised to consolidate, in view of an imminent visit that he planned to make to Tucumán to discuss various issues in the region. The news was communicated to him by Alfredo Maubrigades –Natalini’s partner and future owner of the Majestic, Esmeralda and Social cinemas in San Miguel de Tucumán in the 1920s– in response to a letter that Del Conte had sent him a couple of weeks earlier. Among those matters, the one that definitely stood out the most was “the purpose of setting up a great movie-theater”<sup>73</sup> in the center of the city, for which Del Conte was called upon to assist in the search for a vacant lot. It was the moment when Natalini had settled in the exhibition business beyond Rosario, by purchasing the Newbery and Colón movie-theaters in Córdoba, where he was also the distributing supplier for six out of the eight theaters in the city. This would lead to the definitive placement of the “select American films” that frequently appeared in

*Film Gráfico*’s ads. The letter added that “Mr. Natalini was a man of action, and that he would hardly be willing to withdraw from the market of Tucumán without first shooting his bolt (and believe me, he has still many more).”<sup>74</sup>

This news was superb for an agent such as Del Conte, avid for novelties, who had already shown interest in the North American Film Service in an early March 1917 article that revealed the price that had to be paid for the representation of this company in the northern region. Although the figure was “fabulous” for an area where everyone “pays half”, that “is explained, taking into account the ‘fabulous’ of the material in this house.”<sup>75</sup> This material was of interest because it was precisely made up of the same kind of films that Del Conte requested from the Cooperativa Biográfica, that is, film serials of North American origin, which, as we have already seen, were experiencing a boom in 1917. The *Excelsior* article titled “Las cintas en series” clearly shows the participation that the Argentine rental companies had in this process.

These films have been released by rental houses as follows: Max Glücksmann: seven (*El secreto del bosque, El misterio de la doble cruz, Patria, La Amenaza oculta, El secreto del submarino, Ravengar, La mujer desdeñada*). North American Films Service: five (*El romance de Gloria, El teléfono de la muerte, Los peligros del servicio secreto, La máscara roja, El misterio de la mancha roja*); Cinematográfica Sudamericana: three (*La hija del circo, Libertad, El fantasma gris*); Cinematográfica Rosarina: two (*Ultus, Los misterios de Myra*); Cooperativa Biográfica: one (*Soborno*).<sup>76</sup>

The list is headed by the Casa Glücksmann, although the data is immediately overshadowed by the fact that the three companies that follow are based in Rosario, not in Buenos Aires –North American Films Service, Cinematográfica Sud Americana, Cinematográfica Rosarina–, monopolizing almost 60 percent of the serial films imported

in 1917 in the country (in whole numbers: ten for Rosario and eight for Buenos Aires). From the perspective of the northern provinces, there was no better news than to verify that displacement that made of Rosario a closer and more significant distribution center than Buenos Aires, at least as far as that particular segment of films was concerned.

### Boycott of cafés

Meanwhile, the Cinematográfica Rosarina –which after the merger of the other two would go to second place in importance– was also helping to boost the northern region circuit. In April it was announced that Edmundo Acosta,<sup>77</sup> –until then the representative of Pedro Sambarino, another Rosario distributor who, as we have seen, was very much involved in the northern region due to his influence in the Bolivian and Peruvian market–, was going to take the reins of the branch office that Juan Lluch had in Tucumán, monopolizing new programs, “except for two, all of the cafés.”<sup>78</sup> The novelties in question belonged to the Catalan production company Royal Film (ex Hispano Films), of which Lluch was the exclusive importer in Argentina. Among the titles of this production company were *Los muertos hablan* (Alberto Marro, 1915), *La tierra de los naranjos* (Alberto Marro, 1914) –based on a novel by Blasco Ibáñez–, *Barcelona y sus misterios* (Alberto Marro, 1915) and the most promoted of the year, *Juan José* (Ricardo de Baños, 1917). Having but one copy of this last film, he had to travel for several months through the provinces, beginning “at the 25 de Mayo theater in Santiago del Estero and then going on to Jujuy, Salta, Tucumán and some rural towns...”<sup>79</sup> Let us remember that this scenario was possible because Spain had established itself as a center of production and international trade, given its status as a neutral country during the war. This made it possible to substitute to a certain extent the shortage of films from other European countries, which does not mean that none arrived, as shown by Cinematográfica Rosarina itself when presenting a dramatic comedy such as *Las cadenas* (*Un mariage de raison*, Louis Feuillade and Léonce Perret, 1916) or even *Los*

*vampiros* (*Les vampires*, Louis Feuillade, 1915), to name two of the most promoted French titles in Tucumán during that year.

But the fact that the Cinematográfica Rosarina was missing but a couple of cafés to completely “monopolize” the circuit of the capital of Tucumán should not go unnoticed. In principle, this illustrates the avidity that Rosario agencies had for that segment of the exhibition seemingly smaller, but no less profitable, to the point that some saw them as the main competition of movie-theaters.<sup>80</sup> Judging by the reactions of the managers of the latter, that vision seemed quite accurate. Indeed, one of them –and none other than Juan Orti, Del Conte’s former partner at the Belgrano– decided to file a complaint for irregularities and had it submitted to the Municipality. According to Orti, as well as other managers who joined the initiative, the cafés did not comply with the conditions established for carrying out performances, since they had only been authorized to serve food and beverages. Meanwhile, film theater managers were the only ones bearing the costs of meeting those standards, allegedly suffering disloyal commercial competition. The complaint was based on the so-called “Avellaneda Law”<sup>81</sup> that imposed conditions such as “fixing tables and chairs to the ground, placing fire hoses, aisles of one meter every hundred seats, etc.”<sup>82</sup> that is to say, a “list of nonsense” that, according to *Film Gráfico*, had the sole purpose of protecting the cinema run by Orti. But the attack was not restrained to cinema-café but also targeted at agencies and representatives “in the market”, who, through the Official Revenue Agency, were required to pay an operating license of 600 annual pesos, “which is the pretty much the same as their own eclipse”<sup>83</sup> The question was with which clients would the agencies survive (given the imminence of the closure of the cafés) and with what money, therefore, would they pay the mentioned fee?<sup>84</sup> It was clear that the operation was aimed at a kind of commercial agents who, like Del Conte, depended on these types of premises, and vice versa.



The battle resulted in hand-to-hand confrontations, such as when Orti accused Del Conte of running a “clandestine agency”, which led to the publication by the latter of a certificate signed by the president of the Deliberative Council showing that the complaint was false.<sup>85</sup> It was clear that Del Conte used the magazine as a tool to defend himself, magnifying the aspects that favored him and at the same time making a fool of the adversary. Another of his acidic and humorous interventions took place in what was possibly the climax of the fight, when the “movie-theater guild” protested in front of the City Hall that the cafés should be closed. The devastating report of *Film Gráfico* in favor of the “cinema-cafés” of course, did not fail to say, though humorously, what was important: “Mayor Maciel, who is a sensible person, paid no attention.”<sup>86</sup> The statement was newsworthy since, from then on, spirits began to calm down, and in fact Del Conte felt relieved when Orti withdrew the complaints a few days later. If the year 1918 had challenges ahead, at least there were obstacles that seemed to be surmountable.

#### Natalini's emissaries

Since his arrival in Tucumán, in 1916, and until April 1918, which is the time when Natalini's visit was expected, Del Conte had gone through the most varied situations in order to actively and favorably intervene on the northern region film circuit. And despite the obstacles encountered along the way, so much work seemed to be paying off. Indeed, early in 1918 there was ample evidence of his contribution to an unprecedented achievement: 1917 had ended with a remarkable transformation of the northern distribution map. This was not only observed in the arrival of the Rosario companies –with Natalini at the forefront– and their firm conviction of obtaining a dominant position there, but also in the reactivation that this entailed for the film industry as a whole. The balance and projection that *Film Gráfico* makes in its last issue of the year eloquently describes it: “The North American Films Service [in December 1917] almost monopolizes the northern region” and, through the hard work of

its representatives, it is responsible for “much of the progress and advances in the sector, as well as having managed to guide a reluctant public.”<sup>87</sup>

Faced with such a diagnosis, the expectations placed on the season to come could not be less than encouraging, even more so if the head of the new rising pool had “found the best disposition and likeability” towards Del Conte. At least that is what Alfredo Maubrigades had stated in the letter of April 12, when he informed Del Conte about Natalini's interest in building a cinema in Tucumán. But that was not the only letter. Another letter sent from Rosario on the 13th informed Del Conte that the company had received his request and, “in the event that a branch is established in Tucumán, I will be very pleased to recommend you [ie. Del Conte] to Natalini.”<sup>88</sup> The information is valuable because, firstly, it confirms that the company from Rosario had not yet set up a branch in Tucumán, despite the fact that it had been providing services since June 1917 and had representatives who were well known in the area. Secondly, because it reveals the strenuous effort of Del Conte for someone from Natalini's company to take note of his requirements. These were not limited to the typical reminder for due payments of the advertisements, but showed a greater ambition of “collection”: that the eventual Tucumán agency would be granted to him. After all, it was only natural that someone from the area, who had been so active in the growth of the company, would want a place in it. The favors requested by Natalini to find a location for his cinema only made this request more relevant. It was precisely this favor that was the subject of the last letter received by Del Conte from this company. It is inferred from it that Del Conte had offered the Belgrano theater as an alternative to Natalini's request, who, through Maubrigades, replied:

I appreciate your last attentive letter, especially regarding your notice of having the Belgrano Theater at disposal, and regretting that it is precisely that location that Mr. Natalini likes the least for his purpose of installing a cinema there. He would like to be able to get a place in the

same square or a similar place in order to construct a large building in it, for which some kind of arrangement could be reached with the owner, an arrangement that would be beneficial for both. If this were possible, I would appreciate that you let me know at your earliest convenience so as to inform Mr. Natalini, who is momentarily in Buenos Aires.<sup>89</sup>

How is it possible that Del Conte offered the aging theater in which he had tried to make his first steps and about which he had complained so much in 1917? It is timely to clarify that, at that time, the ownership of the Belgrano Theater was vacant due to a dispute that its licensee had with the Municipality. Up to a certain extent, this situation makes Del Conte's proposal believable.<sup>90</sup> But, nevertheless, the question points rather to something else: what were the chances of making one of the most important businessmen in the country in the process of expansion believe that this idea was sensible and worthwhile? Natalini, who on the North American letterheads appeared as a “representative in Rosario and in the northern provinces of the Republic”, in 1918 is already on the way to becoming much more than that: in October he would open the commercial headquarters of Natalini y Cía. in Buenos Aires<sup>91</sup> to announce the films of Chaplin's famous “million-dollar contract”, and later on adding the “select programs” of Blue Bird, Metro, Butterfly and World. At the same time, Natalini will take the representation of another international company founded in February 1919 with great fanfare, the Sindicato Cinematográfico Sudamericano, and they offered him to manage two headquarters: one in the Argentine province of Tucumán and the other in “a three-storey house”<sup>92</sup> en Río de Janeiro. He was also preparing to share the control of the Uruguayan market with the Austrian Max Glücksmann, with whom he would make important agreements during the 1920s (as well as with Julián de Ajuria). This is enough to get a dimension of who was the man who had rejected Del Conte's offer.

#### Last train: Tucumán-Buenos Aires

Despite Belgrano's setback, the “favor” of the real estate brokerage was still pending and, above all, the long-awaited visit from Natalini, although unfortunately there are no more letters from North American Film Service to know how the matter continued. The few documentary traces that exist, rather, indicate that this meeting never took place. Nothing suggested, on the other hand, that at the beginning of May Del Conte would leave Tucumán, and what is certain is that if there are other references to Natalini in the correspondence, these are from the moment when Del Conte was already in Buenos Aires. The latest dates from June 13, a month after his return. This is a letter from Eduardo Grignolino revealing that Natalini's visit was imminent in June:

I hope you will inform me if you have already cashed the bills of Cooperativa and Natalini. Regarding Natalini, I have learned through Maubrigades that this fellow will be in Tucumán in a few days and this news instead of cheering me up got me into a terrible mood because, due to Baclini's informality, the article about Natalini did not make it into the paper and yet it could have been real news.<sup>93</sup>

The affair with the printer seemed like a never-ending story, and it was wasting the last remaining resources to get Natalini's attention during his visit. Although it does not provide precise information on the intention with which that article had been written, the quote shows that in mid-June the partnership between Del Conte (from Buenos Aires) and Grignolino (from Tucumán) still had to collect some bills from Natalini, as well as from the Cooperativa Biográfica. The last known issue of *Film Gráfico* was about to come out and Grignolino added more bad news to the several that, in recent weeks, he had sent to Del Conte, such as the appearance of a competitor from Tucumán like *CineGraf*, the financial problems that were delaying the publication of the magazine or even the assumption that the relationship with Natalini

through his friendly representative agents was not having the expected results.<sup>94</sup> In addition to what has already been said, the suspicion that Del Conte had traveled to Buenos Aires due to a disease contracted unexpectedly is a likely hypothesis, which is articulated with an astonishingly current fact in 2021: several of the letters he receives upon his return allude to a “plague”<sup>95</sup> that hit the northern region and that would anticipate what was to be the called “Spanish Flu”, which strongly affected the central and northern areas of the country the following year. It is logical to think that, by then, there was no option or willingness to return to Tucumán on the part of Del Conte.

With these certainties and mysteries, a significant chapter in the history of film pioneering in northern Argentina was then closed, where Alejandro Del Conte had an outstanding intervention. His commitment to the development of this circuit revealed the great cultural and commercial potential of the region, at a time when most film entrepreneurs had not shown any real interest in it. To this end, his magazine *Film Gráfico* served as a sounding board for an ambitious project to promote the northern film industry, establishing as a base not the powerful Buenos Aires, but another city that at that time was becoming the second most important distribution hub in the country: Rosario. The links that Del Conte forged with the rising distribution companies of this new supply center are key to grasp the accelerated replacement process experienced during the final stage of the Great War in terms of imports of foreign films into the country, which resulted in the definitive enthronement of Hollywood cinema and its powerful majors in the 1920s, but which in the period studied was experienced as a germ of new opportunities for local development, even in places apparently as far away as the northern provinces.

Del Conte’s sometimes disproportionate aspirations must be measured in the particular historical context in which he had to act, and his valuable testimony helps to reconstruct. It was a pivotal moment of the film industry in

Argentina in which, ultimately, an enthusiastic and adventurous young man of twenty could imagine a horizon of progress for himself, which at the same time was compatible with the possible destiny of an entire country.

#### Notes

1. This paper was originally published under the title “Hacia la conquista del Norte: el proyecto pionero de Film Gráfico y las batallas por la distribución” “Towards the conquest of the north: the pioneer project of *Film Gráfico* and the battles for distribution (1916-1918)” in *Revista Folia Histórica del Nordeste*, n. 40, 2021.
2. Del Conte was the promoter and driving force behind the Federación Argentina de Fotografía and other early professional associations of our medium. He also fostered the creation and development of some of the first photoclubs, clubs and photographic societies in the interior of the country, Latin America and the United States, being distinguished with honorary titles in many of these institutions. He was appointed Honorary President of the Asociación de Fotógrafos Profesionales del Noreste Argentino, Honorary Life Member of the Foto Club Mendoza, Honorary Member of the Peña Fotográfica Rosarina, Honorary Member of the Foto Club Rosario and the Foto-Cine Clube Bandeirante (Brazil), Correspondent Member of the Foto Club Uruguayo and honorary representative of Argentina in the Photographic Society of America (USA). With the purpose of “providing Latin American countries with their own photographic literature, so far absent” (Del Conte, 1939, p. 7), he founded a publishing house specialized in the production of important manuals and technical books in Spanish within the framework of the *Correo Fotográfico Sudamericano*. The publications of his own authorship that were part of this collection include *Formulario fotográfico* (1939), *Ampliaciones fotográficas, Técnica y recursos* (n.d.) and *La fotografía de los colores* (1944). From 1925 onwards, he also published a street supplement for the popular promotion of photography, called *Chasirete*. Also, in 1936, he opened a gallery and several experimental photographic laboratories in an adjoining space of the editorial office of *Correo Fotográfico Sudamericano* and created a photography school there, which operated free of charge. See Friedman (1952) and Polacow (1952).
3. This research was possible thanks to the

- vital cooperation of the Argentine Center for Historical Photographic Research / CIFHA, ([www.cifha.org.ar](http://www.cifha.org.ar)), which preserves a large part of Alejandro Del Conte’s personal archive and 15 of the 23 issues of *Film Gráfico* published in 1917. We are especially grateful to Alfredo Srur, its director, for opening the doors to this collection, which is currently in the process of being catalogued. We are also indebted to the Tucumán born researcher Ricardo A. Brunetti, who provided us with a copy of this publication belonging to his collection that was missing in the CIFHA archive. See Brunetti (2016).
4. The first recorded contract might have taken place at the Majestic Palace in the capital of Tucumán, according to a letter from Eduardo Manella, owner of the Agencia Teatral Internacional de Buenos Aires (International Theatrical Agency of Buenos Aires). The latter offered him to buy the copyrights of a singer and dancer nicknamed “La Chispita” in order to “make her work in the first segment”, that is, “two segments before the cinema projection”, and “then send her to Salta, Santiago and some other place”, which gives an idea of how the shows would work by segments at that time. See “Letter from Eduardo Manella (Buenos Aires) to Alejandro Del Conte (Tucumán)”, 14 August 1916. CIFHA archive.
  5. This impressive coliseum, which originally had “a capacity for 1500 people” (Colombres and Piñero, 1901), had been built in 1878 by a Sociedad Anónima de tucumanos that did not manage the theater directly, but leased it. In 1887, in view of the quick deterioration of the building, the Province transferred its shares to the Municipality and, with that stock and the shares donated by private individuals, the Municipality became the owner of the theater (Páez de la Torre, 2018).
  6. Contract between Julio Alberto Castillo and A. Del Conte for rental of the Belgrano Theater, Tucumán, January 15, 1917. CIFHA archive.
  7. Del Conte announces his decision to sublease the Belgrano to Juan B. Orti in April 1917, changing the mailing address of his magazine, previously located in the premises of the theater (“El Belgrano. Su reapertura”) *Film Gráfico* n. 7, April 21, 1917, p. 2).
  8. For more information about the origins of the specialized cinematographic press in Argentina, see Maldonado (2006).
  9. “Habla el administrador”, *Film Gráfico*, n. 2, February 10, 1917, p.1.

10. Letter from Eduardo Grignolino (Tucumán) to Alejandro Del Conte (Buenos Aires), May 27, 1918. CIFHA archive.
11. This statement is based on the survey and the filmographic database that we have been carrying out in the framework of the PICT project “Cartography and historical study of cinematographic processes in Argentina (1896-2016)” since 2016.
12. See for example Friedman (1952) and Polacow (1952). Several of the many reviews published on the occasion of the premiere of his second film, *La barra de Taponazo* (Del Conte, 1932), also mention this film production. See for example: “Alejandro Del Conte filma una película para la S.A.C.H.A. Manzanera”, *El Mundo*, August 15, 1931; “Varias cintas prepara la Manzanera”, *La Opinión*, August 15, 1931; “*La barra de cañonazo*’ (sic) *titúlase una nueva cinta local*”, *La Razón*, August 15, 1931; “*La barra de cañonazo* (sic), producción nacional”, *El Exhíbidor*, August 30, 1931, among others.
13. “Smart Palace”, *Excelsior*, n. 126, July 19, 1916, p. 19.
14. See “De Córdoba”, *Excelsior*, n. 131, August 28, 1916.
15. “Tucumán Film Advertising,” *Film Gráfico*, n. 1, January 20, 1917, p. 4.
16. Among the most successful films on this theme, we can mention *Los tres berretines* (Enrique Susini, 1933), *Goa!* (Luis Moglia Barth, 1936), *El cañonero de Giles* (Manuel Romero, 1937), *Pelota de trapo* (Leopoldo Torres Ríos, 1948), *Avivato* (Enrique Cahen Salaberry, 1949), *Con los mismos colores* (Carlos Torres Ríos, 1949), *Pantalones cortos* (Leopoldo Torres Ríos, 1949), *Campeón a la fuerza* (Enrique Ursini and Juan Sires, 1950), *Sacachispas* (Jerry Gómez, 1950), *Escuela de campeones* (Ralph Papier, 1950), *El hincha* (Manuel Romero, 1951), *El hijo del crack* (Leopoldo Torres Ríos, 1953) and *El cura Lorenzo* (Augusto César Vatteone, 1954), among others.
17. See for example “*La barra de Taponazo*”, *El Heraldo del Cinematografista*, n. 63, September 14, 1932, p. 274; “Se estrenó la película ‘*La barra de Taponazo*’. Un nuevo esfuerzo de la cinematografía nacional”, *La Nación*, September 11, 1932; “*La barra de Taponazo*’ reproduce ambientes de cine y de sport.” *Noticias Gráficas*, September 10, 1932; “Se dio a conocer la película nacional ‘*La barra de Taponazo*’,” *La Prensa*, September 10, 1932.
18. “*La North American Film Service*. Su

- programa invade la zona”, *Film Gráfico*, n.10, August 11, 1917, p. 1.
19. “Lector”, *Film Gráfico*, n.1, January 21, 1917, p. 1.
20. The first administrator of the magazine, Eduardo Grignolino, resigned in March 1917 due to an imminent move to Buenos Aires (“El Compañero Grignolino. Su renuncia”, *Film Gráfico*, no. 6, March 17, 1917). He was immediately replaced by Nuño Solaesa (“Nuevo administrador”, *Film Gráfico*, n. 6, March 17, 1917), who remained in the position until August 1917, when Del Conte dismissed him for a payment collection scam (“An Administrator who cheats us”, *Film Gráfico*, n. 10, August 11, 1917). After a brief period without an administrative manager, Del Conte rehired Grignolino, who had finally decided to stay in Tucumán to get married, and he continued in the position until the magazine closed the following year (“Nuestro exadministrador”, *Film Gráfico*, n.14, September 8, 1917).
21. “Nosotros”, *Film Gráfico*, n. 19, October 3, 1917, p. 1.
22. “Notas de Chile. Cómo se ha hecho la película ‘Alma Chilena’”, *Film Gráfico*, n. 13, September 1, 1917, p. 2.
23. See for example Pujol, J. “El cinematógrafo” *Film Gráfico*, n. 7, April 21, 1917, p. 4; “La vida real y el biógrafo” *Film Gráfico*, n. 7, April 21, 1917, p. 2; Señor X., “El Cinematógrafo. Proyecciones y alcance”, *Film Gráfico*, n. 14, September 8, 1917, p. 1; “Los niños y el cinematógrafo” *Film Gráfico*, n. 15, September 15, 1917, p. 1; Magnani Tedeschi, S. “El Cinematógrafo y el americanismo” *Film Gráfico*, n. 23, December 29, 1917, p. 6.
24. Had the initially stipulated regularity been observed, 50 issues would have been published during 1917, i.e., more than double the number of issues actually published.
25. “Nuevo formato”, *Film Gráfico*, n. 14, September 8, 1917, p.4.
26. The fact is that the publication did not follow a uniform criterion in this respect either, and its content ranged from 4 to 10 pages in length throughout 1917.
27. “Letter from Eduardo Grignolino (Tucumán) to Alejandro Del Conte (Buenos Aires)”, May 27 and June 4, 1918. CIFHA archive.
28. “Film Gráfico”, *La Película*, n. 19, 1 de febrero de 1917.
29. “Palabras de aliento”, *Film Gráfico*, n. 2, February 10, 1917, p. 1.
30. “Nosotros” (Us), *La Película*, n. 28, April 5, 1917, p. 1.
31. “Nosotros” (Us), *Film Gráfico*, n. 7, April 21, p. 1.
32. “Letter from the Director of World Cinema (New York) to the Director of *Film Gráfico* (Tucumán)”, January 31, 1918. CIFHA archive.
33. “Recibimos”, *Film Gráfico*, n. 15, September 15, 1917, p. 4.
34. “Cinema”, *Film Gráfico*, n. 19, October 13, 1917, p. 2.
35. “Film Gráfico. Su nuevo carácter”, *Film Gráfico*, n. 20, November 24, 1917, p. 1.
36. Although, thanks to Del Conte’s private correspondence, we can assert that the magazine continued to be published until at least May 1918, we have not been able to trace issues for that year.
37. The first letters that Del Conte received in Buenos Aires from Tucumán date from May 13, 1918, so it is possible to assume that he left that city between the end of April and the beginning of May 1918.
38. “Periodismo”, *La Película*, n. 81, April 12, 1918, p. 9.
39. “Periodismo”, *La Película*, n. 87, May 23, 1918, p. 19.
40. “Periodismo”, *La Película*, n. 112, November 14, 1918, p. 18.
41. “Noticias de la pantalla”, *Cine Mundial*, n.7, vol. 2, July 1918, p. 407.
42. “Letter from Eduardo Grignolino (Tucumán) to Alejandro Del Conte (Buenos Aires)”, July 13, 1918. CIFHA archive.
43. “Letter from Eduardo Grignolino (Tucumán) to Alejandro Del Conte (Buenos Aires)”, May 27, 1918. CIFHA archive.
44. “Letter from Eduardo Grignolino (Tucumán) to Alejandro Del Conte (Buenos Aires)”, June 4 and 13, 1918. CIFHA archive.
45. For an analysis of the dispute between Glücksman and de Ajuria for the control of the imports and distribution of foreign films in the country, see Jelicié (2018). For an analysis of the aforementioned conflict but from the perspective of two conflicting aesthetic-ideological projects, see Cuarterolo (2019).
46. “La North American Films Service. Su programa invade la zona”, *Film Gráfico*, n. 10, August 11, 1917, p. 1.
47. A note from *Excelsior* points out this growing trend: out of eighteen film serials released in 1917, eleven are North American and seven are French. In “Las cintas en series”, *Excelsior*, n. 200, January 1, 1918, p. 68.
48. The three companies that came to San Miguel del Tucumán were the North Central Railroad (FCCN), also called “International” because it connected the north of Argentina with Bolivia and Chile; the Argentine Central Railroad (FCCA); and the Córdoba Central Railway (FCCCb), which required a combination to connect with Buenos Aires. All offered cargo and passenger services. See Schwarzer (2007).
49. To give a common example: in the middle of the negotiations for the film serials *Libertad*, the rental company asked Del Conte to confirm the dates as soon as possible, suggesting that he organize several exhibitions “on the same day or on the following day at the most”, in order to maximize time and minimize freight costs. “Letter from Manuel Brugo (Buenos Aires) to Alejandro Del Conte (Tucumán)”, April 12, 1918. CIFHA archive.
50. Data collected from the survey of twenty premiers from the 1916-1918 period, including national films.
51. The rent that Del Conte had to charge had a cost of 10 pesos for each episode, with a minimum of two episodes per shipment in two different cinemas. Another condition was that it should combine close dates so as not to have to send a film repeatedly or prevent it from being screened in advance. The rental and freight expenses were the responsibility of the exhibitor, while Del Conte would receive a 10% commission of the total invoice, both for the rentals and for the sale of the carbon electrodes for the projector lamps, which the company offered in two different sizes. The advertising posters, on the other hand, were free, but had to be returned, and in good condition.
52. “(Soborno) continues to be rented in this city and its surroundings at convenient prices: when it begins to slow down, we will be happy to negotiate a deal in that area”. In: “Letter from Raúl Massini-Cooperativa Biográfica (Buenos Aires) to Alejandro Del Conte (Buenos Aires)”, August 3, 1917. CIFHA archive.
53. “Letter from Manuel Brugo-Coop. Biográfica (Buenos Aires) to Alejandro Del Conte (Tucumán)”, December 5, 1917. CIFHA archive.
54. “Letter from Juan Pujol (Santiago del Estero) to Alejandro Del Conte (Tucumán)”, January 14, 1918. CIFHA archive.
55. “Telegram from Genovesi (Tucumán) to Alejandro Del Conte (Santiago del Estero)”, January 28, 1918. CIFHA archive.
56. “He says he cannot pay more. Indeed, I have had the opportunity to go one night and he does nothing”. In: “Letter from Juan Pujol (Santiago del Estero) to Alejandro Del Conte (Tucumán)”, January 9, 1918. CIFHA archive.
57. “It is of the essence that you return all the films that were unduly retained, causing us damage”. In: “Telegram from *Cooperativa Biográfica* (Buenos Aires) to Alejandro Del Conte (Tucumán)”, March 7, 1918. CIFHA archive.
58. “Letter from Milá Boqué-Coop. *Biográfica* (Buenos Aires) to Alejandro Del Conte (Tucumán)”, March 25, 1918. CIFHA archive.
59. “As it is known, La Banda cinema is a cinema of no importance and it is not possible to pay for any program, no matter how insignificant its price”. In: “Letter from Juan Pujol (Santiago del Estero) to Alejandro Del Conte (Tucumán)”, March 3, 1918. CIFHA archive.
60. “Telegram from Juan Pujol (Santiago del Estero) to Alejandro Del Conte (Tucumán)”, January 20, 1918. CIFHA archive.
61. “I am very sorry for the mishap suffered with your film *Fantomas* [but] without a doubt the film has been screened by countless damaged machines”. In: “Letter from Juan Pujol (Santiago del Estero) to Alejandro Del Conte (Tucumán)”, April 8, 1918. CIFHA archive.
62. “La Sudamericana y la North American Films Service”, *Film Gráfico*, n. 7, April 21, 1917, p. 1.
63. *Film Gráfico* refers to Calle Muñecas 248, which is the same address as that of the Sociedad General Cinematográfica headquarters. As of September, Acosta publishes the address of Las Heras 465, which is also the address of Pascual Longo.
64. “Un verdadero acontecimiento. La North American Film Service entre nosotros”, *Film Gráfico*, n. 9, June 2, 1917, p. 1.
65. “La North American Films Service. Su programa invade la zona”, *Film Gráfico*, n. 10, August 11, 1917, p. 1.
66. *Ibid.*, p. 2.
67. *Ibid.*, p. 1.
68. See “La huelga ferroviaria y las remesas de cintas”, *Film Gráfico*, n. 11, August 18, 1917, p. 1.
69. “Viaje de Acosta y Di Niro a Rosario”, *Film Gráfico*, n. 12, August 25, 1917, p. 2.
70. “La vuelta al redil”, *Film Gráfico* n. 23, December 29, 1917, p. 5.
71. *Ibid.*, p. 2.
72. Acosta, Edmundo, “A última hora”, *Film Gráfico* n. 12, August 25, 1917, p. 4.
73. “Letter from Alfredo Maubrigades North



American Films Service (Córdoba) to Alejandro Del Conte (Tucumán)", April 12, 1918. CIFHA archive.

74. *Ibid.*

75. "Seis mil pesos", *Film Gráfico*, n. 6, 17 de marzo de 1917, p. 2.

76. "Las cintas en series", *Excelsior*, n. 200, 1º de enero de 1918, p. 68.

77. Acosta will in turn resign in June from the Compañía Rosarina to work with Natalini together with Miguel Di Niro. His vacant position at Juan Lluch agency will be occupied by José Oliver.

78. "La Cinematográfica Rosarina", *Film Gráfico*, n. 7, April 21, 1917, p. 2.

79. "Juan José", *Film Gráfico*, n. 15, September 15, 1917, p. 1.

80. "Cinemas, understanding the great effort they must make to bring in the public taken away by the cafés, perfect their daily programs...". In: "La temporada", *Film Gráfico*, *Ibid.*, p. 2.

81. In reference to the also called "Immigration and colonization Act" (Nº 817), although it is most likely that the legal terms to which they referred came from a municipal or provincial jurisdiction norm.

82. "El problema de las confiterías", *Film Gráfico* n. 15, September 15, 1917, p. 1.

83. "Resultado de las denuncias de Orti", *Film Gráfico* n. 14, September 8, 1917, p. 2.

84. *Ibid.*, p. 2.

85. "Las patas de la sota", *Film Gráfico* n. 13, September 1, 1917, p. 2.

86. "Confiterías con cine y el gremio biografista", *Film Gráfico* n. 20, November 24, 1917, p. 5.

87. "Un año más", *Film Gráfico*, n. 23, December 29, 1917, p. 4.

88. "Letter from the Roberto Natalini Company (Rosario) to Alejandro Del Conte (Tucumán)", April 13, 1918. CIFHA archive.

89. "Letter from Alfredo Maubrigades (Rosario) to Alejandro Del Conte (Tucumán)", April 22, 1918. CIFHA archive.

90. The correspondence shows that even while in Buenos Aires Del Conte followed these episodes closely and did not lose hope of managing the theater again sometime: "Regarding the issue of the Theater tomorrow, Friday, it will be resolved definitively for or against", "Letter from Miguel Lustozi (Tucumán) to A. Del Conte (Buenos Aires)", May 16, 1918. CIFHA archive.

91. "Natalini y Cía. Instalación de sus tareas",

*Excelsior*, n. 234, September 4, 1918, p. 7.

92. Natalini, Roberto, "Campo neutral", *Cinema Star*, n. 147, June 22, 1921, p. 4.

93. "Letter from Eduardo Grignolino (Tucumán) to Alejandro Del Conte (Buenos Aires)", June 13, 1918. CIFHA archive.

94. "The Acosta-Miguel-Pujol combination is still a myth". In: "Letter from Eduardo Grignolino (Tucumán) to Alejandro Del Conte (Buenos Aires)", May 13, 1918. CIFHA archive.

95. "I hope you have had a happy trip and the nostalgia for the Garden of the Republic with its endless intervention, its poverty, its critters and the bubonic-pneumatic plague have not taken possession of you". In: "Letter from Eduardo Grignolino (Tucumán) to Alejandro Del Conte (Buenos Aires)", May 13, 1918, CIFHA archive; "Here, the terrible plague pneumonia is having less force." In: "Letter from Miguel Lustozi (Tucumán) to Alejandro Del Conte (Buenos Aires)", May 16, 1918, CIFHA archive. In addition, at least three of Del Conte's partners in Tucumán ask him about his health upon his return to Buenos Aires.

#### Bibliographic references

**Broitman, Ana. y Samela, Gabriela** (2016). "Del celuloide al papel. Las publicaciones cinéfilas en la Argentina" En: González, Horacio and Eduardo Rinesi (comp.). *Decorados. Apuntes para una historia social del cine argentino, extended reissue*. La Plata: Caterva, pp. 293-313.

**Brunetti, Ricardo A.** (2016). *Cien años de Cine en Tucumán (1916-2016)*. San Miguel de Tucumán: Ediciones del Parque, 2016.

**Colombres, Nicanor. E. y Piñero, José.** (1901). *Guía Ilustrada de Tucumán para el viajero*. Buenos Aires: Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco.

**Cuarterolo, Andrea.** (2019). "El cine histórico argentino durante el período silente: Dos modelos estéticos e ideológicos en pugna", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 5, pp. 233-276.

**Del Conte, Alejandro C.** (1939). *Formulario fotográfico*. Buenos Aires: Biblioteca fotográfica de la revista Correo Fotográfico Sudamericano

**Friedman, Jorge.** (1952). "Alejandro Del Conte (1897-1952)", *Correo Fotográfico Sudamericano*, n. 678, 15 de abril, pp. 22-23.

**Jelicé, Emiliano.** (2018). "Entre la muerte y la risa. La circulación de los films de guerra en la

Argentina y la figura de Max Linder (1914-1918)", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 4, pp. 8-47.

**Maldonado, Leonardo.** (2006). *Surgimiento y configuración de la crítica cinematográfica en la prensa argentina (1896-1920)*. Buenos Aires: iROJO.

**Páez de la Torre, Carlos.** (2018). "El venerable teatro Belgrano", *La Gazeta de Tucumán*, 30 de diciembre.

**Paranaguá, Paulo. A.** (1993). "Amérique latine", *Cinéma Action*, n. 69, dossier especial "Les revues de cinéma dans le monde", pp. 165-170.

**Polacow, Jacobo.** (1952) "Alejandro Del Conte (1897-1952)", *Boletín Foto-Cine*, n. 71-72, pp. 8-9 y 31.

**Schvarzer, Jorge.** (2007). *Estudios sobre la historia de ferrocarriles argentinos 1857-1940*/ Jorge. Schvarzer; Andrés. Regalsky; Teresita. Gómez. (comp.). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

---

#### Referencia Página 182/3

#### CATÁLOGO DEL "SALON Concurso Fotográfico Latinoamericano Alejandro C. del Conte"

Buenos aires, Argentina  
noviembre de 1952

Impresión tipográfica sobre papel, tapa y contratapa 18,4 x 27,3 cm  
Acervo CIFHA



BUENOS AIRES  
1952

TALLERES GRAFICOS A. EGIDO Y CIA.  
AV. SAN MARTIN 6601 - BUENOS AIRES

SALON

*Concurso Fotográfico*  
*Latinoamericano*  
*Alejandro C. del Conte*

del 3 al 15 de  
Noviembre 1952

En las Galerías de la Asociación Estímulo  
de Bellas Artes, Avda. Córdoba 701,  
de lunes a sábado, de 17 a 20,30 horas.

[www.cifha.org.ar](http://www.cifha.org.ar)

Fundación Centro de Investigación Fotográfico Histórico Argentino

Alejandro C. del Conte : memorias de un soñador / contribuciones de José Antonio Navarrete ; Andrea Cuarterolo ; Emiliano Jelicié ; dirigido por Alfredo Srur ; editado por Gabriel Díaz ; fotografías de Alejandro C. Del Conte ; George Friedman ; Alfredo Srur ; prólogo de Alfredo Srur. - 1a edición bilingüe - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : CIFHA - Centro de Investigación Fotográfico Histórico Argentino ; Artexarte de la Fundación Alfonso y Luz Castillo, 2021.

Libro digital, PDF

Edición bilingüe: Español ; Inglés.

Archivo Digital: descarga y online

Traducción de: María Pérsico.

ISBN 978-987-48043-1-0

1. Fotografía Artística. 2. Biografías. 3. Patrimonio Cultural Argentino. I. Navarrete, José Antonio, colab. II. Cuarterolo, Andrea, colab. III. Jelicié, Emiliano, colab. IV. Srur, Alfredo, dir. V. Díaz, Gabriel , ed. VI. Del Conte, Alejandro C. , fot. VII. Friedman, George, fot. VIII. Pérsico, María, trad. IX. Título.

CDD 770.92

Todos los derechos reservados.

Sin el permiso del editor y el autor: ninguna parte de la presente obra puede ser reproducida o transmitida en todo o en parte, por ningún medio sea este electrónico, mecánico, digital o analógico. Esto comprende el fotocopiado, la grabación, su conversión digital o por cualquier otro medio de recopilación, conversión y/o transmisión de información.

Hecho el depósito que indica la ley 11.723

Fundación CIFHA agradece muy especialmente a las siguientes personas e instituciones: Diego Aráoz y familia, quienes nos recibieron en su casa de Tucumán en plena pandemia; diario La Gaceta de Tucumán y Jorge Sgrosso por permitirnos el acceso al acervo y asistirnos; Tito Elsinger quien con una enorme generosidad nos abrió las puertas de la historia del cine en el norte del país; Ricardo A. Brunetti por compartir desinteresadamente sus conocimientos en la historia del cine; Pelusa Rodríguez del recuperado cine Marconi en Monteros, Tucumán; Alejandro Jozami del recuperado cine Renzi en La Banda, Santiago del Estero; Chino Gómez y Gustavo Luis Tarchini por recibirnos con tanta calidez en Santiago del Estero; Santiago Cichero por haber sido el primero en colaborar con el rescate del fondo de Alejandro C. Del Conte; Ana Masiello por ayudar a exterminar miles de ácaros de los objetos fotográficos; Emiliano Jelicié por esas largas noches; Fundación Arte x Arte y todo su equipo por confiar en este proyecto y hacerlo posible; Fundación Santander y su equipo por patrocinar nuestros proyectos desde un inicio; Cecilia Pochat por su constante energía positiva y su apoyo al barrio de La Boca; a todo el equipo de Mecenazgo de la Ciudad de Buenos Aires; Gustavo Grobocopatel por creer en nosotros y acompañarnos desde momentos fundacionales; Carlos March de Fundación AVINA por su tiempo y pensamiento colectivo; Elizabeth Torres de Fundación PROA por apoyar este proyecto desde el comienzo y finalmente a la familia CIFHA por su constante lucha contra la adversidad, en medio de uno de los momentos más desafiantes de la humanidad. Sin ustedes nada de esto hubiese sido posible.

ISBN 978-987-48043-1-0



9 789874 804310



**artexarte**  
FUNDACIÓN ALFONSO Y LUZ CASTILLO



CENTRO DE INVESTIGACIÓN  
FOTOGRAFICA HISTORICA  
ARGENTINO