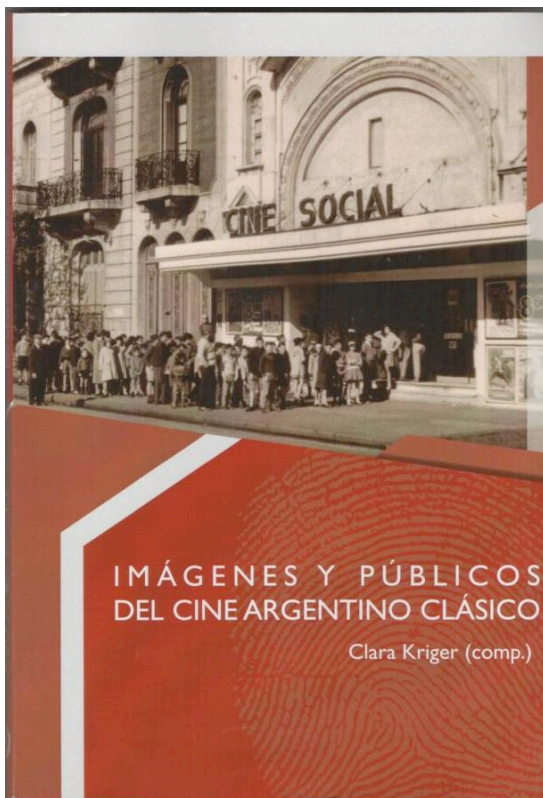


Sobre Clara Kriger (comp). *Imágenes y públicos del cine argentino clásico*. Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2018, 244 p. ISBN 978-950-658-454-2.

Por Ana Broitman*



El período del denominado “cine clásico” argentino (1933-1955) coincide con los años de apogeo de la industria local, cuyo consumo estuvo asociado con géneros narrativos y con un sistema de estrellas que condicionó, en gran parte, la conformación de los públicos. Sobre esas imágenes y esas prácticas de consumo cultural se centra este libro, producto de investigaciones colectivas realizadas en el marco de proyectos del Instituto de Artes del Espectáculo de la Universidad de Buenos Aires y de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de

Buenos Aires. El trabajo se divide en dos partes: “Imágenes del cine clásico argentino” y “Públicos del cine clásico argentino”; como anexos, incluye una cartografía de salas de cine en la ciudad de Buenos Aires (1938-1943) y un listado de los cines existentes en la ciudad en 1938.

Imágenes

La primera parte del libro reúne trabajos que se enfocan en films y figuras relevantes del período, rastreando características genéricas y textuales. El

sistema industrial se hace presente en cada artículo, al mostrar los modos en que las lógicas productivas organizan series de películas según regularidades temáticas, estilísticas y actorales. También se evidencia en estas aproximaciones la convergencia de medios que autores como Matthew Karush han señalado para referirse a la interacción entre música popular, radio y cine en la cultura de masas de las primeras décadas del siglo XX. El nacimiento, auge y caída del primer peronismo sobrevuela las imágenes del período y asoma más o menos explícitamente en los textos que las analizan, poblados por cantantes de tango, gauchos, inmigrantes, criminales y mujeres fatales.

En “Intertextos, préstamos y estilo en *Historia del 900* de Hugo del Carril”, Diana Paladino toma el primer film como director de quien ya tenía una extensa trayectoria como actor y cantante, estrenado en 1949, y destaca su condición de “producción de autor”. Un proyecto personal, en el contexto de una industria en auge, en el que Del Carril fue no solo actor y director sino también guionista e intérprete de las canciones, que se ocupó de seleccionar. La película, un melodrama que transcurre a principios del siglo XX, con influencias de Mario Soffici y Manuel Romero, es para Paladino un film solitario dentro de la obra de Del Carril, en el curso del cual se afianzó su vínculo con Homero Manzi, una relación que lo introdujo a la vez en la realización cinematográfica y en el peronismo, dos cuestiones que signaron su vida.

En “El mundo rural en el cine argentino. Transposiciones y polifonías”, Elina Tranchini retoma algunos de sus trabajos previos para desarrollar los ejes discursivos derivados de las culturas e imaginarios urbanos sobre el mundo rural que fueron transpuestos por el cine. Con la preocupación de establecer diferencias entre el cine criollista y el de inspiración gauchesca, la autora se remonta al análisis de las fuentes literarias que les dieron origen. Así, señala que la literatura gauchesca del siglo XIX, desarrollada por las elites culturales, resulta muy diferente del criollismo de las primeras décadas del siglo XX, que trasciende las fronteras de lo literario para convertir al gaucho ficcional en

emblema de la argentinidad e instalar ese imaginario a través de los distintos soportes de la naciente cultura de masas: el circo criollo, el teatro popular, la prensa gráfica, el cine silente y el radioteatro, llegando hasta los films sonoros de los primeros años del peronismo. En ese período el criollismo cumplió una función pedagógica en una sociedad tensionada por la modernización y el conservadurismo, en el marco de un discurso conciliatorio donde los conflictos de clase pasaron a ser mostrados como conflictos entre el campo y la ciudad. Mientras que, con la llegada del peronismo, la oposición entre criollo y extranjero fue suplantada por otra: patria versus antipatria.

La temática de la inmigración también aparece en el trabajo de Diego A. Ferreyra, “Los ‘turcos’ en el cine argentino de los años 40. El estereotipo del inmigrante sirio-libanés”. En este caso, la aproximación se realiza en la línea de Marc Ferro, abordando el cine como testigo de la realidad y como herramienta de investigación. La convergencia de medios se vuelve a hacer presente, ya que el actor que encarnó al inmigrante en los films analizados, también lo hacía en la radio, siguiendo un estereotipo que venía del sainete criollo, y repitiendo su personaje como era habitual con los intérpretes populares en el sistema de estudios. En los casos analizados —comedias con elementos de melodrama— se presenta un inmigrante integrado a la comunidad a través de la actividad comercial que le da prosperidad y progreso, mediante mecanismos conciliatorios de inserción y movilidad social, dejando fuera de cuadro aspectos potencialmente conflictivos como las causas de la inmigración o la religión.

El policial es analizado por Daniel Giacomelli en “La representación del criminal en el *film noir* argentino desde 1942 hasta 1956”, donde se observan los modos en que el género se hizo lugar en un contexto de producción en el cual el melodrama era el molde de los contenidos mediáticos. Giacomelli encuentra que la variante francesa del policial complejiza la representación de la criminalidad en las películas argentinas de las décadas de 1940 y 1950, aportando un sesgo de ambigüedad moral. Su trabajo señala que estos films

forman parte de un entramado que incluye la alta visibilidad de los crímenes en la prensa desde los años treinta, con incorporación de teorías científicas en auge y elementos modernos, como las armas de fuego o el automóvil, en un marco de espectacularización de la noticia.

También los modelos femeninos sufren transformaciones en la transición hacia la década del cuarenta, cuando los géneros ya están estabilizados y surgen las variantes *noir*. Lo cuenta Denise Peniazek en “Mecha Ortiz: la primera *femme fatale* del cine argentino. Entre la ambigüedad de la Mireya y la araña”, donde analiza el momento de apogeo del *texto estrella* de la actriz que plantea un nuevo tipo de feminidad. En la tensión entre los modelos de la mujer fatal y la joven casadera que encarna el ideal de domesticidad de la época, Ortiz expresa el prototipo del erotismo criollo derivado del tango, un híbrido entre Hollywood y la cultura de masas local con el cual el melodrama nacional competía con el mercado del cine estadounidense. Desde el marco de la teoría de género, Peniazek aborda el rol de la mujer fatal en todo su poder y ambivalencia andrógina, que sufre la consecuente condena social, desarrollando la categoría de “mujer belicosa” para aquellas que cumplen roles activos y relevantes que hacen avanzar la acción.

Públicos

En el texto que enmarca los capítulos que integran la segunda parte del libro, Clara Kriger recorre la creciente cantidad de publicaciones anglosajonas y redes académicas dedicadas al estudio de los públicos, centradas en la circulación y el consumo de cine, que consideran a lo cinematográfico como un lugar de intercambio social y cultural, y abordan el fenómeno de los espectadores desde una perspectiva multidisciplinaria: la *New Cinema History*. Kriger destaca que “estos estudios conciben a los públicos de cine en plural, como agrupamientos sociales e históricos que se reconocen en relación con un discurso, como conjuntos que suponen compartir códigos, saberes,

percepciones, gustos, valoraciones y actitudes que permiten comunicarse con otros” (p. 125).

Desde esta perspectiva, se propone un estudio sistematizado, histórico y crítico de los públicos de cine en Buenos Aires entre 1933 y 1955, analizando los modos de ver y usar el cine en la ciudad, los circuitos de exhibición del centro y los barrios, y las prácticas empresariales de las compañías exhibidoras y distribuidoras. Como lo apunta la autora, se trata de una zona de vacancia dentro de la historiografía del cine argentino, que aún no ha investigado extensamente las formas plurales de consumo de uno de los medios masivos constitutivo de la sociedad moderna. Kriger destaca la importancia de construir nuevas fuentes documentales primarias, bases de datos y archivos orales, como una herramienta para delimitar nuevas preguntas y problemas.¹ En los capítulos siguientes, estos datos se contrastan con otras fuentes como publicaciones periódicas, estadísticas y legislación del período. También se trabaja con relevamientos arquitectónicos de salas, publicidades, fotos y programas para la conformación de mapas georreferenciados. “El objetivo central es generar nuevas explicaciones sobre el funcionamiento del campo cinematográfico local, que completen y sumen a las ya estudiadas desde el punto de vista de la producción de los films y el análisis de los textos fílmicos” (p.135).

La investigación de Sonia Sasiain, “Construir una Buenos Aires moderna, entre lo material y lo imaginario. Espacios y agentes modernizadores en el surgimiento del cine industrial (1933-1942)”, aborda las condiciones en que se produjo la modernización de los espacios para el espectáculo en la ciudad. A partir de allí reconstruye el despliegue geográfico de las salas de cine en el centro y los barrios durante la primera década del cine sonoro, desde sus características arquitectónicas, su distribución espacial y los usos diferenciados

¹ La carga de información generada se difunde a través del sitio web <http://fuentescineclasico.com>, donde los usuarios podrán añadir experiencias a través de la plataforma en línea.

que encuentran por parte de los espectadores. La autora hace hincapié en los rasgos particulares que asumió la modernidad porteña —en la cual la imagen cinematográfica jugó un rol decisivo— y ubica al cine industrial en ese entorno, focalizándose en los espacios donde se realizó su consumo. En ese recorrido, también compara al cine con los otros espectáculos públicos disponibles en la ciudad en el período y registra los reclamos que planteaban los empresarios de la exhibición —en los medios gráficos de la época— en relación con aquellas opciones gratuitas que veían como potenciales competidoras.

La inauguración de las salas Broadway, Ópera y Gran Rex en la recientemente ensanchada avenida Corrientes —con capacidad para miles de espectadores y la última tecnología disponible— y las disputas en torno a sus estilos arquitectónicos permiten registrar las influencias europeas contrapuestas y el lugar protagónico que el “palacio cinematográfico” ocupaba en la urbe. Sasiain propone como hipótesis pensar al Gran Rex como representante de un impulso modernizador que debía mostrar una ciudad cosmopolita, pujante y alejada de las alegorías criollistas. Mientras que el Ópera de Clemente Lococo, por el contrario, se inscribía en la línea de las películas nacionales que celebraban a Buenos Aires desde el tango, los bailes populares y otras tradiciones locales. Sin embargo, para la autora estos modelos no fueron excluyentes sino que se pueden encontrar “fronteras porosas” entre ambos. El contraste de estas salas con las que proliferaban en los barrios muestra también, a juicio de Sasiain, la existencia de públicos que se relacionaron con el cine de diversas maneras, a partir de la apropiación diferenciada del espectáculo.

Para profundizar la mirada sobre una figura relevante, Sasiain, Cecilia Gil Mariño y Alejandro Kelly Hopfenblatt abordan en particular la trayectoria del inmigrante italiano Clemente Lococo y su rol destacado en la exhibición cinematográfica en la ciudad de Buenos Aires en los comienzos de la etapa industrial. A partir de este caso puntual se propone pensar sobre el desarrollo y las transformaciones de las industrias del entretenimiento y las prácticas de

consumo cultural de masas, contribuyendo a generar una cartografía de las salas y del sector exhibidor porteño, que tuvo características monopólicas hasta la década del cincuenta.

Para ampliar el conocimiento sobre el período a partir de la construcción de nuevas fuentes de base empírica, se incluye el análisis de una muestra de las carteleras del diario *La Nación* (1933-1938), centrándose en la presencia de films argentinos en el circuito de exhibición porteño. Partiendo de los datos recopilados, Kelly Hopfenblatt, Emiliano Aguilar, Virginia Carrizo y María Eugenia Lombardi analizan desde nuevas perspectivas temas clásicos del periodo como los circuitos centro-barríos, los paquetes de exhibición y el impacto del cine sonoro. La diversificación de productoras y distribuidoras, la estandarización de la rotación de films argentinos, y la segmentación y jerarquización de los circuitos barriales son los tres elementos que se destacan para profundizar.

Por su parte, Kriger, Camila Mollica, Noemí Duschkin y Denise Peniazek relevan información de la misma fuente y la comparan con la *Revista de Estadística Municipal de la Ciudad de Buenos Aires* y con el *Libro de Oro de la Cinematografía Argentina* (1938).² Estos datos dan lugar a nuevas preguntas acerca de la experiencia que se producía en torno a las salas y la actividad de ir al cine por parte de públicos diversos. Al contrastar los listados de películas argentinas en cartelera con las críticas de las mismas en la prensa masiva y especializada, el artículo encuentra señalamientos diferenciados en torno a los valores “artísticos” y “comerciales”, en el marco de un apoyo a los “avances” del cine nacional.

El libro cierra con un trabajo de entrevistas en recepción –realizadas por Gil Mariño, Joaquín Aras, Marina Gurman, Milagros Villar y Soledad Velasco–, que

² Logran así elaborar un listado de 164 salas existentes en 1938, que se publica como anexo al final del volumen.

apuntan a la construcción de un archivo de los públicos en Buenos Aires en los años del cine clásico. Se trata de aproximaciones obtenidas mediante testimonios orales de espectadores y espectadoras de la época a partir de las cuales se propone una “cartografía de los públicos” que permite observar un mapa del entretenimiento amplio, en el cual los circuitos barriales se complementaban con los del centro de la ciudad, matizando la antinomia centro (cine de calidad) versus periferia (cine popular).³ En este apartado aparece, además, el carácter transgresor que tenía, especialmente para las mujeres, desplazarse por una ciudad en crecimiento y transformación. Las entrevistas también dan cuenta de que el “entramado transmedial” que unía al cine con la radio y las revistas del espectáculo era fundamental para la inserción del cine en los hogares y la configuración de prácticas de consumo cultural. Un sistema de medios —articulado por el tango— implementado en los años treinta que cumplió un rol fundamental en la configuración de una argentinidad moderna, popular y masiva.

Recuperar o construir nuevas fuentes para la investigación permite promover nuevas preguntas tanto sobre los films como sobre los fenómenos sociales, culturales y económicos que los circundan. Así, el volumen en su conjunto da cuenta de formas novedosas de observar objetos ya conocidos y abre nuevas ventanas para asomarse al cine argentino del período clásico y a sus espectadores, en toda su rica diversidad.

³ La investigación se basa en entrevistas a espectadores de las décadas del treinta, cuarenta y cincuenta, con el objetivo de colaborar con una historia de los públicos de cine en la ciudad de Buenos Aires y con la conformación de un archivo de historia oral, poniendo el acento en qué implicaba ir al cine como experiencia social y cultural. Mediante esta metodología, se apunta a destacar la dimensión subjetiva de la experiencia moderna de una ciudad en crecimiento y sus transformaciones.

* Ana Broitman es doctoranda del programa de Doctorado de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (FCS-UBA). Es Licenciada en Ciencias de la Comunicación Social (FCS-UBA) y cursó la Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad de San Martín. Se desempeña como docente en la Universidad de Buenos Aires, en las asignaturas Teoría de los Medios y la Cultura (Facultad de Filosofía y Letras) e Historia de los Medios y Sistemas de Comunicación (FCS); y en la Universidad del Cine, en Historia del Cine Documental Argentino y Latinoamericano. Codirige el Grupo de Investigación en Comunicación “Recepción, circulación y crítica de cine en la Argentina” y el proyecto “Espacios de exhibición cinematográfica no comerciales. Historia y actualidad de las salas de barrio, cineclubes y otros formatos en la ciudad de Buenos Aires”, que integra el Programa de Reconocimiento Institucional de Investigaciones de la FCS-UBA. Su campo de investigación lo conforman los cineclubes y las publicaciones especializadas del campo cinematográfico, dentro de una perspectiva que toma el hecho filmico como fenómeno sociológico y cultural. E-mail: anabroitman@yahoo.com.ar