

IMÁGENES Y PÚBLICOS DEL CINE ARGENTINO CLÁSICO

Clara Kriger
(compiladora)



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

IAE Instituto de Artes del Espectáculo



Instituto de Artes del Espectáculo

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

Autoridades IAE:

Director: Dr. Jorge Dubatti

25 de mayo 217 3° piso
artesdelespectaculo@filo.uba.ar /
iae.institutos.filo.uba.ar

Facultad de Arte

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires

Decano: Lic. Mario L. Valiente

Vice decano: Msc. Jorge D. Tripiana

Secretario Académico: Juan Manuel Padrón

Secretario de Extensión: Rubén Darío Maidana

Secretaria de Investigación y Posgrado: Teresita M. Victoria Fuentes

Secretario General: Alcides Julio Cicopiedi

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires
Facultad de Arte

9 de Julio 430 / Pinto 399 3° piso – Tel-fax 54 (0249) 4422063 – 4440631
www.arte.unicen.edu.ar / Código postal: 7000 - Tandil
Buenos Aires - Argentina

**IMÁGENES Y PÚBLICOS
DEL CINE ARGENTINO CLÁSICO**

Kruger, Clara,

Imágenes y públicos del cine argentino clásico / Kruger, Clara ; Javier Campo ; Daniel Giacomelli. - 1a ed. - Tandil : Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2018.
246 p. ; 23 x 16 cm.

ISBN 978-950-658-454-2

1. Historia. 2. Cine Argentino. 3. Estudios. I. Campo, Javier II. Giacomelli, Daniel III. Título
CDD 791.430982

Diseño de Tapa: Mariano Schettino

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

ISBN 978-950-658-454-2

Impreso en los Talleres Gráficos de



Carlos Tejedor 2815
Vicente López
Prov. de Buenos Aires

Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio sin expresa autorización del editor.

INDICE

Agradecimientos

7

Prólogo

Javier Campo

Primera Parte – Imágenes del cine clásico argentino

Intertextos, préstamos y estilo en *Historia del 900* de Hugo Del Carril
Diana Paladino

El mundo rural en el cine argentino. Transposiciones y polifonías
Elina Tranchini

La representación del criminal en el *film noir* argentino desde 1942 hasta 1956
Daniel Giacomelli

Los “turcos” en el cine argentino de los años 40.
El estereotipo del inmigrante sirio-libanés
Diego Agustín Ferreyra

Mecha Ortiz: la primera *femme fatale* del cine argentino.
Entre la ambigüedad de la Mireya y la araña
Denise Pieniazek

Segunda Parte – Públicos del cine clásico argentino

Estudios de públicos de cine argentino en el período clásico.

Alcances y métodos de la investigación

Clara Kriger

Construir una Buenos Aires moderna, entre lo material y lo imaginario. Espacios y agentes modernizadores en el surgimiento del cine industrial (1933-1942)

Sonia Sasiain

Clemente Lococo y la exhibición cinematográfica

en la ciudad de Buenos Aires en los comienzos de la etapa industrial

Cecilia Gil Mariño, Alejandro Kelly Hopfenblatt, Sonia Sasiain

Aproximaciones a la presencia del cine argentino en las carteleras porteñas en los primeros años de producción industrial

Alejandro Kelly Hopfenblatt, Emiliano Aguilar,

Virginia Carrizo, María Eugenia Lombardi

Una aproximación a la conformación de los públicos

en los comienzos del cine sonoro argentino

Clara Kriger, Camila Belén Mollica, Noemí Duschkin, Denise Pieniazek

Ir al cine en Buenos Aires en los años del cine clásico.

Apuntes para la construcción de un archivo de los públicos

Cecilia Nuria Gil Mariño, Joaquín Aras, Marina Gurman,

Milagros Villar, Soledad Velasco

Autores

ANEXOS

A - Cartografía de salas de cine en la ciudad de Buenos Aires, 1938-1943

B - Listado de cines existentes en la ciudad de Buenos Aires en 1938

Agradecimientos

Este libro compila investigaciones sobre cine clásico argentino que se realizaron en el Instituto de Artes del Espectáculo de la Universidad de Buenos Aires y la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. El sistema UBACyT y las becas doctorales y posdoctorales del CONICET hicieron posible el desarrollo de esta producción científica.

Agradecemos a las siguientes instituciones que acogieron nuestros requerimientos, fundamentalmente al personal que facilitó nuestros relevamientos y consultas: Hemeroteca de la Biblioteca Nacional, Biblioteca Tornquist (BCRA) y Biblioteca Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (INCAA).

Un agradecimiento especial a Nilda Clauso, Osvaldo Tujsnaider, María Simone y Sara Kreiner que, con paciencia, compartieron con nosotros sus memorias vinculadas al cine y los consumos familiares.

Celeste Gómez Foschi fue la hábil diseñadora de la página web a través de la que pretendemos difundir las investigaciones que realizamos, mientras Agustina Trupía, Santiago Candori y Paula Salas colaboraron con eficiencia en las primeras cargas de fichas.

Finalmente, agradecemos a todos los familiares, colegas y amigos que nos brindaron apoyo, cobertura y afecto a lo largo de este trabajo que desarrollamos con mucha intensidad.

Clara Kriger

Prólogo

En tiempos en los que desde determinados ámbitos se pone en discusión el aporte de los investigadores en cine, sus métodos y rigurosidad: este libro sirve como prueba del alto grado de avance científico del área. El uso de todo tipo de fuentes y el control epistemológico del trabajo en un equipo profesional de trayectoria son solo dos elementos que saltan a la vista luego de la lectura del libro. Al mismo tiempo su publicación es una expresión más de la resistencia de los historiadores de cine ante un panorama editorial en crisis. Este acuerdo de coedición entre la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires y el Instituto de Artes del Espectáculo Dr. Raúl Castagnino de la Universidad de Buenos Aires, muestra que seguimos convencidos de que nuestras investigaciones deben hacerse públicas y estar disponibles para la sociedad.

Considero un orgullo la publicación de este libro para la Facultad de Arte (UNICEN), espacio en el que estamos impulsando la investigación en artes. Un agradecimiento especial se merece Teresita María Victoria Fuentes, secretaria de Investigación y Posgrado, quien ha dado fuerza al Área de Publicaciones de la Facultad. Jorge Dubatti, director del Instituto de Artes del Espectáculo, con su amabilidad de siempre, se merece un aplauso. Sin dudas, también se llevan su parte Aníbal Minnucci, Claudia C. Speranza y Mariano Schettino quienes han trabajado bien y velozmente en la puesta a punto para la publicación de este libro. Por último, agradecemos al Archivo General de la Nación y al Museo del Cine por haber facilitado las fotografías.

Personalmente, resulta natural que en un prólogo uno muestre agradecimiento, no solo eso quiero expresar. Con la rigurosidad intelectual y voluntad crítica de siempre, Clara Kriger ha conducido una investigación

profunda sobre el cine clásico argentino que aborda todos los aspectos posibles: análisis de films, de la industria, de la exhibición y de los consumos. Le agradezco a ella haberme invitado a ser uno de los primeros lectores. Este prólogo no es más que la reflexión surgida de aquella apasionante lectura.

La primera parte, “Imágenes del cine clásico argentino”, consta de cinco artículos que comparten dos elementos en común: la presentación de investigaciones detalladas sobre el contexto social y las representaciones cinematográficas mediante el uso de una amplia paleta de vocabulario analítico. Son el producto de la investigación UBACyT 2016-2018: *Representaciones de los sectores populares en las imágenes de la cultura de masas en Argentina (1930-1960)*.

Generalmente cuando uno piensa en cine clásico cree que lo producido en el marco de los estudios regidos por el sistema industrial sigue un canon que promueve la repetición sine qua non de tipos, estereotipos y tropos. Si bien esta creencia está basada en los géneros que las productoras fueron imponiendo a la realización cinematográfica, es decir que no es antojadiza; no en todos los films su inserción dentro de un género se dio respetando a rajatabla sus principios. Tal es el caso de *Historia del 900* (Hugo del Carril, 1949), según el preciso estudio de Diana Paladino en “Intertextos, préstamos y estilo en *Historia del 900* de Hugo Del Carril”. Paladino plantea la premisa de la comparación con *Los muchachos de antes no usaban gomina* (Manuel Romero, 1937), pero mediante un análisis milimétrico de la composición y el encuadre arriba al punto en el cual es necesario afirmar que el film de Del Carril no encaja en el sistema dicotómico del cine clásico. Los “buenos” y los “malos” están bien aludidos entre comillas. Es decir, Romero sigue un patrón melodramático de efectividad ya probada, Del Carril no. *Historia del 900* fue el primer film como director del actor al que se dedica este artículo. Gran forma de comenzar su carrera y este libro.

Desde los inicios del período del cine sonoro (aunque también pueden rastrearse numerosos antecedentes en el silente) el mundo del arrabal tanguero de las orillas de la ciudad de Buenos Aires fue un paraguas bajo el cual se produjeron gran cantidad de melodramas de diferente tinte. Pero también se irá perfilando un espacio geográfico y temático en derredor del campo y sus historias (en general más sus “historias” que el “campo” como lugar efectivamente existente). En ese terreno ara Elina Tranchini con “El mundo rural en el cine argentino. Transposiciones y polifonías”. Con un gran manejo de los estudios literarios y análisis de las adaptaciones de *Nobleza*

gaucha, *Plegaria gaucha*, *Kilómetro 111*, *El comisario de Tranco Largo*, *La guerra gaucha*, *El cura gaucha*, *Los isleros*, *Zafra*, *Malambo*, *Lo que le pasó a Reynoso*, *Viento norte*, *Prisioneros de la tierra* y *La cabalgata del circo*, entre otros films; la autora hace un profundo balance de representaciones que forjaron las imágenes de lo que es la vida en el campo. Las diferencias que destaca entre la literatura gauchesca (seria), la criollista (popular), la folklórica, el nativismo y el tradicionalismo permiten comprender mejor por qué la “*nouvelle vague*” gauchesca, de botas de cuero caña alta y silla inglesa, que configuró Manuel Antín en sus films, estuvo al servicio de un nativismo que poco lugar le brindaba a los “gauchos errantes”. En las antípodas se ubica *La vida del Juan Moreira, en colores, con sonido y todo, a pedido del cariñoso público* (Leonardo Favio, 1973), tal el título en su proyecto original, con su vuelta al criollismo (residual) y la gauchesca (quebrada). El tercer actor que pasa a la dirección en buena forma: Del Carril, Perón y Favio.

Mientras podemos decir que tanto el melodrama tanguero como el gauchesco y criollista resultaron de la adaptación de un género desarrollado mundialmente, más su perfeccionamiento que redundó en dotarlo de costumbres y matices propias de un público local; la introducción del policial se hizo inyectando al viejo género de una “tonalidad noir”, como afirma Daniel Giacomelli en “La representación del criminal en el film noir argentino desde 1942 hasta 1956”, tercer artículo de este libro. Luego de hacer un repaso exhaustivo por las teorías criminológicas y de la “anormalidad”, en las que insistían científicos y médicos en la primera mitad del siglo XX, y que también se esparcieron por las redacciones de los periódicos, el autor analiza *Historia de crímenes* (Manuel Romero, 1942), *Captura recomendada* (Don Napy, 1950) y *Los tallos amargos* (Fernando Ayala, 1956). Las representaciones de los antisociales, degenerados o malvados, según los casos, exponen formas del accionar criminal que el público ya estaba acostumbrado a leer en los diarios, tal como bien señala Giacomelli.

Estas tres variantes del melodrama repasadas aún tienen vigencia –*Gilda, no me arrepiento de este amor* (Lorena Muñoz, 2016), *Aballay, el hombre sin miedo* (Fernando Spiner, 2010) y *Muerte en Buenos Aires* (Natalia Meta, 2014), entre otros ejemplos–, lo cual indica su potencia discursiva y asidero en narrativas en la Argentina. Podríamos incluir un cuarto tipo, transversal a diferentes géneros: la representación del inmigrante, que también se reactualiza periódicamente desde el cine clásico hasta hoy, por ejemplo en *La salada* (Juan Martín Hsu, 2014). Diego Agustín

Ferreira se dedica a su análisis en “Los ‘turcos’ en el cine argentino de los años 40. El estereotipo del inmigrante sirio-libanés”, atravesando *Corazón de Turco* (Lucas Demare, 1940), *La Quinta Calumnia* (Adelqui Millar, 1941) y *El Comisario de Tranco Largo* (Leopoldo Torres Ríos, 1942). Films en los que Fortunato Benzaquen caracteriza a inmigrantes sirio-libaneses, con mayor o menor precisión geográfica. El actor había desarrollado una técnica que lo destacó en este papel, tal es así que asumió el nombre artístico de uno de sus personajes: Alí Salem de Baraja. En estos films, con las diferencias internas que bien remarca Ferreira, el “turco” es generoso, bonachón y un poco ingenuo. Haciendo un recorrido por los diferentes tópicos que la bibliografía sobre la inmigración destaca (religión, matrimonio, movilidad social), el autor afirma que la representación del sirio-libanés tiene una “connotación positiva” exenta de “nacionalismos raciales”. A diferencia del cine industrial de otras épocas y latitudes, en el cine clásico argentino la presencia de los “turcos” en la sociedad no es de temer.

De Hugo del Carril a Mecha Ortiz los personajes reos calcados de los tangos obtuvieron representación cinematográfica. Del artículo de Paladino al de Denise Pieniazek, “Mecha Ortiz: la primera femme fatale del cine argentino. Entre la ambigüedad de la Mireya y la araña”, se finaliza el recorrido, en bucle, de esta primera parte del libro. Así como para el caso de Benzaquen, Ortiz será identificada por protagonizar un tipo de personaje, su texto estrella, que tuvo su apogeo entre 1936 y 1951 en *Los muchachos de antes no usaban gomina* (Manuel Romero, 1936), *Safo, historia de una pasión* (Carlos Hugo Christensen, 1943), *Madame Bovary* (Carlos Schlieper, 1947) y *Mi vida por la tuya* (Roberto Gavaldón, 1951), entre otros films en los que trabajó durante ese período. Este personaje de mujer libre, “mujer con pasado”, obtuvo su modelo del tango. Ese animal-mujer (aludida como araña, pulpo, leopardo) fue con cámara prendida o apagada, belicosa. Manejando elementos “masculinos” según mandaba el guión o bien manteniendo su firme negativa ante el pedido de hacer desnudos. Según Pieniazek, Mecha Ortiz ocupó el espacio de *femme fatale* con profesionalismo, lo cual le sirvió ser considerada por los grandes directores del período; pero al mismo tiempo le pasó lo que a todo actor/actriz bajo la tiranía de un texto estrella, ser estereotipada bajo un tipo de caracterización. El espectador popular del período clásico seguramente la amaba tanto como la odiaba. Es decir, la percibía con envidia. Era una mujer libre en una sociedad patriarco-oscuroantista.

La segunda parte del libro se denomina “Públicos del cine clásico argentino” y presenta los resultados de una investigación en curso

(Aproximaciones a una historia de los públicos de cine en Buenos Aires, 1933-1955). La pregunta que articula esta segunda parte es la que Clara Kriger formula en “Estudios de públicos de cine argentino en el período clásico. Alcances y métodos de la investigación”: ¿Qué implicaba ir al cine para los distintos públicos? Naturalmente este interrogante corre el eje del estudio de los films hacia el consumo cinematográfico, pero aún más importante es que instala a la sala de cine como un espacio de sociabilidad. Esta apertura de la mirada nos señala una zona de vacancia, la de los estudios de públicos cinematográficos en la Argentina. Haciendo un recorrido bibliográfico exhaustivo, Kriger señala los principales aportes de la historiografía foránea como cáscara para una cuestión aún hueca, o más bien que ha empezado a llenarse con unos pocos aportes desde la academia, incluido este libro. Ese manejo profundo de los estudios sobre públicos y consumos se sostiene a lo largo de los artículos de esta segunda parte, y se utilizan datos e informaciones tomadas de la prensa y de boletines de distribuidores y productores que sirven para la formulación de estadísticas. En fin, el estudio echa mano de diversas fuentes, entre las cuales se encuentran los testimonios orales de espectadoras del período clásico, hoy ya ancianas, contando historias de mujeres que encontraron una nueva forma de ocupar el espacio público, como indica Kriger. Este artículo inicial de la segunda parte del libro deja flotando en el aire un desafío: ¿cómo extraer datos del testimonio emocional de la entrevistada? Sabiendo que todo relato de memoria es una construcción en la que confluye lo vivido, lo imaginado, lo leído, lo generacionalmente idealizado, etc.; sobre todo si los eventos en cuestión han sucedido más de cincuenta años atrás, mayormente durante la infancia del informante. Interrogantes que presenta Kriger dado que el objetivo de estas investigaciones está alejado del mero recuerdo nostálgico de lo que esplendorosamente fue y ya no es.

El elemento que rápidamente permite contrastar pasado y presente es, en primer lugar, el espacio físico de encuentro y recreación: la sala cinematográfica en sí misma. El planeamiento, construcción y remodelación de las mismas en su época de crecimiento concuerda con la modernización urbana de la década de 1930, según Sonia Sasiain en “Construir una Buenos Aires moderna, entre lo material y lo imaginario. Espacios y agentes modernizadores en el surgimiento del cine industrial (1933-1942)”. Haciendo un repaso de los diferentes espectáculos y diversiones populares, cruzados por las regulaciones municipal y nacional rescatadas de la profundidad de los archivos grises estatales, va dando cuenta del proceso que llevó a que los bares en donde se proyectaban films fuesen dando paso a los

cines-palacios, como lo serían el Gran Rex y el Ópera. Aunque estas dos fastuosas salas representasen las dos caras de la moneda: mientras el Gran Rex era abrazado por Victoria Ocampo y su grupo/clase como un cine “bien”, de elite; el Ópera era la representación más acabada del “Palacio plebeyo”, con estrategias de captación de público popular, algo así como la pata de los cines de barrio en el centro porteño.

Clemente Lococo fue el dueño del cine Ópera y uno de los primeros empresarios en comprender cómo debía ser el futuro tentacular del negocio del cine: poner en acción una dinámica transmedial. Radio, prensa y teatro debían actuar en tándem para fortalecerse mutuamente y, al mismo tiempo, brindarse al negocio mayor de la exhibición cinematográfica. El artículo de Cecilia Gil Mariño, Alejandro Kelly Hopfenblatt y Sonia Sasiain, “Clemente Lococo y la exhibición cinematográfica en la ciudad de Buenos Aires en los comienzos de la etapa industrial”, se dedica a desarrollar la trayectoria e ideas de este innovador en favor del cine popular argentino. La mencionada disputa entre cines del centro (más grandes) versus cines de los barrios (más baratos) de la ciudad de Buenos Aires es uno de los ejes que atravesó su participación en el juego del cine industrial, el otro es el que lo ubicó como actor afectado por nuevos regímenes de control del Estado y, particularmente, la reglamentación en favor de la exhibición mínima de cine nacional, hacia 1944.

La participación del cine argentino en las salas cinematográficas a los comienzos del cine sonoro, es decir antes de que el Estado se introdujese como actor regulador, es enfocada por el estudio comparativo de las presentaciones públicas de *¡Tango!* (Luis Moglia Barth, 1933) y *Los tres berretines* (Enrique T. Susini, 1933), entre 1933 y 1938, por Alejandro Kelly Hopfenblatt, Emiliano Aguilar, Virginia Carrizo y María Eugenia Lombardi (“Aproximaciones a la presencia del cine argentino en las carteleras porteñas en los primeros años de producción industrial”). El trabajo es también un informe sobre las estrategias de exhibición de los dos estudios más grandes. Mientras el film dirigido por Moglia Barth fue producido por Argentina Sono Film, el de Susini lo fue por Lumiton. Programas dobles y triples, paquetes de films organizados por director o actor/actriz estrella y distribución programada por barrios fueron algunas de las acciones concretas de las compañías para que sus films fuesen exhibidos durante más tiempo y mayor cantidad de salas. Los autores construyen estadísticas de exhibición por años, barrios, compañías y programas como factores de relevancia, en cuadros que facilitan la comprensión de los números a los que los historiadores del cine les han escapado con frecuencia.

La buena lectura de los números podría llegar a desatar una tormenta en el territorio de las historias del cine argentino, como apuntan Kelly Hopfenblatt y compañía. Es decir, promover una reconsideración de la relevancia dada a cada film o las presencias/ausencias. Revisando estadísticas de público y cantidad de salas, siempre tomadas con prudencia por los autores, podríamos preguntarnos ¿las películas más vistas deberían tener un mayor espacio en las historias del cine argentino? Entonces, siguiendo esa lógica hipotética, ¿las que no tuvieron estreno comercial no deberían aparecer en las historias? ¿los investigadores deberían elaborar estudios históricos por barrios o ciudades y olvidarse del “cine argentino”? Inmediatamente nos damos cuenta, me doy cuenta, de que hemos prestado mucha más atención y espacio a films “serios”, basados en hechos reales y sobre contextos sociales. Mientras que se ha relegado a las comedias industriales a las notas al pie de las historias del cine argentino. Para plantear un ejemplo de un período no estudiado en este libro, ¿cuál es el espacio que le hemos dedicado a la tetralogía *Exterminators* (Carlos Galettini, 1989-1992) contra la gran cantidad de artículos y ponencias dedicadas a *Los traidores* (Cine de la Base, 1973)? ¿Qué sugieren los autores, qué sugiero yo? De ninguna manera borrar de las historias del cine a los films no estrenados comercialmente, como *Los traidores*, sino empezar a prestar un poco de atención a aquellos que fueron acompañados por el público y que tildamos de “pasatistas” con desdén academicista.

También se pueden encontrar ejemplos de films no considerados por la historiografía en el período clásico. Tal es el caso de *Villa Discordia* (Arturo S. Mom, 1938), citado en el artículo de Clara Kriger, Camila Belén Mollica, Noemí Duschkin y Denise Pieniazek (“Entre estadísticas y críticas, un camino al estudio de la conformación de los públicos en los comienzos del cine sonoro argentino”). Estrenado en 49 cines (récord en el primer trimestre de 1938), la película de Mom no fue mencionada por los investigadores hasta hoy. El estudio de los públicos, de Kriger y equipo, se realiza mediante el cruce de las estadísticas elaboradas a partir de los datos municipales y los extraídos del diario *La Nación*, si bien discordantes se complementan entre sí. Entre 1933 y 1938 se presenta un crecimiento de los espectadores y los estrenos de films argentinos. El impulso de los films de Carlos Gardel, que en 1934 llevó él solo la misma cantidad de público que todo el cine argentino de ese año, y las comedias que desde 1935 se estrenan sin pausa, van a ir configurando un público para el cine de temas locales. En el relevamiento las autoras detectan que las críticas no valoraban esas comedias, aunque en las mismas se destacaba que se debía apoyar al cine

nacional. Es decir, el desdén de los historiadores por este tipo de films también es compartido por los periodistas.

Cerrando el clamor de estas propuestas audaces de revisión de las historias del cine argentino se encuentra el trabajo de Cecilia Nuria Gil Mariño, Joaquín Aras, Marina Gurman, Milagros Villar y Soledad Velasco, “Ir al cine en Buenos Aires en los años del cine clásico. Apuntes para la construcción de un archivo de los públicos”. Ellos parten de la deducción de que si hasta ahora nos hemos enfocado en el análisis de films, luego en los engranajes de la industria cinematográfica, hemos dejado afuera a la exhibición y distribución, no podemos sino estar corriendo el riesgo de cobijar una “visión distorsionada” del campo cinematográfico argentino. Por ello proponen un modelo de estudio basado en historia oral de la experiencia cinematográfica de espectadores y se dedican a hacerlo funcionar. Gil Mariño y compañía regresan a aquel interrogante expresado por Kriger al comienzo de esta segunda parte, que vertebra a todos los artículos, ¿qué significaba “ir al cine”? Las entrevistadas (hay un solo varón entrevistado) recuerdan emocionadas esa “experiencia fascinante”, dando cuenta de que ir al cine no era solo ir a ver una película, sino ir a un evento social. También esos testimonios dejan entrever el empoderamiento momentáneo de la mujeres, un acto efímero de libertad. Como asimismo demuestran, como todo discurso de memoria, aquellas experiencias generacionales que, aunque no vividas, compartidas por el establecimiento de la idealización de recuerdos.

Acomódense. Comienza la función.

Javier Campo

Primera parte

Imágenes del cine clásico argentino

Intertextos, préstamos y estilo en *Historia del 900* de Hugo Del Carril

Diana Paladino

Un actor detrás de cámara

Historia del 900 (1949) es un film relegado por la crítica cinematográfica. Es, incluso, una de las películas de Hugo del Carril sobre la que menos se ha escrito. Sin embargo, el hecho de ser su *opera prima* la coloca en un lugar diferenciado dentro de su filmografía.

El estreno fue en mayo de 1949. Para entonces Del Carril tenía 37 años. Era un cantor de tangos popularísimo y un cotizado galán de cine. No un galán más, era “el galán” del cine argentino: joven, buen mozo, de sonrisa amplia y con prestancia gardeliana. Entonces, hacía doce años que había debutado como actor y llevaba veintidós largometrajes como protagonista (sin contar *Los muchachos de antes no usaban gomina* de Manuel Romero, donde aparecía brevemente). Es decir, ya era un hombre de cine. Alguien que sabía de técnica y que tenía experiencia en lidiar con productores y tratar con técnicos y actores. Aun así, una vez anunciado el rodaje de *Historia del 900* la crítica se manifestó expectante y desconfiada. El 8 de agosto de 1948, el diario *Clarín* tituló: “Cuando un cantor dirige una película...” Parte de la reseña dice:

En Estudios San Miguel se está efectuando una experiencia que no deja de tener sus riesgos [...]. Es siempre interesante ver cómo se comporta detrás de las cámaras el hombre que ha hecho su vida y su prestigio artístico delante de ellas. Esto es, ver cómo se las arregla para mandar el que siempre ha logrado éxitos obedeciendo.

Del Carril mismo es remiso a anticipar resultados y declara al cronista: “no podría emitir una opinión respecto a la calidad del film. Puede ser muy buena. Puede no serlo. Se verá en ocasión de su estreno” [*Clarín*,

8/08/1948]. Luego, una vez realizado el film, la crítica satisfecha con los resultados coincide en señalar a *Historia del 900* como una revelación.

Del Carril asume la doble función de director e intérprete. En la primera, cumple una labor promisoriosa y reveladora de condiciones indiscutibles. Como actor muéstrase correcto. [*El laborista*, c., mayo de 1949]

Hugo del Carril, en calidad de director del film, es *toda una revelación*. Conduce la acción de manera adecuada y convincente, logrando el matiz que corresponde en cada situación y poniéndose al servicio del argumento y no éste al servicio suyo, como suele suceder cuando el director es el protagonista del film. [*Noticias Gráficas*, c., mayo de 1949]

¿Qué es una revelación? Algo nuevo, pero también algo inesperado; algo que estaba oculto y de pronto se descubre. Entonces, ¿por qué Del Carril-director resultó una revelación? ¿Porque privilegió a la narración y no a su narcisismo actoral, como argumenta la crónica de *Noticias Gráficas*? Hasta ese momento, en la Argentina había pocos antecedentes de actores famosos que se pusieran tras las cámaras. Uno era Mario Soffici, pero –excepto por su participación en *Muñequitas porteñas* (1931, J. A. Ferreyra) y su protagónico en *El linyera* (1933, Enrique Larreta)– el trabajo actoral de Soffici había resultado poco significativo al momento de comenzar a dirigir. Otro era Elías Alippi. Sin embargo, Alippi venía del teatro, donde el salto de la actuación a la dirección era habitual. El tercero que podemos mencionar, sin la popularidad de Del Carril pero con mucho prestigio actoral, es Arturo García Buhr. De cualquier modo, en su caso, más que a una vocación sus inicios como director parecen deberse a la premura de las circunstancias, puesto que, casualidad o no, en sus primeras películas como director –*Delirio* (rodada en 1941 y estrenada en 1944) y *Lauracha* (1946)– García Buhr retomó el trabajo que iniciaron y abandonaron otros. En la dirección de *Delirio* habían trabajado primero Antonio Cunill Cabanellas y luego Ernesto Arancibia, y en *Lauracha* lo habían hecho primero Arancibia y luego Enrique Cahen Salaberry. Años después, en 1955, también debutó como director Luis Sandrini,¹ quizás el único actor con el que podríamos

¹ Sandrini debuta en la dirección cinematográfica con *Cuando los duendes cazan perdices*. Una comedia de Orlando Aldama que el actor había representado con extraordinario éxito en el teatro a lo largo de cinco años.

parangonar la popularidad de Del Carril, pero tampoco este caso se señaló como “revelación”.²

¿Qué fue, entonces, lo novedoso en la dirección de esta película? Unánimemente, en las consideraciones de la prensa gráfica se destaca también la cuidada recreación del clima de época y la evocación de Buenos Aires. Casi nadie aborda las interesantes cuestiones estéticas de la puesta en escena. Y, en ningún caso se refiere a lo verdaderamente atípico del film, a aquello que lo convierte en algo diferente: el ser un proyecto absolutamente personal (de autor, diríamos hoy) en el contexto de plena producción industrial que se desarrollaba entonces en el cine.

En este sentido, Del Carril concibió y realizó *Historia del 900* como obra integral. Además de protagonizarla y dirigirla, propuso el proyecto a Miguel Machinandiarena, dueño de los Estudios San Miguel, y se asoció a él para coproducirla. Fue el autor del guion original –firmado bajo el seudónimo de Alejo Pacheco Ramos; “raro, porque soy enemigo declarado de los apellidos dobles” dijo años después (Cabrera, 1989:58)– y trabajó en la selección del repertorio musical de las canciones que, además, él mismo interpretó.

Por otra parte, contó con el asesoramiento de su amigo Homero Manzi –quien, según Del Carril, “retocó los diálogos y siguió de cerca el transcurso del rodaje” (Cabrera, 1989: 58)– y de Roberto Ratti, quien en los títulos de crédito aparece como supervisor, pero las notas de prensa consignan como codirector del film.³ Sin embargo, nada de esto va en detrimento del empeño creativo ni del compromiso personal de Del Carril en este proyecto.

Por lo tanto, aunque debutante, Del Carril no era un novato en el cine. Había trabajado con Manuel Romero, Mario Soffici, Luis César Amadori, Luis Moglia Barth, Luis Bayón Herrera, Enrique Santos Discépolo, Alberto de Zavalía, Richard Harlan, Homero Manzi, Ralph Pappier, Antonio Momplet. Y, en México, con Roberto Gavaldón y Chano Urueta. Obviamente las influencias fueron múltiples, pero sólo algunos de ellos marcaron su obra como director de modo evidente. Entre las figuras señeras está Soffici. De él admiraba la libertad de los diálogos, la dirección de

² La otra gran revelación que el cine argentino consigné en este sentido fue, varios años después, con el debut de Leonardo Favio en *Crónica de un niño solo*, 1965.

³ Las notas de prensa pertenecen al diario *El Mundo* (“La realización, segura en su fase técnica, es de Hugo del Carril y Roberto Ratti”, Calki, c.1948) y *Noticias Gráficas* (“Varios coches, todos de época, [...] están listos para atravesar el pastizal que concienzudamente se prepara bajo la dirección de Hugo del Carril y Roberto Ratti”, c., 1948).

actores y el manejo de la técnica. Ahora, si bien la gravitación de Soffici se reconoce claramente en los films con temática social (*Las aguas bajan turbias*, *Las tierras blancas* y *Esta es mi tierra*, film en el que además Soffici interpreta al patrón, una suerte de *pater protector* del capataz encarnado por el mismo Del Carril), su influencia no es observable en el caso de *Historia del 900* y mucho menos en melodramas barrocos como son *La Quintrala* o *Más allá del olvido*.

Otra figura que gravitó en la obra de Del Carril es Manuel Romero, el cineasta que le dio la primera oportunidad en la pantalla y lo hizo famoso. Demás está decir que las influencias de Romero no fueron en el aspecto técnico. Romero trabajaba sobre la inmediatez. Con un estilo directo, sin encuadres elaborados, sin movimientos de cámara porque no tenía paciencia para armar *travellings*. Generalmente rodaba la escena con planos generales cortos, planos americanos de conjunto y planos medios que ordenaba rápidamente con montaje analítico por corte. Muy distinto del cuidado visual que tiene Del Carril, incluso en esta primera película. No. La influencia principal de Romero se halla en el nivel de la trama, en los personajes y en la construcción del Buenos Aires de comienzo de siglo XX. Es decir, en el universo romeriano.

El universo romeriano

Argumento de *Historia del 900*: Julián Acosta, un joven de la alta burguesía porteña, regresa a su casa familiar porque su hermano ha muerto. Por decisión de su madre todos le ocultan la verdadera causa de la muerte (apuñalado por los secuaces del Pardo Márquez, dueño de un *reñidero* donde el joven solía apostar). Julián sospecha y para averiguar quién es el asesino comienza a frecuentar el *reñidero* y un cabaret junto con su amigo Felipe Benavídez. Además, están la chica buena y de la misma clase social que Julián (María Cristina, sobrina de Felipe) y Rosa, la mujer de la noche que conocía a su hermano y había sido amante de Márquez.

Por último, Márquez y Julián se trenzan en un duelo y el *compadrito* cae muerto. En la secuencia final María Cristina llega a la Iglesia donde Julián se repone de las heridas y ambos se reencuentran en el altar.

Buenos Aires a comienzos del siglo XX. Los “niños bien” alternan con *compadritos* y *orilleros*, asisten a los *cabarets* y enamoran a las mujeres de la noche, aunque después se casan con las de su clase social. En una primera aproximación pareciera que el universo de *Historia del 900* se sobreimprime sin dificultades en el de *Los muchachos de antes no usaban*

gomina (Romero, 1937). Sin embargo, la mirada es bien distinta. Pese al cartel del comienzo (“*A sólo medio siglo de distancia parecería que la gran Aldea hubiera muerto...*”, línea que probablemente haya sido escrita por Manzi) el film no instala una mirada nostálgica. No hay confrontación entre un antes y un después, un *todo tiempo pasado fue mejor*, un sentimiento de pérdida o añoranza por el tiempo transcurrido. Esto se corresponde con la lógica que guía al film. Es que Del Carril no elige hacer un *melodrama tanguero* sino un *melodrama folletinesco* en el cual son centrales las cuestiones de la sangre (vengar al hermano muerto) y de la identidad (descubrir al asesino). También son tópicos del melodrama romántico: los secretos (la madre que oculta la verdadera razón de la muerte del hermano), las fidelidades primordiales (familiares, sirvientes y amigos guardan ese secreto por pedido de la madre de Julián), los objetos como vehículos de acción y verificadores de la identidad (Julián descubre al asesino al reconocer el reloj que perteneció a su hermano).

Ahora, si bien no es un “melodrama tanguero”, *Historia del 900* tiene tangos, valeses y milongas; inclusión que responde más a una decisión comercial que estética pues con ello se buscaba asegurar al público interesado en oír cantar a Del Carril. Esto podría explicar la endeble articulación narrativa que tienen los temas musicales en el film, más orientados a propiciar climas que a seguir el modelo romeriano caracterizado especialmente por insertar un tango-canción hacia el final del relato como racconto condensado y emotivo que retrotrae al comienzo de la historia. Por ejemplo, “Tiempos viejos” en el final de *Los muchachos de antes no usaban gomina* o “Esta noche me emborracho” en el final de *Carnaval de antaño*. Una estrategia que apunta a reponer de modo acumulativo los acontecimientos centrales de la historia para lograr un crescendo antes del desenlace. Por otro lado, debemos admitir que, en los albores de 1950, el modelo desarrollado por Romero desde hacía más de una década ya estaba agotado.

Retomando la cuestión del devenir temporal, en *Historia del 900* no hay cortes generacionales ni cambios de hábitos o costumbres que contrasten a la gran aldea con la gran urbe. Menos todavía se mide ese devenir en referencia al deterioro físico o moral de la mujer, tan característico en los films tangueros. Lo que se impone es el tiempo de los acontecimientos narrativos que devienen de la acción misma: Julián llega para vengar a su hermano, atraviesa varias peripecias y, una vez cumplida su tarea se une con María Cristina. Lejos de la melancolía romeriana, el plano final de ambos en el altar inscribe en el espectador la imagen de un futuro promisorio.

Otro aspecto a considerar es la caracterización de los personajes. Marginales versus burgueses, pobres versus ricos; buenos versus malos. Las dicotomías instaladas en el imaginario fílmico de los años cuarenta no encajan del todo en *Historia del 900*. Es decir, la simplificación maniquea esbozada en los melodramas de Romero en este film es trastocada: ni los marginales son tan buenos ni los burgueses son tan malos.

Tomemos una vez más como referencia para la comparación *Los muchachos de antes no usaban gomina*, tal vez la obra que más gravitó en *Historia del 900*. En ambos films el protagonista es un “niño bien” que se mueve tanto en ámbitos burgueses como en marginales. Sin embargo, en *Los muchachos de antes...* la irrupción en piringundines nocturnos y el trato con “mujeres de la (mala) vida” se realiza por puro placer. Su caracterización festiva se inscribe en el marco del goce. Es una transgresión de clase que, secretamente, se admite como travesura de varones jóvenes pero que una vez concluida la juventud temprana se censura.

En *Historia del 900*, en cambio, Julián es un “niño bien” a pesar suyo. IncurSIONa en el reñidero y el cabaret justificado por un objetivo supremo (vengar a su hermano). Ahí se mezclan cuestiones de sangre, de hombría, de integridad, del deber. Es un héroe con un móvil casi trágico: descubrir la verdad y obrar en consecuencia; a diferencia de los “niños bien” romerianos cuyo móvil es la pasión amorosa y el puro disfrute. Si estos conocen y practican los códigos de los arrabales (como Alberto Rosales cuando desafía al guapo Rivera en *Los muchachos de antes...*), Julián observa ese ambiente con desconfianza. Mientras los “niños bien” romerianos se entreveran con milongueras y rufianes, él los escudriña con la cautela del forastero. Eso no lo salva de ser engañado por el Pardo Márquez que interviene a su gallo de riña para que pierda y hace que sus secuaces lo asalten a la salida del reñidero, ni evita que Rosa, la mujer del cabaret, se presente ante María Cristina. Pese a ello, Julián entra y sale de ese círculo como si no hubiera puntos de contaminación, aunque sabe bien lo riesgoso que resulta este cruce puesto que a su hermano le costó la vida.

La distancia que interpone Julián acrecienta aún más la asimetría con su antagonista, el Pardo Márquez. Márquez es un tipo ruin, estafador, revanchista y asesino. Sus miserias contrastan y al mismo tiempo enaltecen las virtudes morales de Julián, en una relación muy similar a la que años después reeditará Del Carril entre Fernando de Arellana y el cafishio que explota a Mónica en *Más allá del olvido* (1955, Del Carril).

Si Márquez es la contrafigura de Julián, Felipe Benavidez (su amigo) es el complemento. “El amigo” es un personaje al servicio del protagonista:

es su acompañante, su confidente, el que devuelve un guiño cómplice o lo alerta sobre posibles peligros. En términos narrativos es un personaje que distiende, que vehiculiza información y establece una mediación cómplice con el espectador. Es una figura que también tiene enorme relevancia en los films de Romero, ya sean comedias o melodramas. Tito Lusiardo, Enrique Serrano, Severo Fernández, Fidel Pintos y hasta Niní Marshall cumplieron esa función. Aunque, sin dudas, el más representativo de todos fue Florencio Parravicini. Y aquí, tal vez, no sea casual que el film en el que Parravicini cristaliza al personaje del amigo sea *Los muchachos de antes...*, film protagonizado por Santiago Arrieta (quien a su vez, en *Historia del 900* encarna al amigo de Julián). En este juego entre lo filmico y lo extrafilmico, hay una escena de *Los muchachos de antes...* que resulta clave, es casi una escena primigenia para pensar los cruces entre ambas películas. Se trata del momento en que el amigo (Parravicini) enciende la radio para hacerle escuchar al “niño bien” (Arrieta) un tango interpretado por un cantor debutante (Del Carril). Momento clave también para pensar, desde otra perspectiva, cómo Del Carril contribuyó a la obra de Romero, ya que fue su aparición lo que le permitió al director de Lumiton desarrollar la línea del “melodrama tanguero” que había truncado la muerte de Carlos Gardel.⁴

Una obra solitaria

El investigador César Maranghello, que ha estudiado el cine de Del Carril en el monográfico correspondiente para la serie *Directores del Cine Argentino* (CEAL), realizó una catalogación de su filmografía según seis ejes:

- 1- El costumbrismo porteño: *Historia del 900; La calesita; Buenas noches, Buenos Aires*
- 2- Las adaptaciones extranjeras: *Surcos de sangre; El negro que tenía el alma blanca; Más allá del olvido*
- 3- El drama social folklórico: *Las aguas bajan turbias; Las tierras blancas; Esta es mi tierra*

⁴ Las conversaciones entre Carlos Gardel y Manuel Romero estaban encaminadas para que al término de la gira latinoamericana trabajaran juntos. La primera película sería *El caballo del pueblo*. La muerte de Gardel frustró este proyecto y el film fue protagonizado por Juan Carlos Thorry.

- 4- El drama histórico: *La Quintrala; Yo maté a Facundo*
- 5- Los exámenes interiores de Borrás: *Culpable; Amorina*
- 6- Los problemas juveniles de ambientación ciudadana: *Una cita con la vida; La sentencia* [Maranghello, 1993: 17]

Como en toda catalogación el criterio es discutible. Puede pensarse, por ejemplo, que *Más allá del olvido* o *La Quintrala* signifiquen más como melodrama que como adaptación extranjera. Sin embargo, aun así, las películas de cada grupo guardan relación y dialogan entre sí. Ahora, en el caso *Historia del 900*, ubicada como “costumbrismo porteño” junto con *La calesita* y *Buenas noches, Buenos Aires* el diálogo no está tan claro. *Historia del 900* es un melodrama lineal con canciones y tangos engarzados diegéticamente en la narración pero no es un musical. Los otros dos son, uno episódico y básicamente costumbrista; el otro, una sucesión de presentaciones musicales, un rosario de videoclips sin argumento. Ciertamente que *Historia del 900* tampoco dialoga con otros films. Quiero decir con esto, *Historia del 900* es un film solitario dentro de la obra de Del Carril.

La trilogía

Del Carril realiza *Historia del 900* después de protagonizar *Pobre mi madre querida* (1947) y antes de *El último payador* (1949), ambas dirigidas por Ralph Pappier y Homero Manzi. Además, como ya dijimos, Manzi lo asesoró en los diálogos y en el rodaje de *Historia del 900*. Quienes conocen los entretelones de la amistad entre ambos señalan que fue durante el rodaje de *Pobre mi madre querida* que Manzi introdujo a Del Carril en dos cuestiones que signarían su vida: la realización cinematográfica y el peronismo.

Lo cierto es que estos tres films tienen muchos aspectos en común. Son melodramas, transcurren a comienzos del siglo XX, el protagonista (en todos los casos Hugo del Carril) se mueve en mundos contrapuestos (el del hogar, luminoso, diurno y regido por los mandatos de clase. El otro, el de la noche, remite al vicio, a lo peligroso, a “la otra mujer”). No es exagerado decir que los tres films conforman una suerte de trilogía (atípica, por cierto) con unidad de temas y de constantes estéticas que se depuran de film en film. En cada uno hay una celosa construcción de la imagen, encuadres previamente pensados y evaluados, puestas en escena laboriosamente diseñadas.

En los tres films se prefiere la continuidad antes que el corte del montaje analítico; se opta por la fluidez de los travellings de acompañamiento y los reencuadres. Otra característica común es la marcada profundidad de campo de los planos y la proliferación de elaborados montajes internos dentro del cuadro (Figs. 1 y 2).



1- *Historia del 900*



2- *El último payador*

La imagen es sumamente recargada: hay abundancia de composiciones con puesta en abismo mediante planos enmarcados por objetos o siluetas para conseguir profundidad en la imagen (Figs. 3 y 4), trazado de perspectivas mediante diagonales que cruzan el plano (Figs. 5 y 6), picados oblicuos que acotan los espacios cerrados (Figs. 7 y 8), aprovechamiento del uso de espejos (Figs. 9 y 10), uso de contraluz y del reflejo en los adoquines mojados para crear climas (Fig. 11, 12 y 13). Un dato clave es que Bob Roberts fue el director de fotografía e iluminación de *Pobre mi madre querida* e *Historia del 900*.



3- *El último payador*



4- *Historia del 900*



5- *El último payador*



6- *Historia del 900*



7- *El último payador*



8- *Historia del 900*



9- *El último payador*



10- *Historia del 900*



11- *Pobre mi madre querida*



12- *Historia del 900*



13- *El último payador*

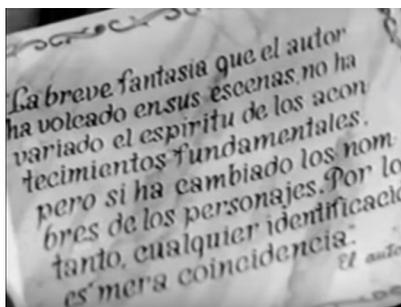
Párrafo aparte merecen las imágenes iniciales de esta trilogía. Los planos en los que sobreimprimen los títulos de crédito, en *Pobre mi madre querida* e *Historia del 900* son prácticamente iguales: Una ventana de idéntica forma y tamaño ocupa la totalidad de la pantalla, el viento sopla, la ventana se abre, en un caso los títulos sobreimprimen en el cielo brumoso; en el otro, el viento arrastra al polvo y deja ver en la tapa de un libro el título del film (figs. 14,15, 16). También tiene un tono evocativo el comienzo de *El último payador*. En éste, los títulos imprimen sobre un callejón vacío y brumoso. Luego sigue la sobreimpresión de títulos y la introducción narrativa sobre el libro de mármol que yace en la lápida de Betinotti (fig. 17). Y, a continuación, con la primera escena, otra vez el viento y la evocación (en este caso a partir del flashback del amigo).



14- *Pobre mi madre querida*



15- *Historia del 900*



16- *Historia del 900*



17- *El último payador*

Del Carril y Manzi

Del Carril conocía a Manzi desde antes de su viaje a México en 1945 pero fue a su regreso, en 1947, cuando la amistad entre ambos se volvió más estrecha. No es caprichoso suponer que este reencuentro se potenció en el marco de efervescencia intelectual, de disputa política y de mística creativa que atravesaba Manzi. Son los años en que compone tangos como *Ché bandoneón*; *El último organito*; *Sur* y valsas como *Romance de barrio* y *Desde el alma*. Durante la realización de *Pobre mi madre querida*, Manzi discute con el radicalismo al sostener que Perón “es el reconductor de la obra inconclusa de Hipólito Yrigoyen”.⁵ Al año siguiente, durante la realización de *Historia del 900*, renuncia al Movimiento Radical Revolucionario y abraza al peronismo. Del Carril, amigo y confidente, asistió a ese proceso. El

⁵ Manzi, Homero. “Tablas de sangre del radicalismo”, 16/12/1947, Radio Belgrano.

mismo atravesó, por qué no juntos, un camino semejante que culmina en 1949 (año de estreno de *El último payador*) con su histórica grabación de la Marcha peronista.

¿Cuál debía ser el rol de la cultura?; ¿sobre qué bases debía apoyarse la industria cultural que acompañara al movimiento nacional y popular?; ¿cómo debía ser el cine para la nueva masa surgida con el peronismo? Éstas son algunas de las cuestiones que atraviesan el pensamiento de Manzi en esta etapa y con las que Del Carril se consustancia. “Manzi estaba alimentado por otras corrientes estéticas muy distintas, que eran las del país. La sangre y la vitalidad del país” [Maranghello-Insaurralde, 2005: 24] señaló Del Carril años después. Pero ese pensamiento, se nutría también de fecundas contradicciones, como señaló Aníbal Ford a propósito de la obra poética de Manzi:

Por un lado, estarán: la búsqueda de lo arquetípico, la esencialización de la realidad, lo estético, lo bello, lo formal; la temática en sentido atemporal sobre la muerte, el amor, el tiempo, etc., y también el ejercicio y la experimentación en las formas de percibir la realidad, el culto al lenguaje. Del otro lado, estarán: lo biográfico, la autenticidad, lo sentimental, lo cotidiano, la antirretórica. (Ford, 2005: 88)

Estas mismas apreciaciones podrían aplicarse sin variantes no sólo a la *opera prima* de Del Carril sino también a la filmografía que sigue: *Surcos de sangre* (1949); *Las aguas bajan turbias* (1951); *Más allá del olvido* (1955). En 1951 muere Manzi a los 44 años; en 1955 es derrocado el presidente Perón. Del Carril “vivió el proceso peronista de tal manera –dice Abel Posadas– que llegó a cerrar su obra, después ya no dijo nada nuevo, cuando el peronismo pasó del poder a la clandestinidad” (Posadas, 1973: 69). Aunque hubo excepciones (*Una cita con la vida*, 1957; *Esta tierra es mía*, 1960), coincido con Posadas. La vitalidad y las tensiones –entre lo culto y lo popular, entre la tradición y la modernidad– que expresaban los films realizados hasta 1955, poco a poco, fueron languideciendo. También las influencias directas de sus maestros, Romero, Soffici, Manzi, Pappier. Para entonces, éstas habían decantado en la obra de Del Carril como parte de su estilo.

Bibliografía

Cabrera, Gustavo (1989). *Hugo del Carril. Un hombre de nuestro cine*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas

Ford, Aníbal (2005). *Homero Manzi*. La Plata: Edulp.

Kruger, Clara (2009). *Cine y peronismo. El estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Insaurralde, Andrés (1994). *Manuel Romero*. Buenos Aires: CEAL.

Maranghello, César (1993). *Hugo del Carril*. Buenos Aires: CEAL.

Maranghello, César; Andrés Insaurralde (comps.) (2006). *Hugo del Carril. El compromiso y la acción*. Buenos Aires: Museo del Cine.

Posadas, Abel (1973). “El cine de la primera década peronista” en Briski, Romano, Speroni, Stantic, Posadas, *La cultura popular del peronismo*. Buenos Aires: Ed. Cimarrón.

Romano, Eduardo (1973). “Apuntes sobre cultura popular y peronismo” en Briski, Romano, Speroni, Stantic, Posadas, *La cultura popular del peronismo*. Buenos Aires: Ed. Cimarrón.

El mundo rural en el cine argentino. Transposiciones y polifonías⁶

Elina Tranchini

Introducción

En este trabajo me propongo examinar los diferentes ejes discursivos derivados de las culturas e imaginarios urbanos sobre el mundo rural y que fueron transpuestos por el cine. Me detengo en estos discursos y describo algunos de sus *topoi* y recurrencias significativas así como las trayectorias epocales del campo cinematográfico que retrató la vieja mítica del personaje emblemático del mundo rural argentino, el gaucho. Desde el primer discurso criollista que construyó un gaucho ficcional y lo convirtió en el emblema y epítome de la argentinidad, hasta la configuración identitaria de los discursos urbanos sobre el campo y las distintas retóricas provenientes de la literatura o del mundo técnico y el trabajo que en décadas posteriores impregnaron las nuevas representaciones del mundo rural.

La primera práctica discursiva sobre el mundo rural presente en el cine argentino, fue un imaginario cultural, el criollista, heredero del criollismo literario y de la profusa difusión de imágenes criollistas en la primera cultura gráfica de masas. Hubo después otras líneas de inspiración emanadas de los distintos ejes discursivos del ensayo político y de la literatura argentina sobre el mundo rural, tanto de la literatura escrita en la ciudad como en aquella de extracción directamente rural y campesina, gauchesca, nativismo, ruralismo, agrarismo, antiurbanismo, anticosmopolitismo, impostura campera, folklore, criollismo residual, drama social y político, realismo social, entre otros.

⁶ Un avance de este trabajo fue publicado como “Retóricas urbanas sobre el mundo rural en el cine argentino. Gauchos, criollos, errancias y polisemias” en *Actas de las I Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo 2017*. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”. Buenos Aires, 2018.

Gauchos ficticiales, errancias, alardes

La literatura gauchesca fue la primera gran inspiradora del cine criollista, y también fue la primera práctica discursiva sobre el mundo rural presente en la literatura argentina. Aunque habrá posteriormente un cine de inspiración gauchesca, producido a partir de las transposiciones al cine de aquellos viejos textos de la literatura gauchesca, es de destacar que el cine criollista y el cine de inspiración gauchesca son enunciativa y retóricamente diferentes. La presencia en ambos géneros del gaucho y de otros personajes rurales argentinos y algunas coincidencias retóricas entre ambos han derivado en que en el espectador ingenuo se produzcan frecuentes confusiones. Asimismo, en algunos trabajos críticos se observa la criollización de lo rural, esto es, la adjudicación de rasgos criollistas a toda representación en un film argentino de gauchos y otros motivos campesinos y pampeanos. Los deslizamientos de significado también han constituido un lugar común en la crítica literaria. Tal como lo ha estudiado Rubione (2001) la historiografía de la literatura sobre los textos referidos al campo argentino ha estado marcada por las ambigüedades y las imprecisiones. Los autores y críticos literarios han designado de manera subjetiva y autorreferencial el género y el contenido de las obras de su autoría. Desde fines del siglo XIX las variantes de la crítica literaria se ocuparon primero de la literatura gauchesca, luego de la literatura criollista, más tarde del nativismo y el tradicionalismo, y finalmente de la literatura folklórica. Todas denominaciones usadas para designar las variadas formas estéticas de la literatura argentina dedicada a describir el mundo rural argentino y su personaje prototípico, el gaucho. Hubo sin embargo concurrencias básicas fundadas en criterios temáticos, formales, y estilísticos, que fueron resemantizadas una y otra vez según fuera la dominante teórica empleada por cada uno de los críticos y autores en cuestión a la hora de analizar objetos discursivos, construir géneros y delimitar cánones y campos de estudio identificables.

La literatura gauchesca y la criollista no son lo mismo. La gauchesca tuvo su precedente en la literatura sobre temas campestres, cielitos, cantos criollos y argumentos de fines del siglo XVIII, y para las primeras décadas del siglo XIX se convirtió en el primer género referido al mundo rural argentino. El género comenzó con Bartolomé Hidalgo y sus poemas de cuartetos de versos octosílabos, los *Cielitos* y *Diálogos patrióticos* de 1822, y continuó con Estanislao del Campo y sus dos textos de 1857 y 1866 sobre Anastasio el Pollo, *Carta de Anastasio el Pollo sobre el beneficio de la Sra.*

La Grúa y Fausto, Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de la Ópera. Vendrían después los clásicos del género, con Hilario Ascasubi y *Un diálogo cívico entre el gaucho Jacinto Amores y Simón Peñalva*, y las obras más conocidas y que publicara en París a partir de 1862: *Santos Vega o Los Mellizos de la Flor*, *Paulino Lucero* y *Aniceto el Gallo*. Se sucedieron luego varias sucesivas versiones de la leyenda del gaucho Santos Vega, como la del folletín de Eduardo Gutiérrez y el poema de Rafael Obligado. También el *Martín Fierro* de José Hernández, el *Juan Moreira* también de Gutiérrez, y *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes. Los aspectos formales de la literatura gauchesca están definidos claramente, y así serán transpuestos al cine de inspiración gauchesca. Enunciativamente la gauchesca es un hablar ilustrado llevado al texto escrito por un autor culto que simula el hablar gaucho y campestre. En el caso de tratarse de poesía, ésta se nutre de la métrica típicamente gaucha de versos octosílabos del cantar de los payadores de la pampa argentina y también del formato métrico y rítmico clásicos del romancero español, de los romances de caballería y la novela picaresca española. Con José Hernández la poesía gauchesca se renueva con la sextilla hernandiana de seis versos octosílabos con una rima particular que refina la copla de la cuarteta gaucha y en la que el primer verso queda libre, le suceden dos pareados, y luego un sexto verso que recupera la rima del primer pareado.

El tema central de la gauchesca, y lo será en el cine de inspiración gauchesca, en todas las versiones fílmicas del *Martín Fierro* por ejemplo, es la rebeldía del habitante rural marginado por las políticas de avance de la frontera y de modernización estatal. El *topoi* central será la fuga indefinida del gaucho, la errancia. Fue con Ascasubi y su héroe Santos Vega, que la literatura gauchesca introdujo en su canon narrativo el personaje emblemático del mundo pampeano argentino, el gaucho errante, y que continuaría con las ficciones sobre los otros tres gauchos errantes prototípicos de la literatura argentina, Martín Fierro, Juan Moreira y Don Segundo Sombra. En Martín Fierro y en Juan Moreira, la errancia por su condición de “vagos y mal entretenidos”, y entonces sujetos a la legislación que desde 1820 criminalizaba la errancia del gaucho y lo incluía en la categoría de “vago y malentendido” convirtiéndolo así en sujeto de persecución. En Santos Vega y Don Segundo Sombra, la errancia del payador y del resero con un halo de misterio y melancolía, y que en el caso del héroe de Güiraldes protagonizaba una gauchesca nativista que exaltaba los aspectos del campo y el color de la vida campesina, idealizaba míticamente los aspectos étnicos y folklóricos de la pertenencia pampeana y

la vida campera. Cabe aquí señalar que el texto fundacional de lo que casi veinte años más tarde se configuraría como la mítica y criminalización del gaucho errante, el texto que consolida la errancia como canon de la gauchesca, fue el *Facundo. Civilización o barbarie* de Sarmiento, de 1845. Si bien el texto de Sarmiento no forma parte de la gauchesca, los gauchos sarmientinos constituyen sus actores privilegiados. Sarmiento describía las condiciones de vida en la pampa pastoril y las formas de sociabilidad dificultosa de la vida pampeana, dificultad que hacía derivar de la vastedad del espacio, de la llanura que se extendía hasta la línea del horizonte. Sarmiento tipificaba al gaucho pampeano por su talento como gaucho rastreador o como baqueano. También reconocía la existencia de dos tipos de gaucho errante, el cantor rural que andaba “de pago en pago, de tapera en tapera, cantando sus héroes de la pampa, perseguidos por la justicia”. Y el gaucho malo, “un misántropo particular”, “proscrito por las leyes”, con “aversión por las poblaciones de los blancos, pero sin su moral natural” y cuyo nombre era “temido casi con respeto”. Por lo que cuando se presentaba “en un pago donde la partida acababa de salir, conversaba pacíficamente con los buenos gauchos que lo rodeaban y lo admiraban”. El gaucho errante era pendenciero, odiaba cualquier disciplina, huía de servir en el ejército cuando se lo convocaba, y después de participar en un duelo o una muerte se refugiaba entre los indios. En tanto el tipo del “paisano” tenía hogar y paradero fijo, hábitos de trabajo, y respeto por la autoridad y trabajaba como agricultor, picador de carretas, tropero, o soldado, el gaucho errante erigiría su modo de vida en la vida del fugitivo.

El segundo eje literario sobre el mundo rural argentino, cronológicamente muy posterior a la gauchesca, fue la literatura criollista, que llegaría al soporte cinematográfico después de un largo y enmarañado recorrido transpositivo de algunas décadas y que se complejizaría semánticamente, y complejizaría a sus críticos, al atravesar una multiplicidad de soportes y dispositivos.⁷ Si bien las literaturas gauchesca y criollista refieren al mundo rural pampeano, presentan entre sí diferencias insalvables, que las vuelve casi incomparables. La literatura criollista es posterior a la gauchesca. La cita, la necesita, pero es cualitativamente diferente. A diferencia de la literatura gauchesca, escrita desde el siglo XIX por autores

⁷ En un trabajo anterior estudié el imaginario criollista y su transposición al cine tanto en sus aspectos estructurales y formales, así como en la esfera de su significación, producción y recepción, en el momento de su transposición a los diversos soportes de una cultura de masas, y su configuración como imaginario social y cultural, como experiencia social, con sus capas de pasado (Tranchini, 1999).

letrados pertenecientes a una élite culta formada en la literatura francesa y española, la literatura criollista constituyó un conjunto de textos, de autoría tanto letrada como no letrada, que utilizó como soporte los miles de folletos impresos en tiradas de decenas de miles de ejemplares, que proliferaron y circularon masivamente en la ciudad y en el campo hasta alrededor de 1920, y que enunciativamente se nutrió del hablar campestre de la pampa, mezclado con el hablar del gaucho “malo” y del compadrito a través del moreirismo, y con el hablar de inmigrante italiano a través del cocoliche. En consonancia con el proceso de modernización de principios de siglo XX, la literatura criollista se popularizó y alcanzó un éxito masivo. Surgió a partir de la difusión popular de algunos de los textos de la literatura gauchesca y de la práctica editorial de imprimir y vender títulos de esta literatura a través del formato del folletín europeo preferido por la población inmigrante. Se denominó ‘criollista’ por su potencial de homogeneización e hibridación para un público completamente diverso, pero que debía integrarse en suelo argentino para convertirse en el ejecutor y motor de los procesos de modernización. Tal como lo ha estudiado Prieto (1988), el papel de este criollismo fue homogeneizador al funcionar como un modo de experiencia para la incorporación de una cultura popular común. Para el público nativo el paisaje pampeano, las costumbres provincianas y los personajes evocados por la literatura criollista, constituyeron un reaseguro frente a los cambios que experimentaban frente el proceso de modernización. Para el público inmigrante constituyeron una fuente de identificación con el país de recepción y a la vez una forma de evocación del hablar, de rememoración de los tipos humanos y las formas de su propia y ahora lejana vida campesina.

A diferencia de la literatura gauchesca, publicada como libro, o como folleto que circuló junto a las páginas de los suplementos literarios de los diarios, como en el caso del *Martín Fierro* publicado como folleto periódico por el diario *La República*, y siempre, o por lo menos hasta la época del texto cinematográfico, siempre publicada en el ámbito estrictamente literario, la literatura criollista surgió en la época de la cultura de masas, y fue siendo transpuesta a una serie de soportes mediáticos en interacción con formas emergentes de sociabilidad popular, para entretenimiento y diversión de un público formado por nativos e inmigrantes, conformando una cultura criollista que trascendió absolutamente el ámbito de la literatura y de todo tipo de lectura para resurgir festivamente en el circo criollo y el drama criollo, en la primera publicidad gráfica, en el humor gráfico político, en las fiestas, centros y concursos criollos, en las comparsas criollistas con

disfraces de Moreiras y de Cocoliches de Carnaval, y luego, un poco más refinadamente, en el sainete, el grotesco y el teatro.

El criollismo convirtió al gaucho en el emblema y epítome de la argentinidad. No al gaucho real, gaucho pobre de pie desnudo, chiripá y bota de potro, gaucho errante y fugitivo del que había hablado la gauchesca, sino al gaucho esplendoroso que se lucía en la ciudad con la pantomima del *Juan Moreira* representada por Pepe Podestá, ostentando botas brillantes, espuelas, calzoncillo cribado, chiripá negro como adorno, poncho, rebenque, cinto con botones metálicos de monedas, barba hirsuta, peluca abundante, vincha, camisa blanca y facón de madera pintada. Una imagen producida seguramente para seducir a la industria de las imágenes impresas. El circo y teatro criollos y el primer cine argentino exaltaron algunos de los supuestos atributos del gaucho argentino: valentía, generosidad, bravura, independencia, que se aseguraba, determinaban el carácter nacional. Sin embargo todo este alarde de vestuario y de las cualidades del gaucho tenía como finalidad la incorporación cultural del inmigrante. A diferencia de la literatura gauchesca que soportaba al gaucho étnico, nacido en la pampa, pero que exudaba etnocentrismo en oposición al extranjero, en especial al extranjero inmigrante, con un particular rechazo al inmigrante italiano, al gringo, al que la gauchesca remeda despectivamente y de cuyo español italianizado se burla, a diferencia de esa literatura, la literatura criollista lo incluye y lo necesita. La terrible burla de Martín Fierro contra el inmigrante italiano, perdido en lengua incomprensible y tierra ajena, no cuaja en un texto criollista:

Gringada que ni siquiera/ se sabe atracar a un pingo [...]/ No hacen más que dar trabajo,/ pues no saben ni ensillar;/ no sirven ni pa carniar:/ y yo he visto muchas veces/ que ni voltiadas las reses/ se les querían arrimar [...]

Y lo pasan sus mercedes/ lengüetiando pico a pico/ hasta que viene un milico/ a servirles el asao/ y eso sí, en lo delicaos,/ parecen hijos de rico [...] Sólo son güenos pa vivir entre maricas. (Hernández,1962:18)

El devenir de la literatura criollista en un imaginario social, su irrupción irrefrenable en el mundo del imaginario popular, su anclaje celebratorio de una diversidad de tipos humanos en una variedad de soportes, marcó en el nivel de la enunciación una nueva diferencia. En tanto la gauchesca fue una literatura urbana culta, con temas serios y una impregnación trágica y melancólica, la criollista fue una literatura popular

que se apropió libremente de una multiplicidad de géneros, los invadió, y puso en estos géneros, en acción paródica y burlesca, a los héroes y temas de la gauchesca, a sus tragedias y a su melancolía. Pidió prestado a la gauchesca al personaje del gaucho Martín Fierro y lo llevó a la pista del circo criollo con un público de origen mayormente inmigrante.⁸ Y transformó al gaucho en un personaje aunque emblemático, también ficcional. En tanto imaginario cultural urbano el criollismo produjo cambios sociales importantes. Hasta bien entrado el siglo XIX, la condición de gaucho había quedado por entonces delimitada en sentido estricto al habitante campestre de la pampa que ejercitaba las formas de vida tradicional. Y el ‘criollo’ había sido el sujeto nacido en suelo argentino. Ya se tratase de haber nacido en la ciudad o en el campo, en ambos casos la condición de criollo había estado definida por el hecho de haber nacido en suelo argentino en oposición al extranjero nacido en otro territorio. Hacia principios del siglo XX y en consonancia con las transformaciones mencionadas, cuando ya ha surgido un público urbano de extracción rural, formado por los inmigrantes europeos llegados desde la pobreza campesina y por los migrantes provincianos que acarreaban consigo el imaginario campestre del interior rural de la Argentina, lo criollo comienza a designar al nacido en suelo argentino, se vuelve polisémico, y entiende al suelo argentino por antonomasia, como el suelo rural de la Argentina, la pampa, por lo que lo ‘criollo’, la criollidad, va quedando confinada al mundo del campo, a un mundo rural en el que conviven ahora gauchos, paisanos e inmigrantes. El gaucho errante es ahora parte del pasado y la sinécdoque revitaliza a lo criollo como perteneciente al campo en oposición al habitante de las ciudades, y circunscribe el gaucho al campo, lo convierte en figura folklórica, lo nativiza.

El auge, éxito editorial y difusión de los textos criollistas y su irrupción mediática, fueron tales que el criollismo dio lugar al debate entre varios ensayistas y autores de la élite letrada sobre la vulgarización del idioma. Vulgarización a la que esta élite cultista temía no sólo por los aspectos del criollismo que definía como de corrupción lingüística y deterioro de los valores nacionales, sino también por su penetración en una serie de soportes detestados por esa élite, y que incluían el radioteatro y el primer cine silente. Para estos autores, Eduardo Wilde, Ernesto Quesada, Miguel Cané, Rafael Obligado, la mixtura con el hablar inmigrante y orillero

⁸ Esto es más que metafórico. *Martín Fierro*, de Elías Regules, fue estrenado en La Plata el 28 de mayo de 1890 en el circo criollo de Pepe Podestá quien también lo personificó.

que la literatura criollista suponía, era una jerga baja y desclasada que estaba envileciendo el modelo tradicional de la literatura criolla, que Quesada pensaba que debía asimilarse a la gauchesca, aquella que demostraba los valores y la pureza étnica del gaucho argentino (Rubione, 1983). Pocas décadas después, con el avance del nacionalismo, la élite letrada, con Leopoldo Lugones, Ricardo Rojas y Manuel Gálvez a la cabeza, transformaría al gaucho literario, no al real, ni al criollista, sino al de la errancia y de la gauchesca, en oposición acérrima al gaucho del criollismo, en un símbolo de la identidad nacional, en la insignia del auténtico "ser nacional" que era necesario salvar de la contaminación que el cosmopolitismo le estaría produciendo. Con *El payador* de Lugones y con el nativismo, el gaucho real se desmaterializa, se convierte en la presencia literaria de un sujeto ausente, pasa a ser nada más que una figuración político literaria.⁹ Desde la época del Centenario, la estética nativista refinaría los temas y el hablar de la gauchesca, eludiría el hablar del inmigrante, y suprimiría el conflicto social y la marginalidad del gaucho, todo al servicio de reforzar la resignificación política del nacionalismo.

El nativismo fue la respuesta de la élite cultivada al criollismo, transpiró nacionalismo y reaccionarismo, se pretendió didáctico, fue al rescate del espíritu letrado de la gauchesca, y se orientó hacia la identificación entre gaucho y patria. Se trataba de rescatar los aspectos de pureza de la tierra pampeana y de sus habitantes que se imaginaba estaban en peligro de extinción ante el avance de lo que se dio también en despreciar, el cosmopolitismo y su actor principal, el inmigrante de habla no española. Contemporáneo a los orígenes de la cultura de masas a la que no soporta y repele, el nativismo sufrió varias derivaciones. Una vertiente del nativismo fue el folklore precisamente difundido a través de la cultura de masas que el nativismo considera vulgar, pero a la que termina necesitando. En ese espacio se recopilaron y reprodujeron letras de canciones, novelitas cortas, folletines, proverbios, refranes, en los que la figura del gaucho quedaba restringida al ámbito del rancho y de la estancia, adaptado al supuesto gusto de las clases medias urbanas, exotizado con su barba y vestir característico y enfatizados sus modos rurales, sus danzas, refranes, y su hablar del interior de la Argentina. Sin que el ímpetu nacionalista permitiera a los cultores nativistas evaluar el exceso estético y la redundancia retórica excesiva. En tanto actividad urbana de registro y recopilación de bailes, costumbres y danzas regionales, el folklore nativista identificó a las culturas rurales con

⁹ Sigo en este punto a Bollig (2012).

supuestos atributos regionales, las adaptó a la clase escolar o el espectáculo de danza, las urbanizó, las redujo a un objeto observable desde afuera, extrañado del original, distante, al tiempo que desarrolló una comprensión sesgada y urbanocentrista que dejó de lado la visión propia de los actores del mundo rural.¹⁰ Refiriéndose a la música regional, Pizarro lo ha definido claramente:

Luego esta música, ya adaptada al gusto urbano, inserta en el mercado del entretenimiento de masas y en la industria de ídolos populares, componente del proyecto estético y moral de las élites conservadoras, libre de actores sociales e identidades históricas indeseables, pensada explícitamente como representación de otra cosa, volvía a los espacios que representaba y ocupaba el lugar de su representación. (2018: 8)

Así fue como el folklore nativista terminó identificando a la ruralidad pampeana con el gaucho del nativismo, con su vagancia malentendida y su errancia, y a la pampa misma con lo inhóspito e inabarcable, y entonces, a uno como sujeto de criminalización y al otro como objeto de apropiación y dominio. Y a la ruralidad del noroeste argentino con lo ancestral y milenario, y entonces, por eso, olvidada y postergada. Años más tarde la cita desangelada de este folklore nativista reaparecerá en un cine que diferirá claramente en sus aspectos enunciativos y retóricos tanto del cine criollista como del cine de inspiración gauchesca, pero que lo citará, que será estéticamente su pastiche, y que exotizará groseramente los aspectos característicos del mundo rural pampeano.

Una segunda derivación discursiva del nativismo fue el ruralismo que impregnó buena parte de los discursos políticos y educativos de la época. Desde la época del Centenario los cuentos breves y folletines románticos y los primeros libros de lectura y manuales escolares recrearon una mitología

¹⁰ Burke (1991) ha explicado la aparición del folklore como una cultura de búsqueda del primitivismo cultural rural, ejercida por las clases medias urbanas que desde fines del siglo XVIII, y en base a la conceptualización de Herder de la comunidad orgánica como expresión primitiva de la nación, comienzan a encontrar en los bailes, festivales campesinos, canciones, tradiciones y vestimentas regionales, una fuente de solaz, fascinación y exotismo. Burke describe la sorpresa y extrañeza experimentadas por los campesinos cuando viajeros e intelectuales de clase media de las ciudades se acercaban a sus aldeas para recopilar divertidamente las producciones de sus culturas rurales, vinculadas muchas veces al trabajo en el campo y la vida agraria y tan antiguas y tradicionales que ni ellos podían recordar su origen.

argentina basada en la utopía de la edad de oro, que tendría lugar en el arcádico escenario de una pampa poblada de ranchos de paja y adobe al pie de frondosos ombúes, gauchos, paisanas con trenzas, vacas, caballos y maizales. Este bucólico mundo campesino replicó las imágenes de los cuentos de hadas de procedencia europea que también son reproducidas en los libros de la época para el aprendizaje de la lectura. Con los textos escolares de Pablo Pizzurno, la escuela pública argentina difundió las imágenes de un mundo rural poblado de granjas, pastores, rubias aldeanas, labradores, niños regordetes, en el que reinaba la armonía y la ausencia de conflicto. Hay ilustraciones de campos muy verdes con casas prolijas rodeadas de cercas de madera, en los que chicos rubios alimentan a gansos, pavos y conejos, juegan con corderos, cazan mariposas, recogen manzanas, juntan flores. No hay representaciones del hombre de campo y de sus trabajos, pero en ocasiones, las imágenes acuareladas de gauchos prolijos, maizales, espigas de trigo, gallinas y vacas lecheras, acercan al lector a la realidad del mundo pampeano. Ese mundo sin facones, pleno de paz rural y de armonía funciona borrando la pobreza rural, difuminando el culto al coraje y lavando el moreirismo. La perfecta combinación de nativismo y ruralismo aparece en la portada del álbum de partituras para piano de autoría de Edmundo Zaldívar (h.) titulado *Carnavalitos*, de fines de los años cincuenta, que muestra un grupo de coyas bailando al son de cajas y quenás sobre un prado verde y ondulado naturalmente inexistente en la Puna norteña.¹¹

Hubo otra práctica discursiva referida al mundo rural, el agrarismo, que nació como una prédica técnica y precientífica difundida en folletos y manuales de alcance masivo, y que con el proceso de modernización se instaló como un imaginario de las clases medias urbanas y rurales, preconizando la pequeña propiedad agraria intensiva y el productivismo rural. Fue un imaginario conservador con una concepción misógina de la mujer como educadora de los hijos, colaboradora del agricultor, y factor doméstico de moralidad y retención del hombre en el ámbito rural. Los autores e ideólogos agraristas permanecieron lejos del romanticismo y rechazaron la exaltación romántica de los atributos del campo argentino iniciada por el nativismo y el ruralismo. Siguiendo los ideales del conservadurismo tecnificado y el modernismo reaccionario, el ideario agrarista apeló al productivismo con una retórica cercana a la épica que situó

¹¹ La mención a la artificiosidad del prado verde en Pizarro (2018).

al gaucho en el pasado, y exhortó a la fuerza, la energía y el optimismo del trabajador rural.¹²

El mito de Podeley

Según Prieto, los rasgos de la cultura criollista se habrían extinguido en algún punto situado a lo largo de la década de 1910. Sin embargo, tal como demostré el discurso criollista pervivió por lo menos hasta fines de la década de 1930 ocupando un lugar de importancia en las culturas populares urbanas y rurales. El criollismo encontró en el cine silente un eje de representación discursiva que le permitió continuar proveyendo a los sectores populares imágenes y representaciones identificatorias. La incorporación de lo criollo, y su reproducción en imágenes, funcionó como núcleo de irradiación de configuraciones simbólicas próximas al mundo de las culturas populares. De una manera convocante y festiva este cine intervino en la conformación de una trama de relaciones entre los sectores populares que amplió la base social de los mismos, incluyendo a las nuevas capas medias. Desde sus primeros espacios y antiguos dispositivos literarios, el criollismo circuló hacia los nuevos medios audiovisuales de la época, el radioteatro y una serie innumerable de películas cuya filmación se extendió desde el primer cine silente hasta los films sonoros de los primeros años del peronismo. El cine se apropió de la literatura gauchesca y de sus personajes así como de las escenificaciones y dramatizaciones que de la gauchesca habían hecho el circo criollo, el teatro y el radioteatro, y procesó todo esto en el filtro del registro híbrido del criollismo. Los recursos fueron la invocación al folletín y el melodrama, el sentimentalismo en el tratamiento de los afectos, una retórica visual que exageraba el vestir del gaucho con una iconografía de enormes barbas, rastras y facones, un énfasis en el culto al coraje y la rebeldía del gaucho alzado, así como la exuberancia paroxística del hablar y la gestualidad del inmigrante italiano. El cine criollista ejerció también una función pedagógica mediante la inclusión de moralejas y la defensa de lo que se consideraban por entonces como “las buenas costumbres” en una sociedad tensionada por los procesos de modernización y el conservadurismo de las viejas formas familiares. En esta dirección el cine criollista también fue conciliatorio y ensayó el borramiento de los conflictos de clase que pasaron a ser mostrados como conflictos entre el

¹² Sobre estas retóricas con especial atención al agrarismo en Argentina, Tranchini (2013).

campo y la ciudad. Entre los films paradigmáticos más celebrados por el público, pueden citarse entre otros muchos, las dos versiones silentes y las varias sonoras de *Juan Moreira*, y también, *Nobleza gaucha*, *Plegaria gaucha*, *El matrero*, *Pampa y cielo*, *La gaucha*, *un poema de los campos*, *Nobleza criolla*, *Kilómetro 111*, *El comisario de Tranco Largo*, *Lo que le pasó a Reynoso*, *Viento norte*, *Prisioneros de la tierra*, y el último film criollista *La cabalgata del circo* de Mario Soffici, estrenada en 1946, y que es en realidad un film sobre el circo criollo y los orígenes del cine criollista, una historia de textos de la cultura criollista que citan a otros textos con una organización circular del relato que va siendo anunciada por el *leit motiv* de la sobreimpresión de una rueda de carreta que gira indicando los cambios en la vida de los cirqueros, la historia del circo, el tiempo que pasa.



El film criollista cita a la gauchesca, pero a diferencia de la literatura gauchesca que pasará al cine de la mano del drama social y la tragedia de la fuga, la persecución y la ausencia, el registro del criollismo incorpora el campo semántico y narrativo del folletín con un héroe vengador que busca reivindicar a las víctimas inocentes de las injusticias y abusos cometidos por las figuras de poder. Y que lo hace a veces fallidamente y a costa de su propia vida. Este cine también incorpora el tema de la conciliación romántica, por lo que su *topoi* central es la presencia de un héroe, buen criollo, trabajador humilde, y valientemente comprometido con las causas sociales justas y en contra del patrón explotador. A diferencia de los héroes

errantes de la gauchesca, el héroe del film criollista no se fuga, permanece junto a la mujer a la que ama, generalmente bella, joven, paisanita ingenua y vulnerable, y como en el folletín clásico, necesitada de protección. La dupla prototípica comienza con el cine silente y la pareja formada por el Gaucho Juan y la Criollita María, protagonistas de la *Nobleza gaucha* silente de 1915. Aunque el personaje emblemático de este cine es el mensú Podeley del film de Mario Soffici, *Prisioneros de la tierra*, de 1939, un criollo apasionado y a la vez austero y reticente y con una complejidad y trascendencia capaz de convertirlo en un héroe trágico que llamó la atención de Jorge Luis Borges en una crítica que hizo del film en la revista *Sur*. "En escenas análogas de otro film, el ejercicio de la brutalidad queda a cargo de los personajes brutales; en *Prisioneros de la tierra* está a cargo del héroe y es casi intolerable de eficaz" (1939: 92). Con la venganza inflexible e implacable, certera, de Podeley, Soffici sintetizó los aspectos más tradicionales del culto al coraje, la pasión, la rebeldía y el afán vindicativo de Juan Moreira, y agregó el respeto criollo por la palabra empeñada que el mismo Soffici ya había desarrollado con el personaje del arriero Miguelito, en *Viento norte*, y el culto más moderno al trabajo rural como responsabilidad colectiva, culto que también había descrito en *Kilómetro 111*. Podeley trabaja sin descanso en el obraje de yerba mate, pero ante la injusticia más abusiva y la impotencia, no se resigna ni se deja vencer y mata a Korner convirtiéndose en gaucho perseguido para morir finalmente, con su mano en primer plano aferrando la tierra.



Fotograma de *Prisioneros de la tierra*.

Con la llegada del peronismo el imaginario criollista activo se opacó indefectiblemente¹³. La necesidad de homogeneización se había vuelto política, por lo que dejaría de lado el llamado a la hibridación, y la oposición cultural entre lo criollo y lo extranjero sería suplantada por la oposición política entre patria versus antipatria. El primer peronismo marcó la intervención del Estado en materia social, impulsó políticas económicas que promovieran la industrialización y amplió los derechos sociales y laborales de los trabajadores, atendiendo a la mejora de la salud pública, ampliando la educación pública y el alcance del turismo social, implementando planes de vivienda y construyendo barrios obreros. El inmigrante de habla no hispana, italiano, árabe, ruso, ya habla español, trabaja ahora en una fábrica, ha dejado el conventillo y accedido a una vivienda en un barrio de trabajadores, aunque es también indiscutible que durante las décadas anteriores no ha sufrido procesos de guetificación, como sí lo han sufrido los inmigrantes llegados a otras grandes ciudades del mundo. Durante todos esos años este inmigrante se ha recreado con las películas que muestran al gaucho y al campo argentino, en tanto que sus hijos argentinos ya han leído en la escuela pública la historia legendaria del gaucho Martín Fierro y aprendido de memoria el poema *Santos Vega* de Rafael Obligado. Ahora, esos gauchos son para él parte del pasado. También el inmigrante Cocoliche. Los personajes de Celestino Petray, el Cocoliche del circo criollo de Pepe Podestá, el Don Genaro de la *Nobleza gaucha* de 1915 y el Don Ponciano de *Joven, viuda y estanciera* de Luis Bayón Herrera de 1941, han dejado de ser entretenidos y ya no son operativos. Volver a rubricar burlescamente el hablar dispar del inmigrante hubiera significado perturbar, irritar, una conciliación de las clases populares que el peronismo pretendía liderar. Aquellos protagonistas de forzado hablar italiano dejan paso ahora a las actuaciones de Luis Sandrini y su hablar con una leve entonación italiana, que en *El diablo andaba entre los choclos* de Manuel Romero de 1946, es un criollo de pura cepa, ya no gaucho errante o pendenciero, sino criollo y peón, que como lo dice el título de la película se ocupa de cuidar un maizal y que siembra entre el público asistente algunas de las creencias del imaginario del primer peronismo, a saber que el capitalismo se ha acabado, que podrá progresar y dejar de ser un peón, que podrá denunciar al sindicato los abusos que sufre

¹³ La homologación errónea entre gauchesca y criollismo ha llevado a que algunos estudios sobre historia del cine extiendan la vida del cine criollista hasta por lo menos el fin del primer gobierno peronista.

de parte del patrón. Filoteo no es Podeley sin embargo. Denunciará a su patrón y buscará recibir justicia social, pero no morirá por ella.

El criollismo cinematográfico ha dejado de ser operativo. Su potencial de homogeneización era funcional en el pasado, pero ahora el mítico gaucho barbudo cinematográfico ha dejado la rastra y el facón y las peleas con puñales, y se ha convertido en peón o en soldado. La vocación del gaucho por la errancia y el ímpetu pendenciero son recuerdos del pasado, culturalmente residuales. Los nuevos actores de los films rurales son más serios y sufridos y apuestan por las situaciones dramáticas y la melancolía por la tradición del pretérito pampeano. Enrique Arrieta, José Olarra, Enrique Muiño, Froilán Varela, Francisco Petrone, Hugo del Carril, Arturo García Buhr, entre otros. También Domingo Sapelli, el actor del momento para representar al viejo criollo prototípico, desde las versiones de *Juan Moreira* de 1936 y 1948, hasta *Pampa Bárbara* y *El último perro*. Con un refinamiento formal destacado para el cine argentino de la época, *La cabalgata del circo* cerrará definitivamente el ciclo del cine criollista como espacio de modernización cultural y de integración de las esperanzas y proyectos de las nuevas masas, así como de aceitado motor para la unificación de las clases subalternas en clases de trabajadores al servicio de la construcción de la recién llegada patria peronista. El film de Soffici mostrará al circo criollo y también al primer cine criollista, lo transformará en criollismo residual. *El último payador* de 1950, de Homero Manzi y Ralph Pappier, usa traje y corbata y canta milongas. Desde 1945 hasta 1955 los films de notoria temática rural, convocarán a la épica del trabajador rural en *Los isleros*, de Lucas Demare de 1951 y en *Las aguas bajan turbias*, de Hugo del Carril de 1952, y conciliarán los conflictos entre clases a través del culto a las guerras por la Independencia en *La guerra gaucha*, de Lucas Demare de 1942, o a la guerra contra el indio en los fortines de frontera, en *Pampa bárbara*, de 1945, también de Lucas Demare y esta vez junto a Hugo Fregonese. Dos films sobre las luchas patrióticas que tomarán elementos de la literatura patriótica y gauchesca.

Por afuera del criollismo el pasaje de la literatura gauchesca al cine tomó tres caminos. Los dos primeros caminos tamizaron a los gauchos literarios legendarios con el tamiz de la búsqueda formal de la *nouvelle vague*. El primero fue el del cine de inspiración gauchesca que realizó innumerables adaptaciones al cine del texto literario de uno de los gauchos mitológicos del campo argentino: Martín Fierro. La serie de este cine gauchesco incluyó varias versiones fílmicas mudas y sonoras hasta culminar en 1968 con el *Martín Fierro*, de Leopoldo Torre Nilsson, *La vuelta de*

Martín Fierro de 1973, de Enrique Dawi y *Martín Fierro, el ave solitaria*, de Gerardo Vallejo, de 2006. El segundo camino fue el del nativismo poético de Manuel Antín en su adaptación del texto literario de la novela de la gauchesca nativista de Güiraldes, *Don Segundo Sombra*. El film inauguró una serie de imágenes nostálgicas del campo argentino y la vida en las estancias, filmadas con un realismo poético refinado. Antín eludió toda cita al criollismo, al cocoliche y al gaucho alzado. Transmutó al gaucho errante en poesía de la ausencia. Y mostró las formas genuinas del trabajo campesino, la doma del potro y la destreza del que doma, el arreo de la tropilla de vacas en un campo iluminado por el amanecer, el lenguaje parco de la gente de campo. El nativismo poético de Antín se construyó con una retórica ruralista que expuso al campo argentino como un espacio utópico de armonía bucólica y poesía. En tanto que en el film de Antín el ruralismo era una retórica funcionando al servicio del nativismo, la invocación bucólico ruralista ya había aparecido varias décadas antes con un film de José Ferreyra. En *Perdón viejita*, de 1927, un melodrama silente de arrabal que hablaba de los males de la gran ciudad, el campo y su supuesta pureza incorruptible eran revelados en una brevísima escena final. Junto a unas casas bajas, una campana se agitaba sonando muda en el campanario del pueblo, los personajes almorzaban al sol alrededor de una mesa con un mantel muy blanco, cumpliendo su idílico sueño de vivir en una "casita blanca, lejos de la ciudad, risueña, llena de sol".

La tercera derivación del nativismo fue el de la folklorización con pastiches criollistas que utilizan una retórica que reitera las palabras y modismos criollos, la redundancia de imágenes del campo y el mundo rural pampeano, la exotización del gaucho y de los tipos sociales rurales (estanciero, chacarero, peón, china, gaucho perseguido), la asignación al gaucho de un culto al coraje de impronta moreirista, y que ya en la década de 1930 resaltarán los valores de la patria. Proliferan sin filtro las zambas, malambos, payadas y otras destrezas criollas, poemas y recitados, decires criollos. Un lenguaje enfáticamente criollo que busca el efecto grotesco. La réplica de la gauchesca desborda en gauchos exorbitantes en tanto que la copia del criollismo se extralimita en una acumulación de refranes y decires y desconoce las proporciones del original. El cine basado en el folklore costumbrista proporciona placer a partir de la descalificación de lo rústico, y en esta dirección, sus recursos degradan el criollismo. Lo cómico es construido a partir de lo rústico y lo rústico es saturado hasta volverlo inverosímil. Los pobres rurales son satirizados con discursos que descalifican a peones, gauchos, chacareros, representados con rasgos

grotescos o burlescos. Aunque estos films invocan personajes, situaciones y tipos del criollismo, faltan en ellos los elementos culturales activos de identificación característicos. Se trata de un cine que hace gala de un humor que va desde el liviano hasta el grotesco. En *Santos Vega vuelve*, de Leopoldo Torres Ríos, de 1947, un melodrama campero emblemático en la folklorización de la gauchesca, un cantor debe vencer al diablo en una payada de contrapunto y rescatar así el alma de Santos Vega que, derrotado por Juan sin Ropa, vaga inconsolable por el campo apareciéndose con una vidalita que lo anuncia. El protagonista remata cada situación con una canción campera actuada por los cantores y el significado de las letras es dramatizado con gestos que acentúan el efecto sentimental sobreindicando la intención. En *La estancia del gaucho Cruz* de Leopoldo Torres Ríos (1938), la comicidad es buscada en el temor de los peones a los azotes del patrón que les aplica la técnica del submarino en la fuente del patio de la estancia. Los peones aparecen como analfabetos, torpes y haraganes, y el estanciero les pega con el rebenque mientras los insulta "animales, imbéciles". En *Paula cautiva* de Fernando Ayala, de 1963, hay una prefabricación e imposición efectista del casco de la estancia, que aparece escenificado con un decorado de grandes escaleras, salones, terrazas y ricos estancieros que alquilan sus estancias para que actúen falsos gauchos en shows turísticos, en tanto la vida de la estancia es folklorizada a través de la representación de domas, payadas y pericones. En *Joven, viuda y estanciera*, de Luis Bayón Herrera, de 1941, los dueños de la estancia aparecen insultando despectivamente a gauchos, criollos y peones, falsificados con disfraces irreales y las palabras denuncian etnocentrismo. En este film el gaucho legendario de la gauchesca y el criollismo demuestra haber recorrido un largo camino de degradación en el mundo de las transposiciones nativistas de la cultura argentina y la palabra *gaucho* aparece utilizada como insulto.

Desde fines de la década de 1930, comienzan a filmarse conflictos sociales rurales, lo que los sociólogos e historiadores han llamado la cuestión social en el campo, la temática de la posesión de la tierra, el problema de la tierra hipotecada, los conflictos por cuestiones productivas, y entre chacareros y acopiadores, el problema de la explotación de hacheros, la vida del obraje, la rudeza de los isleros. En esta serie discursiva se entrecruzan el folletín y el melodrama, la reconstrucción histórica, la franca denuncia social, la interpelación política, a veces el discurso criollista y la mítica del gaucho patriota y justiciero (Tranchini, 1999). Hasta principios de la década de 1960, puede mencionarse el cine de Mario Soffici, con *Kilómetro 111*, la ya citada *Prisioneros de la tierra*, *Tres hombres del río*, *Viento norte*, *El*

camino de las llamas, Cita en la frontera; el cine de Lucas Demare con *Chingolo, La guerra gaucha, El cura gaucho, Los isleros, Guacho, El último perro y Zafra*; el de Alberto de Zavalía con *Malambo*; el de Demare y Hugo Fregonese con *Pampa bárbara*; el de Fregonese con *Pampa salvaje*; el de Hugo Del Carril con *Surcos de sangre, Las aguas bajan turbias, Las tierras blancas, y Esta tierra es mía*. Aunque muchos de estos films documentan los procesos de exclusión social con una estética realista, en muchos casos utilizan los repertorios temáticos y procedimientos discursivos del criollismo, el folletín criollo, y el melodrama gauchesco.

En *Zafra* de 1958, un drama social rural, no conciliatorio, que termina en cine de denuncia y tragedia inevitable, el director Lucas Demare replicó el nudo melodramático estructurado al estilo de *Prisioneros de la tierra*, con un campesino joven, bueno, trabajador y valiente que defiende a su inocente amada del acoso sufrido por el malvado y villano explotador. El film trata de la imposibilidad del amor entre dos jóvenes campesinos de la Puna jujeña, Teodoro y Damiana, debido al acoso sufrido por Damiana de parte del jefe del ingenio azucarero. Héroe amoroso de fines de la década de 1950, Teodoro es menos fogoso y mucho más reticente que el Podeley del film de Soffici. Al igual que Podeley es conciliador con sus compañeros de zafra, pero reacciona ante la crueldad de la explotación sufrida y se convierte en un verdugo implacable. Como Podeley, representa al héroe de moral incorruptible cuya rebeldía y muerte sintetiza la venganza del honor y la rebelión social fallida. En la escena de la sublevación final se produce el desenlace trágico del drama amoroso entre Teodoro y Damiana. Después de haber asesinado a Bruno, Teodoro se arrastra entre los cañaverales, con la cámara filmándolo bellamente con planos punto de vista, pero es alcanzado por las balas que ante la desesperación de Damiana, lo matan por la espalda. La cámara muestra la imagen de Teodoro moribundo que con fundidos y sobreimpresiones se vuelve inestable hasta que se apaga.

Un criollismo polifónico, a pedido del cariñoso público

La cita al criollismo y la gauchesca, y a las series de transposiciones discursivas entre diferentes soportes del criollismo aparece en el *Juan Moreira* de Leonardo Favio de 1973, con un título, *La vida del Juan Moreira, en colores, con sonido y todo, a pedido del cariñoso público*, que retoma la invocación afectuosa de los anuncios publicitarios que pregonaban las representaciones del circo criollo, y que es también la figura enunciativa que revela la intencionalidad del director, filmar una historia de versiones,

rumores, y transposiciones, desde el personaje del folletín gauchesco de Gutiérrez. "Con sonido y todo", como desafío a la gauchesca, a la tensión entre el autor de la gauchesca Eduardo Gutiérrez, primero indiferente, luego irritado, y los actores del circo criollo a los que demanda en un tribunal por la interpretación indebida de su obra, cuando dejan la pantomima circense e incorporan la voz de *Juan Moreira* en un drama hablado arreglado por Podestá. La longitud del título del film rememora las viejas estrategias de los escritores de folletín, que alargaban la historia y diferían los desenlaces con el fin de mantener constante la captación de los lectores, luego apasionados seguidores de las entregas del folletín de Gutiérrez, asistentes fascinados con las dramatizaciones del *Juan Moreira* de Podestá en el contexto del circo criollo, finalmente espectadores deslumbrados con las exhibiciones silentes de *Nobleza gaucha* y amantes de sainetes, melodramas, folletines y comedias intimistas, de los *Juan Moreira* representados por Domingo Sapelli, de las dos versiones de *Lo que le pasó a Reynoso*, de las películas más vistas de Mario Soffici, *Prisioneros de la tierra* y *La cabalgata del circo*. El título del film de Favio interpela irónicamente al espectador de cine de los años setenta, observador politizado, lúcido y expectante, pero afectivamente distante, individual, desafectado. Para este espectador Favio rubrica, "la vida del Juan Moreira". Filmada, "en colores, con sonido y todo, a pedido del cariñoso público", la representación de un imaginario popular.

El film transpone el suspenso y entretenimiento del folletín a la dramaticidad de una épica. También la historia de las transposiciones del criollismo. La leyenda inicial termina anunciando: "Esta es la vida, pasión y muerte de Juan Moreira". Mediante el recurso a la proliferación, las correrías de Juan Moreira son filmadas por Favio como la rebelión del gaucho alzado en contra de la autoridad. A diferencia del folletín de Gutiérrez, no hay en el film de Favio una estructura narrativa sinusoidal ni una construcción formal redundante que funcione al servicio de la consolación del espectador. En Favio los acontecimientos se van sucediendo de manera dispersa y zigzagueante. El desarrollo narrativo es ascético, prolonga los momentos de reflexión y de vagabundeo de un Moreira fugitivo, escapando a caballo, y acorta aquellos en los que pelea y mata. No hay reiteraciones ni recurso a la proliferación. El film comienza con el entierro de Moreira. La curva de tensión crece de manera constante, y se va acumulando hasta que estalla en la escena final. En la escena en la comisaría en la que Moreira discute con el teniente alcalde, Favio respeta los diálogos del texto literario y los complejiza con planos subjetivos y planos punto de vista. Los silencios de Moreira son seguidos por su discusión con el alcalde, el castigo de Moreira

en el cepo y el asesinato del pulpero Sardetti. Moreira se demora silencioso esperando al teniente alcalde, fuma, mira a través de la ventana enrejada, habla con el teniente alcalde, se sienta, espera, ve a Sardetti entrar a la comisaría, mira a través de la ventana, discute con el teniente alcalde, es puesto en el cepo, entra a la pulpería, habla con Sardetti, lo mata. Cada secuencia va siendo marcada por una serie enunciativa errante, dispersiva, y a la vez, elíptica, que retoma la temporalidad pausada y cansina de la gauchesca y que culmina bruscamente en un hecho violento, en sangre derramada, la representación visual de una crueldad. La elipse forma parte de la situación misma parcialmente revelada, y va configurando un relato no hablado.

El sentido de atracción del espectador que en la novela de folletín tenía la estructura narrativa sinusoidal, es sustituido por el énfasis en la exhibición de los escenarios pampeanos y la acentuación barroca de los dispositivos retóricos, tratados con un énfasis del repertorio de motivos. Favio describe con imágenes realistas el modo de vida en los pueblos rurales de la época: los juegos colectivos, las riñas de gallos, la taba, las bochas, el palo enjabonado, las carreras cuadreras. Las representaciones del circo criollo, de las que transpone el realismo y la capacidad icónica de sus escenificaciones, con el niño acróbata y el payaso adulto que se lamenta. La daga y los trabucos que confirman la crudeza de los combates y duelos y aluden a la bravura de Moreira. El paso del caballo, el overo bayo, representación de la fidelidad del gaucho, de su persistencia, y el perro cusco que persuade al espectador de la humanidad de Moreira. Los escenarios son los de los folletines impresos del texto de Gutiérrez, de la apropiación hecha de aquellos impresos por la dramatización del *Juan Moreira* por Pepe Podestá, también los del primer cine criollista: los pueblos del campo bonaerense de fines del siglo XIX. Moreira muere en un burdel. Su primera rebelión ocurre en la comisaría, su primer asesinato en una pulpería, otras matanzas en comités, casas de políticos, fiestas populares, representaciones de un circo criollo. La modernización está presente en el film con un Juan Moreira que vive, huye, circula, se desplaza por los pueblos de campo de la provincia de Buenos Aires. Escenarios semi-urbanos, pueblos en los que las formas de sociabilidad se desarrollan en el ámbito de la pulpería y el prostíbulo, pero también en los nuevos escenarios introducidos por la urbanización de fines del siglo XIX. El juzgado de paz, el hotel, la comisaría, la sala de billar, el comité, las insidias de los políticos del pueblo, la estación de ferrocarril. El desierto, la toldería, el cuartel y la frontera, que pasan a representar la marginalidad, el peligro o el castigo prometido. La

escena del napolitano Cocoliche remedando al joven acróbata y poco después llorando su muerte, interpela a la gauchesca y al nativismo que había pregonado la etnohistoria y la pureza de la raza argentina.

El film de Favio introduce varios quiebres en la tradición de la épica gauchesca. Juan Moreira asume las debilidades del héroe y muestra sus pasiones e introduce así un quiebre temático, estilístico y de representación con la tradición realista del primer cine criollista. El héroe pampeano es tal por su lugar en el paisaje de la llanura. Con realismo poético Favio combina los borramientos del paisaje rural característicos del cine criollista, y entonces el sol, el campo, el amanecer, emergen como los espacios para la consolación y el ensueño. Asimismo los juegos expresionistas iluminan los interiores con claroscuros para señalar las tensiones entre naturaleza y modernización. El uso barroco de la luz, amaneceres y crepúsculos rarificados por los ruidos en off de los croares y piares del campo, relinchos, gritos, ladridos, música coral, difumina la errancia del cabalgar de Moreira y a la vez la autoriza, acentúa la clandestinidad de la huida, cristaliza el paisaje de la pampa como germen de un paisaje que se vuelve alucinatorio. Es la representación de un mundo perdido, del mundo rural que rodea a Moreira, que perdura como recuerdo, y del criollismo residual que persiste como cita. Al igual que en *Aniceto*, de 2008, film en que la mixtura de tango, milonga, música de Chopin, una cumbia de los Wawancó, epifanías de luz, riñas de gallos, deriva en una composición enunciativamente criollista, en la que los gitanos italianos tocan en off la tarantella que tal vez no casualmente se titula *All'Uso Nostro*, también en *Juan Moreira*, Favio trastoca la errancia de la gauchesca en polifonía criollista.

Bibliografía

Bollig, Ben (2012). "Filming Fierro. Aesthetics and Politics in Film Adaptations of National-Epic Poetry". Paper presented at the *2012 Congress of the Latin American Studies Association*. San Francisco. California. May 23-26.

Borges, Jorge Luis (1939). "Prisioneros de la tierra". *Revista Sur*. Año IX. 29 de septiembre. Buenos Aires: Imprenta López: 91-92.

Burke, Peter (1991). *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid: Alianza.

Deleuze, Gilles (1983). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.

----- (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.

Derrida, Jacques (1998). *De la gramatología*. México: Siglo XXI.

Foucault, Michel (1988). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.

Hernández, José (1962). *Martín Fierro*. Buenos Aires: EUDEBA.

Pisarro, Marcelo (2018). "Carnavalito. La tradición que nació en un tranvía". *La Nación. Ideas*. 18 de febrero, pág. 8.

Prieto, Adolfo (1988). *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana.

Rubione, Alfredo (2001). "¿Literatura argentina gauchesca en el siglo XX?: La resemantización del 'nativismo' como transformación del género. La inversión de la voz letrada por los nuevos rústicos". *Actas 1º Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*. Mar del Plata, 6 al 8 de diciembre del año 2001. ISBN 987-544-053-1. Centro de Letras Hispanoamericanas, Facultad de Humanidades. UNMDP.

Rubione, Alfredo (comp.) (1983). *En torno al criollismo. Textos y polémica*. Buenos Aires: CEAL. Incluye: "Estudio crítico" de Alfredo Rubione; "El criollismo en la literatura argentina" de Ernesto Quesada y otros textos sobre el criollismo de este autor y de Miguel de Unamuno, Carlos Olivera, Eduardo Wilde, Miguel Cané, Carlos Estrada, S. Abeille, Carlos Pellegrini, Ramón Linares, Carlos Correa Luna y F. Soto y Calvo.

Steimberg, Oscar (1988). *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. Buenos Aires: Atuel.

Tranchini, Elina (2013). *Granja y arado. Spenglerianos y fascistas en la pampa (1910-1940)*. Buenos Aires: Dunken.

----- (1999). "El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista", en AAVV, *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional. Premios Legislador José Hernández 1998. Premio FAIGA 1999*. Buenos Aires: Ed.Senado de la Nación/ FAIGA. 1999. Hay otras ediciones.

Traversa, Oscar (2014). "Carmen, la de las transposiciones", en *Inflexiones del discurso*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

La representación del criminal en el *film noir* argentino desde 1942 hasta 1956

Daniel Giacomelli

Introducción

Desde inicios de la década de 1940 y en especial desde 1944 hasta 1950, se produce en el cine norteamericano lo que algunos autores franceses (Borde y Chaumetón, 1958) dieron en llamar *film noir* o cine negro. Este ciclo de películas fue identificado en una primera instancia por la presencia de una serie de dispositivos formales entre los que se pueden señalar “sombras que ocultan parcialmente el decorado y los rostros, picados de perspectivas agudas que fragmentan el decorado, noche lluviosa y neblinosa que transmite un sentimiento desestabilizador...” (Simsolo, 2009: 16). Por otro lado, Mark Conard (2007: 17) indica que el cine negro es un tono vinculado a “la inversión de los valores tradicionales y la pérdida de sentido de las cosas”.

En ese sentido, se puede considerar que en Argentina, durante la década de 1940 y hasta mediados de la década de 1950 comienza a darse un apogeo en la publicación literaria, en gran parte debido a la popularidad del género policial (Campodónico, 2016). Asimismo “A este apogeo de la industria editorial en el rubro ‘literatura policial’, paralelamente se eslabona el ingreso en escena (...) de los emblemáticos títulos que vertebrarán al denominado *film noir* (...) Las productoras locales no serán indiferentes a este singular fenómeno –también sobre fines de los años 40– al inicio de un breve ciclo de filmes policiales” (Ibídem: 171). Paralelamente, como menciona Emilio Bernini (2016: 185) “el cine argentino, aun industrial, debió negociar, en términos estéticos y políticos (...) con Hollywood, para

transponerlos a las condiciones de producción de una industria proporcionalmente más modesta y a una cultura heterogénea”.

Así es como las obras cinematográficas de género policial tuvieron que ser transpuestas a un contexto de producción en el cual el melodrama era la materia prima a través de la que se moldeaban los contenidos de los medios tanto en música, literatura y cine:

El melodrama era algo omnipresente en la cultura de masas de la época. Tanto su estética del exceso emocional como su visión maniquea de una sociedad dividida entre ricos y pobres eran evidentes en cada medio y en casi todos los géneros. La cultura masiva melodramática diseminaba una imagen de una Argentina estratificada de manera rígida que contrastaba marcadamente con la estructura de los barrios porteños, compleja y fluída en términos de clase. (Karush, 2013: 185)

Dentro de esa coyuntura, podemos vislumbrar la manera en que el cine argentino, caracterizado en ese entonces por un alto contenido melodramático evoluciona a partir de la inclusión de la tonalidad *noir* y da como resultado concepciones de personajes complejas donde la criminalidad toma valores particulares.

Desde su primera caracterización de este estilo, Borde y Chaumetón coincidieron en que el universo y los protagonistas del film *noir* conformaban un cúmulo de ambigüedad moral. Noel Simsolo (2007: 277) menciona que los personajes “se caracterizan en ese caso por una crueldad bárbara, un cinismo desencantado, una codicia sin paliativos y una rebeldía de carácter ideológico. El maniqueísmo está menos afirmado. La angustia vital los convierte en personajes negativos, antihéroes o perdedores sin ilusiones”.

Es así que, en muchos casos, los protagonistas de las obras que componen la categoría de film *noir*, se embarcan en un rumbo de criminalidad y delincuencia, dejando por detrás una vida de moralidad para dejarse llevar por impulsos de otro tipo.

Para los propósitos de este trabajo, nos enfocaremos en cómo se caracteriza al criminal en películas de género policial en Argentina durante las décadas de 1940 y 1950. Abordaremos los films *Historia de crímenes* (1942) de Manuel Romero, *Captura recomendada* (1950) de Don Napy y *Los tallos amargos* (1956) de Fernando Ayala.

Para llevar a cabo el análisis haremos uso de bibliografía que compila las visiones sobre los delincuentes y criminales desde finales del siglo XIX

hasta mediados del siglo XX. Las posturas científicas sobre la marginalidad social se encaminaron hacia la elaboración de una “teoría de la degeneración”, dentro de la cual la figura del criminal era uno de los ejes de mayor importancia. Al mismo tiempo nos enfocaremos en la manera en que las instituciones estatales observaron la criminalidad en la sociedad y el modo en que a través de la institucionalización de ciertas teorías se intentó llevar a cabo un determinado orden social. Por último, será de importancia evaluar la manera en que los medios periodísticos inciden sobre la opinión pública en temáticas referidas a la criminalidad con el fin de comprender qué uso tuvo esa categoría por parte de los discursos masivos.

El criminal como degenerado

Hacia finales del siglo XIX la Nación Argentina era un joven país dedicado a expandir su territorio a través de un incremento en la población de las zonas más alejadas de la capital. Para ello, resultó de suma importancia organizar la población a través de la esperanza sarmientina de reclutar inmigrantes europeos, que conviertan a la incipiente patria en una gran nación. En ese sentido un nuevo orden que lleve a cabo políticas de organización poblacional sería necesario, y aquellos encargados de llevar adelante esa tarea fueron los miembros de una clase política científica y “medicalizadora”.

Con la llegada de diversos grupos inmigratorios se construye una “nueva y muy heterogénea sociedad argentina [que] se atesta de *aberraciones* físicas y morales, de *engendros* definidos por la dirigencia gobernante con categorías de Otro enfermo” (Ferro, 2017: 21). El centro donde se formaban los médicos que estudiarían aquellos componentes “negativos” de la sociedad sería la Facultad de Ciencias Médicas de la Universidad de Buenos Aires. A partir de las enseñanzas de las escuelas francesas y Lombrosianas de criminología, la élite médico-política concebiría una manera local de definir al *degenerado* y cómo la degeneración puede devenir en conductas criminales.

Por un lado, la escuela Lombrosiana definía, a través de la frenología y la fisionomía, cómo la presencia de rasgos físicos y psicológicos una persona podía dar lugar a personas anormales que tendieran al delito. Esta teoría sería ampliada por otros antropólogos que, mediante la teoría del atavismo, indicarían que los criminales presentan rasgos del hombre primitivo.

Por el otro, la escuela francesa, que tiene en su cabeza a Alexandre Lacassagne, mantiene entre sus principales diferencias con la escuela “positiva” promovida por Césare Lombroso, la noción de que el criminal no es una persona que posee rasgos distintivos que provienen de sus antepasados, sino que buscan definir al delito como “un fenómeno sociológico e histórico negando rotundamente los factores antropológicos” (Ferro, 2017: 131).

La mayor parte de los médicos que devinieron en criminólogos en Argentina coincidieron en adaptar las teorías de la *Scuola* lombrosiana al entorno en que se encontraban. Entre los casos más importantes podemos encontrar los trabajos de Benjamín Solari, Pedro López Anaut, Abel Sonnenberg (todos ellos egresados de la carrera de medicina de la Universidad de Buenos Aires) y José Ingenieros. Sin embargo, la propuesta más importante basada en esas teorías fue elaborada por Octavio Bunge, quien llevó a cabo un desarrollo sobre distintas tipologías de degeneración.

Bunge, para quien “todos los procesos de la educación se desenvolverán entre tres entidades-base: individuo, sociedad y progreso” (Ferro, 2017: 78), elabora tres leyes fundamentales de la educación. Sobre la primera y la segunda (basadas en la continuidad y la universalidad) no nos detendremos, pero sí haremos énfasis en la tercera, la ley de especialidad, que puede plantearse (en sus propias palabras) como que “la educación debe dirigir sus esfuerzos singulares á dar el máximum de desarrollo posible á aquella ó aquellas facultades ó tendencias innatas que mayormente sobresalgan en el individuo y caractericen su personalidad.” (Ibíd.: 79)

Para hablar de aquellas *tendencias innatas* cuyo desarrollo resulte inconveniente para los *finés lógicos de la evolución social*, Bunge se sirve de la teoría de la degeneración de dos autores: Magnan y Esquirol. Basándose ambos en la obra de Bénédicte Auguste Morel (quien advertía una coincidencia entre la “lucha por la vida” darwiniana y el mito del ángel caído en el Génesis), el primero clasifica a los degenerados mentales en cuatro grupos: idiotas, imbeciles, débiles de espíritu y degenerados simples o superiores. En su clasificación, Bunge reúne a los idiotas, imbeciles y débiles de espíritu dentro de la categoría de “inferhombres” y a los degenerados *simples* o *superiores* los define como “degenerados medios”, y haciendo referencia al segundo autor, Esquirol, quien se basa en el uso del lenguaje para entender a la degeneración, define a quienes hacen uso de un “lenguaje infinitamente más rico y más expresivo que el de los hombres normales mejor constituidos” como superhombres o “degenerados superiores”.

Este último tipo se caracteriza por ser “portador de un conjunto de fenómenos mórbidos como impulsividad, perfidia, alucinaciones, persecuciones, delirio poético o hipocondría” (Ferro, 2017: 83). Para Bunge, el superhombre y el inferhombre son seres excepcionales con características especiales; el primero sobresale en la sociedad por sus ideas, pero a la vez rechaza las sugerencias externas prefiriendo auto-educarse, mientras que el segundo no posee –según el autor- las capacidades para adquirir ideas, siendo refractario a ellas. Por esta razón es que Bunge considera que el destino de los inferhombres se reduce a la prisión o al manicomio.

El autor dedica parte de su estudio a definir los rasgos de aquellos degenerados cuyas marcas identificatorias serían difíciles de distinguir. En esa categorización considera que “impulsividad, daltonismo moral, exhibicionismo, sugestionabilidad y desarrollo irregular” (Ferro, 2017: 94) son los factores que definen el carácter de los degenerados medios. A partir de la impulsividad derivada de la baja voluntad y de la endeble moral de esos individuos, emerge un exhibicionismo de la palabra y, a la vez, una marcada sugestionabilidad, que provocarían que el degenerado (según Bunge) no cuestione sus propias decisiones ni acciones.

Quizás el detalle más fuerte del estudio de Bunge se encuentra en la fundamentación de las causas por las cuales se extiende la degeneración. De acuerdo al autor, los continuos avances de la ciencia médica y el progreso de la sanidad en las ciudades y países modernos:

En efecto, la cirugía, la terapéutica y la antisepsia han adquirido tan pasmosos adelantos en los últimos tiempos, que la mortalidad disminuye día á día. Se conserva la vida de los enfermos más graves. Se da al sietemesino más débil una vida de incubación artificial. Se curan ó estancan las enfermedades más peligrosas. Esas enfermedades y deficiencias orgánicas mataban, en épocas antiguas, rápidamente. Los enfermos se eliminaban por sí mismos. Hoy se conservan para sí y para la generación. (Ferro, 2017: 87)

Es así que, según Bunge, se elimina el proceso darwiniano de selección natural de las especies en una sociedad que permite que los “degenerados relativos” pululen y se asimilen con aquellos ciudadanos “normales” que habitan Buenos Aires. “(...) los que portan estigmas ocultos y solo perceptibles por la autopsia, degenerados en su cuerpo psíquico más que en su cuerpo físico sobrevivirán simulando normalidad.” (Ferro, 2017: 89).

La simulación había ya sido un tema determinante en los estudios de criminología de cambio de siglo. José Ingenieros en 1900, y posteriormente José María Ramos Mejía dedicarían sus tesis¹⁴ a estudiar la manera en la que aquellos miembros de la sociedad menos provistos de habilidades físicas y psíquicas se mimetizan con el resto para superar dificultades, en un intento de aplicar elementos de la teoría darwiniana de la supervivencia de las especies al ámbito social humano. De acuerdo a Ingenieros, todos los hombres son simuladores, “pero el problema radica en los sujetos en los cuales la simulación es el recurso dominante, es decir, cuando el acto se ha hecho patológico en el individuo en su propia lucha por la vida” (Ferro, 2017: 42).

Para cerrar este apartado podemos considerar que, en las esferas de la medicina legal y la criminología de cambio de siglo en Argentina, la figura del criminal más peligroso es entendida como una persona (en general de género masculino) que posee rasgos físicos vinculables a lo que los seguidores de las teorías lombrosianas entendían como “atávicos”, cuyo desarrollo hacia la adultez no fue marcado por una escolaridad fuerte, y que utiliza la simulación para aparentar formar parte de aquellos grupos de individuos que son parte activa de los progresos de la sociedad. Debemos también tener en cuenta que, para aquellos que elaboraron estas teorías, aquellos degenerados que devienen en criminales encuentran su vocación dentro de los entornos en los que se vinculan con otros criminales y con los vicios, y que por su baja voluntad de mejora y su “daltonismo” moral no optarían por tomar una salida más “civilizada” a sus problemas. El criminal de estos textos “es el sujeto hedonista y racional, libre y bien informado sobre las leyes claras de su comunidad, que toma la decisión responsable de violarlas” (Caimari, 2010: 35).

Los criminales en el periodismo

Hacia mediados de la década de 1930 existía en la opinión pública de la ciudad de Buenos Aires una tendencia a creer que las prácticas delictivas incrementaban exponencialmente. Si bien esta creencia podría estar fundamentada en los altos índices de inmigración correspondientes a los últimos años del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, los registros

¹⁴ Ingenieros, J. *Simulación de la locura por alienados verdaderos* (1900), Ramos Mejía, J. M. *Las neurosis de los hombres célebres en la historia argentina*, Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1915.

estadísticos cuentan otra historia: los índices de delictividad en Buenos Aires se mantienen estancados en el mismo número teniendo en cuenta la proporción de habitantes que componen la prueba: “¿Recrudescimiento de la criminalidad? Las cifras sugieren, más bien, amesetamientos, años de sosegado contrapunto frente a los grandes picos estadísticos que acompañan la revolución urbana en las primeras dos décadas del siglo” (Caimari, 2012: 30).

El verdadero cambio que se da en ese terreno corresponde, sin embargo, a las nuevas prácticas delictivas. Se observa un incremento en el perfil de los crímenes, marcado en gran parte por la modificación en el carácter de los homicidios: las armas blancas dejan de ser mayoritariamente el elemento crucial para dar paso a las armas de fuego y los automóviles. Este nuevo tipo de delito tiene alta visibilidad social y cuenta con una gran posibilidad de espectacularización. El auto como elemento fundamental del progreso tecnológico da cuenta de una posibilidad de ascenso social, siendo parte del incipiente fetiche del consumo que marcaría gran parte del siglo XX. (Ibíd)

Progresivamente, el auto estandarizado comienza a formar parte de las noticias criminales en los periódicos de la ciudad: “‘Perdió el rastro del auto 350’, ‘Buscan un auto sospechoso’, ‘Fue hallado el automóvil que se empleó en el asalto’, ‘Se dice de un auto fantasma’, ‘Por allí pasó la *voiturette*’, ‘El automóvil ocupado por los asaltantes es un Studebaker’. Pieza central de la pesquisa, el auto es el nuevo sujeto de la crónica policial” (Caimari, 2012: 38).

Con respecto a las armas de fuego, desde inicios del siglo XX la regulación legal no contaba con mandamientos firmes acerca del consumo y uso de dichos artefactos. Así como el ascenso de la popularidad y consumo de automóviles se incrementaba año tras año, también lo hacía la accesibilidad a las armas de fuego: “(...) la Primera Guerra Mundial produce un salto en el diseño y fabricación de armas rápidas y precisas. Cuando el conflicto todavía no ha finalizado, la tecnología desarrollada para producir ese arsenal ya desliza su foco de atención del campo de batalla a la sociedad, e impulsa así la expansión de un mercado a precios más accesibles que nunca” (Caimari, 2012: 45-46).

Se hace evidente en el período que abarca los primeros años del siglo XX hasta la década del '40 una preeminencia en los crímenes violentos, con homicidios perpetrados con armas de fuego y accidentes provocados por el manejo imprudencial de los automóviles. Estos elementos serían los que provocarían que la opinión pública -influenciada por la prensa gráfica que utilizaba estos elementos para elaborar crónicas periodísticas que

espectacularicen los sucesos acaecidos en esos actos delictivos- considere que se vivía en medio de un ambiente de olas delictivas sucesivas.

A partir de la unión entre texto e imagen, los nuevos periódicos de formato tabloide¹⁵ y los nuevos *magazines* ilustrados como *Caras* y *Caretas* explotaron las posibilidades de la inmediatez de la información para llevar a los lectores la mayor cantidad de detalle acerca de los casos que incluían actos de violencia. En efecto, si el periódico no podía obtener las fotos reales de la escena del crimen, los miembros de la publicación se disponían a escenificar aspectos del accionar delictivo. En ese sentido, técnicas narrativas del cine son utilizadas como herramientas efectistas en el lector, dada su condición de ser “el medio que mejor describe el ambiente moderno de cambio y velocidad” (Caimari, 2012: 64).

Por otro lado, las publicaciones periodísticas fueron las que incursionaron en una primera instancia en la aplicación de las teorías positivistas para definir a los criminales:

Los mandatos profesionales del periodismo intersectaron, a su vez, con modas literarias (cultas y populares) en las que delito y pena eran temas de asidua frecuentación. Las crónicas policiales de la época —plenas de ecos literarios, científicos y tecnológicos— se superponían en muchos puntos con otro tipo de representación. La revista ilustrada *Caras y Caretas* incorporó un uso vanguardista de la fotografía de ladrones y policías. Luego, los diarios populares del nuevo siglo, como *Crítica*, tensarían las posibilidades de la crónica del crimen hasta sus últimas consecuencias, mezclando sus noticias con ficción y compitiendo con la radio. En los años treinta, ésta irrumpió como otro espacio de constitución de la relación entre el transgresor y público de oyentes reunido en torno al aparato. (Caimari, 2010: 166)

Desde el año 1900, Fray Mocho¹⁶ (como se lo conocía al periodista José S. Álvarez), incursionó en la elaboración de relatos de las desventuras de los “ladrones mansos” de la gran ciudad en su libro *Memorias de un vigilante*. La mirada que éste periodista abordó sobre el sujeto criminal era diferente a la que se promovía desde la criminología. La revista de Fray

¹⁵ El tabloide es un tipo de periódico con dimensiones menores que las ordinarias, que contiene fotogramas informativos.

¹⁶ José Seferino Álvarez fue un escritor y periodista argentino que escribió relatos costumbristas en clave humorística. Entre las tantas publicaciones en las cuales escribió se encuentra *Caras y caretas*, revista que ayudó a fundar.

Mocho se acercaba a estos sujetos desde una perspectiva más bien etnográfica, que se distinguía de las explicaciones medicalizadoras y psicológicas que los criminólogos defendían. A partir de cierto costumbrismo en los relatos y notas que se centraban en el ladrón manso, la caracterización de éste personaje tenía un tinte de cariz casi sociológico.

Por otro lado, la mirada antropométrica y antropológica criminal que promovían los criminólogos lombrosianos encontró su representación en otros periódicos como *La Vanguardia* y *La Nación*. Entre sus páginas pueden encontrarse frases como “El tipo criminal –ex postfacto– como lo entendemos nosotros, puede hallarse sin esfuerzo en tres de los cuatro asesinos. (...) presentan rasgos claros, visibles al ojo más inexperto. Tienen materia prima, como diríamos vulgarmente; son sin duda alguna criminales nativos, por tendencia irrepreensible, por constitución” (Caimari, 2010: 189). Mientras las teorías lombrosianas iban dejando de ser aceptadas y profundizadas en el terreno científico, la prosa periodística adoptaría ese léxico, apelando al sentido común del lector.

Con el correr de los años, los términos que había acuñado la antropología criminal fueron apropiados por el sentido común a través del uso profano que hicieron de ellos los diarios y revistas. En ese sentido, la medición de rasgos faciales y corporales fue utilizada para definir las personalidades y caracteres de figuras de la política y la cultura de la Buenos Aires de principios de siglo.

Además de la exageración con fines espectaculares de los relatos criminales, la prensa gráfica de la época tomaba posicionamientos acerca del accionar de las fuerzas del orden y los delinquentes. En particular desde el diario *Crítica*, el cual se autoidentificó como defensor de los intereses de los sectores populares frente a las clases propietarias, se podía vislumbrar una postura que ponía en tela de juicio la persecución de los criminales por parte de las fuerzas de la ley. Otra publicación que denunció los abusos y torturas de las fuerzas policiales en las comisarías fue el diario *La Razón*. Es entonces que se vislumbra en estos periódicos un atisbo de denuncia social, para acusar las fallas en que la policía y las instituciones penitenciarias incurrieron.

Hemos intentado trazar un recorrido que iría desde la concepción médico-legal de la definición del “degenerado” como miembro de la sociedad argentina desde inicios del siglo XX, pasando por la incorporación de estas temáticas a la problemática criminológica, alcanzando el punto en que su terminología y su lógica (antropométrica y lombrosiana) es incorporada al lenguaje de los medios de comunicación masivos. Con el

ingreso de esas concepciones al mundo de los periódicos y la radio, la opinión pública habría definido qué tipos de ciudadanos argentinos serían aquellos que estaban destinados a ser catalogados como anormales o delincuentes. De ese modo intentaremos ver cómo el cine *noir* de mediados de los '40 en Argentina produce representaciones del criminal en sus películas y cómo éstas dialogan con aquellas representaciones originadas en la ciencia y luego popularizadas por los medios periodísticos.

El recorrido de la figura del criminal en tres films

El film de 1942 *Historia de crímenes* (Manuel Romero) presenta a Enrique Mendel (interpretado por Narciso Ibáñez Menta), un banquero a punto de jubilarse que fue soltero durante toda su vida. Una noche, acompañando a su sobrina y al novio de ésta a un teatro de revistas, conoce a Lucy, una bailarina que trabaja allí, y se obsesiona con su belleza. Al no ser correspondido con su afecto, Enrique decide cometer una serie de asesinatos con el fin de llamar la atención de Lucy, amenazándola a ésta con que, si no le corresponde, continuará su matanza. La historia es enmarcada por la narración de Enrique, quien se encuentra en su celda esperando a que sea efectiva su condena de pena de muerte, y decide realizar una confesión frente a testigos del caso, querellantes, el juez y abogados, dando inicio a un flashback que llega hasta la última escena del film.

El desarrollo del film muestra la lineal progresión con la que Enrique adopta su verdadera identidad como asesino en serie, llevando a cabo un descenso en su escala moral. Uno de los temas que aborda la película es el interrogante acerca de por qué un hombre adulto no encuentra compañía, y es así como en en la obra encontramos escenas como una que sucede cerca del comienzo del film en el que María, la empleada doméstica, le expresa a Mendel y a su sobrina que desconfía de “la honradez de los solterones”. Consecuentemente, luego de que Mendel descubra que Lucy no accederá a sus intentos de cortejarla, el banquero decide asesinar a María, indicándole que él siempre fue un monstruo, pero que los últimos hechos provocaron que su verdadera naturaleza emergiera de sí mismo.

A medida que avanza la película encontramos que los rasgos faciales del personaje de Mendel se acentúan cada vez más, a la manera del caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde, aunque en la narración de este film no encontramos una dualidad en el personaje de Mendel, sino que es una progresiva transformación del mismo personaje en lo que la vida en sociedad lo forzó a ocultar. Es así que podemos distinguir en esta obra la importancia

de la simulación (que había sido estudiada por José Ingenieros) en el desarrollo del personaje de Mendel. Además de llevar a cabo dicho simulacro de “hombre honrado”, en escenas posteriores del film Mendel finge necesitar la firma del novio de su sobrina, quien es gerente del banco en que trabaja Mendel, para así llevar a cabo una estafa, y a continuación asesina a este personaje, acomodando todas las piezas de la escena del crimen para aparentar que fue un suicidio. Mendel lleva aún más adelante su simulación, al extender su plan macabro hasta la última escena del film, momento en que la narración regresa a su espacio inicial, la celda del condenado. Al finalizar su *racconto*, el asesino intenta matar a Lucy, exponiendo que su enfermedad y su cercanía a la muerte eran solamente excusas para poder estar cerca de la bailarina y realizar su cometido final.

Historia de crímenes presenta entonces, cualidades temáticas que remiten a los postulados expuestos por las teorías positivas de la escuela italiana de Césare Lombroso: el criminal no sería producto de las condiciones y diferencias sociales, sino que biológicamente reuniría las condiciones psicológicas, en gran parte heredadas genéticamente y en menor medida acentuadas por la vida en sociedad, que lo llevan por el camino de la degeneración y el delito. El criminal en esta película vive ocultando al mundo y a otros ciudadanos su condición de delincuente, simulando llevar adelante una vida honrada. Cabe destacar que el film hace hincapié en exponer los detalles de cómo comete los crímenes el protagonista, aspecto que podemos vincular al exceso de detalles que las revistas y periódicos que incluían secciones dedicadas a los crímenes, en las que se explicaban con lujo de detalles los *modus operandi* de los criminales. En efecto, Gervasio, uno de los personajes secundarios de la película, quien es un fanático de las novelas policíacas y lleva adelante la investigación (de manera extraoficial) de los crímenes de Mendel, se fascina por saber los detalles con los que los criminales de sus novelas cometen los asesinatos.

Por otro lado, *Captura recomendada* (Don Napy, 1950) expone visiones de los delincuentes que difieren respecto de lo observado en la obra anterior. En ese sentido, el argumento del film se enmarca en tres relatos evocados por el inspector Campos (interpretado por Eduardo Rudy), quien es condecorado por su servicio a las fuerzas policíacas de la Policía Federal. Luego de la ceremonia, un policía novato le solicita que le comente cómo se desarrolló su carrera en la fuerza, y allí es cuando comienza Campos a brindar su visión respecto de los casos de los que formó parte. De todos modos, cuando los relatos tienen lugar, la perspectiva desde la cual son

evocados se transfiere a una omnisciencia, a partir de la cual el espectador puede reconocer la visión, no sólo de las fuerzas policiales, sino de los delincuentes que protagonizan estas historias.

El primer relato del film cuenta sobre cómo se desbarató una banda de estafadores, que conducían a sus víctimas a jugar partidas de póker en las cuales aquellos que no estaban al tanto de las tretas de estos delincuentes perdían todo su dinero. La estrategia de estos delincuentes para conseguir la atención de sus víctimas era a través de la publicación de avisos de ventas de propiedades que en realidad los miembros de la banda alquilaban, y luego a través del rol que juega una de las integrantes de la banda: una joven mujer que simulaba ser la esposa de uno de los integrantes y seduce a los hombres que llegan al supuesto inmueble en venta. En este relato es importante destacar cómo todos los miembros de la banda fingen ser personas completamente diferentes a quienes realmente son: el grupo se hace pasar por una influyente familia del barrio de Recoleta, donde la madre sería la dueña de una importante fortuna, y el médico que los visita dice ser una importante figura en su círculo.

El segundo relato corresponde a la historia de un relojero que organiza una red de tráfico de cocaína desde el exterior. El personaje, interpretado por Nathán Pinzón, mantiene una doble vida, representada en la puesta en escena del film a través de la presencia de los dos espacios en los cuales lleva a cabo sus distintas labores: en la planta baja del edificio del cual es dueño tiene su local comercial donde atiende a sus clientes, y en el sótano del local es donde mantiene el depósito de cocaína y donde lleva a cabo las tareas ilegales junto a un grupo de gente. El director del film aprovecha la expresividad del rostro de Pinzón para darle un doble carácter a este personaje: cuando atiende su local extiende una sonrisa en toda su cara, pero cuando se dirige al sótano, rápidamente cambia su expresión para mostrar una de desdén.

Durante el mismo relato se hace hincapié en la investigación llevada a cabo por las fuerzas policiales, haciendo uso de la mayor parte de artilugios tecnológicos de avanzada con los que la Policía Federal contaba en ese entonces. Como parte de los avances (no tecnológicos) de los que ostenta en su relato el inspector Campos, se narra en este relato una visita a un bar, el cual –según lo que expresa Campos– es frecuentado por delincuentes. Cuando el narrador protagonista anuncia eso comienza una seguidilla de primeros planos, durante los cuales la voz en *off* enuncia que “todo hacía sospechar que en este local se traficaba con droga, no había más que observar a los clientes para comprobarlo”. En esta escena comprobamos la

fuerza que aún tenían las teorías lombrosianas en la opinión pública y en las fuerzas policiales. Se ven rostros orientales, ojos desorbitados, rasgos fuertes y personas que mientras están paradas oscilan.

Como tercer acto del film se narra la historia de Navarro (interpretado por Ricardo Trigo), un asaltante de bancos que comete una serie de crímenes que tienen su origen en una fuga frustrada luego de haber realizado con su banda un golpe a un banco. La caracterización de este personaje se da exponiendo los espacios que recorre día a día, en su barrio, con sus familiares, en su habitación. Podemos distinguir un recorrido que, en cierta medida, le permite al director de la película explicar las razones por las cuales el personaje de Navarro comete este crimen. El salario que no alcanza, las condiciones de vida precarias, y la necesidad de escapar de entornos difíciles aparentan ser las razones por las cuales el personaje de Navarro lleva a cabo sus acciones.

En esta historia entra en juego un elemento que pudimos comprobar que formaba parte del periodismo sensacionalista de la década del '30: el uso de automóviles en los asaltos. La vertiginosidad de esas máquinas son las que conducen en una fuga fatal a Navarro, quien, al chocar su vehículo, desciende de éste y es abatido por el inspector Campos en una escena que roza lo martirizante.

En líneas generales, la obra de Don Napy tiene un carácter fuertemente moralista. Forma parte de una trilogía, junto a *Camino al crimen* (1951) y *Mala gente* (1952), realizada por el mismo director, que Fernando Martín Peña (2012: 100) consideró como parte de un ciclo definido como “Policial botón”: “un cine obsecuente con la institución policial”. Clara Kriger expresa que en ese período “Las tramas de las piezas locales promovían a las fuerzas policiales que se mostraban en las pantallas y promovían su eficiencia y su modernización. (...) No se sabe hasta qué punto las instituciones enaltecidas colaboraban en estos filmes, pero sin duda daban su aval” (2009: 143). Sin dudas, *Captura recomendada* es uno de los filmes que mejor caben en esa descripción. Si bien no se puede hablar de que *Captura recomendada* sea una película de propaganda, sí se podría considerar que se toma al criminal, su accionar, sus orígenes y consecuencias, como un elemento preocupante de la sociedad, dentro de la cual el Estado debe actuar para poder solventar ese problema, haciéndose presente a través de la institución policial. “(...) estas producciones simbólicas tienden a reforzar y legitimar el poder del estado al promover la imagen de un estado moderno que, mientras protege a la comunidad, castiga y educa adecuadamente a quienes violan la ley” (Kriger, 2009: 145).

El último film que abordamos en el análisis es *Los tallos amargos* (Fernando Ayala, 1956), adaptación de la novela homónima de Adolfo Jasca. Esta obra relata la historia de Gasper (interpretado por Carlos Cores), un periodista que ante la urgencia económica se asocia con Paar Liudas, un inmigrante de Europa del este, con el fin de crear una falsa escuela de periodismo por correspondencia. Con el paso del tiempo, Gasper comienza a sospechar que Liudas lo está estafando, y decide asesinarlo en la casa de su madre.

La estructura narrativa de la película está nuevamente planteada a través de un *flashback*, que se focaliza (como en el caso de *Historia de crímenes*) en la perspectiva del criminal. En este sentido la obra tiene rasgos psicoanalíticos, y cobra importancia en el transcurso del film una secuencia de sueños que sucede alrededor de los 20 minutos de película. En dicha secuencia se hacen presentes los efectos que tuvieron las influencias paternas y maternas en el protagonista, además del rol que cumplen el vínculo con el sexo opuesto y el dinero. Ya hemos trabajado sobre estos temas en esta película anteriormente (Giacomelli, 2014), pero aprovecharemos para reconocer cómo estos rasgos definen al criminal de una manera distinta a la que habíamos comentado en los dos films señalados anteriormente. En un primer lugar se ve una figura femenina acercarse a la cámara, que invita a Gasper a caminar junto a ella, acto seguido hace su aparición Liudas, quien interpone entre el protagonista y la mujer un muro con el símbolo “\$”, señalando así la ambición del protagonista. Inmediatamente, la escena es interrumpida por ruidos de disparos de cañones, y un hombre adulto ataviado como soldado alemán de la Primera Guerra Mundial mira a Gasper, quien lo sigue. Cuando Gasper toma la mano de este hombre se transforma en un niño, lo que nos permite inferir que esa figura es su padre; éste lo lleva por lo que parece ser un campo de batalla, y luego hacia una habitación en donde juegan con soldaditos de plomo. La madre de Gasper, a quien habíamos visto en la escena anterior al sueño entra a esta habitación y llama a Gasper, vemos yacer en un sillón al padre del protagonista, y posteriormente presenciamos el entierro de éste. A través de una sobrepresión de números comprendemos que va pasando el tiempo, y a medida que vemos esto, Gasper hace funcionar una máquina. Entra en escena nuevamente la madre de Gasper, con su pequeña hermana, la cámara apunta al protagonista, quien está armando una valija, y mientras hace esto, su madre abre una ventana, suena *La marsellesa* y la sombra de una multitud que porta banderas horroriza a Gasper, quien se despierta agitado.

Por un lado, si bien se pueden distinguir aspectos de la *scuola* italiana en esta representación, en tanto el protagonista contiene rasgos hereditarios que parecieran conducirlo a accionar de una manera violenta e impulsiva, Gasper lucha contra esos impulsos, poniendo en tela de juicio su carácter. Lo vemos al comienzo del film reaccionando físicamente ante una película bélica, y no pudiendo sentirse satisfecho luego de un encuentro con su pareja. La ciudad de Buenos Aires sofoca a Gasper, quien, siempre que recorre los espacios que tienen lugar en esa ciudad, se encuentra transpirando, agitado, con el ceño fruncido. El único lugar en el que encuentra paz es en la casa de su madre en Ituzaingó, localidad del Gran Buenos Aires.

Conforme avanza el film, Liudas le comenta a Gasper que el dinero que recaudan con la estafa que desarrollan será destinado a reubicar en Argentina a su familia y sus hijos, y varias veces durante la película es mencionado por el inmigrante el nombre de su hijo mayor, Jarvis. Agobiado por el trabajo y la ansiedad, Gasper comienza a desconfiar de Liudas, y, en un cabaret de la Capital, cree oír a su socio mofándose de su ingenuidad con una trabajadora del lugar. Gasper elabora un plan que consiste en enviar a su hermana y a su madre a Tandil por unos días, y en la casa de éstas asesinar a Liudas. Cuando lleva a cabo el crimen no advierte que con el cuerpo de Liudas también entierra unas semillas de una planta que sólo crecen en el país de origen de éste.

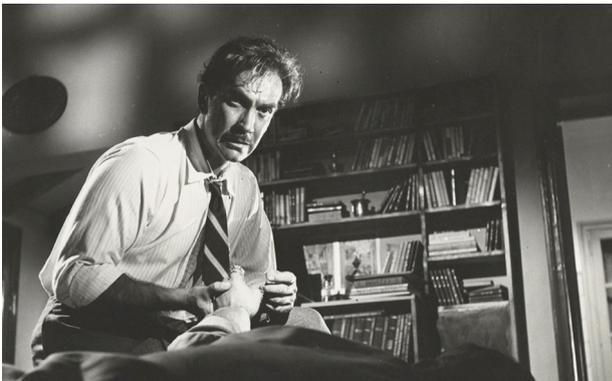
Sin expresarlo verbalmente, el protagonista de esta obra experimenta un cambio que se ve reflejado en su fisicalidad: desaparece la corbata, el sudor, el ceño fruncido, el andar tenso. Al poco tiempo recibe noticias de que Jarvis, el hijo de Liudas vendrá a la ciudad. Cuando éste llega, Gasper decide visitar a la mujer que acompañaba a Liudas en el cabaret, quien le expresa que Liudas consideraba a Gasper un buen hombre. El protagonista reconoce que por querer ser un hombre virtuoso cometió un error, y, mientras llega a ese descubrimiento, nota que Elena, la acompañante de Liudas, se había suicidado frente a él. Gasper hace una mueca de satisfacción, sabiendo que no hay nadie que conozca su secreto.

Cerca del final del film, cuando el plan de Gasper parece no tener falencias, Jarvis, quien ahora es pareja de la hermana del protagonista, reconoce en el patio de la casa de la madre de éste, una planta que solo crece en su país de origen, lo cual lo lleva a querer trasplantarlas a un lugar más adecuado. Mientras Jarvis cava, Gasper entra en pánico y se arroja a las vías del tren, terminando con su vida. Sin saber nada de lo que está sucediendo, Jarvis le comenta a su pareja que, al haberlas plantado a treinta centímetros

del suelo, las semillas pudieron prosperar e indica que “toda semilla plantada a más de un metro morirá”.

Reconocemos en este film una tendencia a recuperar el aspecto más psicológico de las teorías criminológicas lombrosianas, en tanto el protagonista de la película parece heredar de su padre un deseo de llevar adelante una batalla por la virtud de los hombres, reflejado en su violencia física. Por otro lado, el aspecto físico no representaría rasgo de delictividad alguno en la escala antropométrica que propuso años antes el sociólogo italiano ni sus seguidores. De todos modos, recordamos en el análisis de esta obra lo que exponía Carlos Octavio Bunge: “¡Desconfiad de esos degenerados que aparentan las formas del hombre normal y las luchas internas del superhombre! Son los más peligrosos.” (Ferro, 2017: 94). La frase que enuncia Jarvis al final de la película pareciera concordar con lo expuesto, dado que, si tomamos las semillas como aquellas influencias violentas en el carácter de Gasper, descubriremos que no yacían en lo más profundo, sino que estaban lo suficientemente cerca de la superficie como para salir a la luz.

Asimismo, consideramos que en este film se deja entrever una ambición existencialista en el protagonista, quien desde el comienzo se siente obstaculizado por la frustración que acarrea con su rutina, que lo lleva a una insatisfacción traducida en una búsqueda de sentido de la vida, de lucha por la virtud. El final fatalista de la película pareciera darle la razón a su búsqueda, demostrando que en su esfuerzo sólo encontrará futilidad.



Carlos Cores en *Los tallos amargos*

A modo de cierre

El recorrido que intentamos trazar a través del análisis de estas obras en comparación con la bibliografía antes mencionada no busca establecer una relación directa entre los pensamientos de la élite médico-legal de finales de siglo XIX y principios del XX, sino tender endebles redes entre los pensamientos popularizados por los medios, que tal vez pudieran influenciar la opinión pública, y a la vez ciertas obras audiovisuales.

Como pudimos observar, la inquietud de los realizadores por mostrar figuras criminales en sus films, pareciera responder a las demandas de un nuevo público interesado en las historias que se desarrollaban detrás de los crímenes que los diarios y revistas recolectaban. Estas historias, que requerían de la presencia de fuerzas antagónicas en sus relatos, no pudieron escapar a plantear posicionamientos respecto de aquellos individuos que formaban parte de las fuerzas del orden y aquellos que seguían el camino del delito.

En una primera instancia, en *Historia de crímenes*, la representación del criminal pareciera responder a un “sentido común” formado a través de las novelas policiales y los diarios espectacularizadores, evocando una imagen de un criminal que llevaba “en su sangre” la urgencia delictiva, sólo esperando el momento en que algo, o alguien (Lucy en el caso de este film) catalice su impulso interior. Es un degenerado devenido en criminal que atenta contra la sociedad provocando miedo en esta, casi un monstruo de una historia de terror, y la caracterización de Ibáñez Menta bien pareciera tener en cuenta ese elemento. El final del film demuestra que las cárceles no funcionan como reformadoras de estos miembros de la sociedad, ya que –según la película– el mejor destino para estos es ser apartados para no detener el progreso. Al mismo tiempo, la obra elimina de su narrativa a las fuerzas policiales, poniendo en el lugar del detective a un lector de novelas policiales.

Captura recomendada elabora, por otra parte, la capacidad de los criminales para cometer sus actos, exponiendo sus técnicas. Por un lado, los estafadores que a través de la “viveza” se aprovechan de la inocencia de sus víctimas; por el otro el narcotraficante, que simula ser un ciudadano honrado, pero que esconde un terrible secreto; y, por último, el asaltante y asesino, que con sus golpes intenta escapar a una vida de frustración y derrota continua. Si bien no se hace presente la institución carcelaria en esta película, la caracterización de los criminales los muestra como ciudadanos que en algún momento de su vida tomaron un mal camino, pero que son

personas de posible recuperación. Esta consideración bien podría ir de la mano de la reforma carcelaria que desde 1946 venía tomando lugar en Argentina. Aquellos que terminan en un destino fatal –como el relojero narcotraficante y el asaltante Navarro– parecieran demostrar en tono melodramático, la importancia de la recuperación del criminal en la sociedad. No son muertes de las cuales el inspector Campos (protagonista del film) se sienta orgulloso, sino que se muestran como parte de la dura vida del agente de las fuerzas del orden. En definitiva, la película pareciera demostrar que el criminal no es sólo una amenaza hacia la sociedad, sino hacia sí mismo y sus seres queridos. El mostrar la cotidianidad de la vida de cada uno de ellos no hace más que certificar este posicionamiento: hay un camino mejor, un camino de trabajo, esfuerzo y conciencia del otro.

Por último, *Los tallos amargos*, realiza una caracterización más compleja de la personalidad del criminal. Los elementos unidimensionales y acartonados que aparecen en las películas anteriores se ven reemplazados por una representación de carácter más ambiguo. El protagonista del film cree ser un hombre virtuoso, que teme cometer un grave error en su vida de trabajo y esfuerzo. No toma decisiones inconscientes, sino que estas son influenciadas por elementos sobre los cuales no tiene control, como la presencia materna y la ausencia paterna. En su camino hacia la criminalidad, no piensa en las implicaciones que pueden tener sus acciones, sino que aquello que el personaje busca es darle un sentido a su vida, a su esfuerzo, a demostrar que su objetivo en la vida es librar una batalla contra lo que cree abyecto. El desarrollo y el final del relato parecen tender a una concepción no tan binaria del bien y el mal, sino intrincada y transformable, de acuerdo a la perspectiva desde la cual se la observe.

En conclusión, en los films pareciera verse una progresiva relativización de la “maldad” en los personajes que llevan una vida criminal. En el comienzo del período trabajado la concepción del criminal correspondería a la del “degenerado superior” de Bunge, con algunos aspectos del “superhombre” que este autor definía. A continuación, la caracterización del criminal responde más a las teorías francesas, a través de las cuales se entendía que el factor de mayor importancia en la desviación del camino de la moral son las diferencias y obstáculos sociales. Por último, al cierre del período, consideramos que la representación del criminal ya no se puede elaborar a través de categorías unidimensionales como daltonismo moral, sugestionabilidad o exhibicionismo, sino que responde más a relativizaciones de aquello que es o no ético en determinados momentos de la vida del individuo. Asimismo, la caracterización del criminal ya no se

entiende como una resignación a una vida fuera de la moral y las buenas costumbres, sino una defectuosa búsqueda de la virtud. Quizás Sócrates pareciera haber explicado esto con este ejemplo:

¿Y qué quiere decir subjetivamente «el mal no es nada»? Allí Sócrates desarrolla todo su talento. Dice: «Escuchen, voy a demostrarlo por el diálogo». Hace venir a un malvado. Le dice: «Tú quieres asesinar, ¿no?». El otro dice: «Sí, sí, quiero asesinar, quiero matar a todo el mundo». «Ah, quieres matar a todo el mundo», dice Sócrates, «¿pero por qué quieres matar a todo el mundo?». Entonces el malvado dice: «Porque me da placer; así Sócrates, me da placer». «Pero dime, el placer es un bien o es un mal». Entonces el malvado dice: «Evidentemente es un bien, eso hace bien». Y Sócrates dice: «¡Pero te contradices! Porque lo que tú quieres no es matar a todo el mundo, matar a todo el mundo es un medio. Lo que tú quieres es tu placer. Resulta que tu placer es matar a todo el mundo, pero lo que tú quieres es tu placer. Y tú mismo me has dicho que el placer es un bien, luego tú quieres el bien. Simplemente te equivocas sobre la naturaleza del bien». [...] «Nadie es malvado voluntariamente». Lo cual quiere decir que por definición toda voluntad es voluntad de bien. (Deleuze, 2008: 56-57)

Bibliografía

- Bernini, E. (2016). "Políticas del policial en el cine argentino" en Setton, R., Pignatiello, G. *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio*. Buenos Aires: Título.
- Borde, R., Chaumeton, E. (1958). *Panorama del cine negro*. Buenos Aires: Ediciones Losange.
- Caimari, L. (2010). *Apenas un delincuente: Crimen, castigo y cultura en la Argentina (1880-1955)*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (2012). *Mientras la ciudad duerme. Pistoleros, policías y periodistas en Buenos Aires, 1920-1945*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Campodónico, R. (2016). “Los volúmenes proyectados. Industria editorial y cine policial en Argentina (1941-1956)” en Setton, R., Pignatiello, G. *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio*. Buenos Aires: Título.

Conard, M. (2007). *The Philosophy of Film Noir*. Lexington: The University Press of Kentucky.

Deleuze, G. (2008). *En medio de Spinoza*. Buenos Aires: Cactus.

Ferro, G. (2017). *Degenerados, anormales y delincuentes. Gestos entre ciencia, política y representaciones en el caso argentino*. Buenos Aires: Marea.

Karush, M. (2013). *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires: Ariel.

Kruger, C. (2009). *Cine y peronismo: el Estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Peña, F. M. (2012). *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Biblos.

Simsolo, N. (2009). *El cine negro*. Madrid: Alianza Editorial.

Los “turcos” en el cine argentino de los años 40. El estereotipo del inmigrante sirio-libanés

Diego Agustín Ferreyra

Introducción

El presente texto analiza el estereotipo del inmigrante “turco” en la Argentina que presentan las películas *Corazón de Turco* (1940), dirigida por Lucas Demare; *La Quinta Calumnia* (1941), dirigida por Adelqui Millar y *El Comisario de Tranco Largo* (1942), dirigida por Leopoldo Torres Ríos.¹⁷

Parafraseando a Jorge Bestene, podemos decir que el análisis de las películas permite conocer y confrontar con otros documentos variados aspectos del comportamiento de este grupo étnico y su relación con la compleja y cambiante sociedad receptora, con la complicada construcción de esa sociedad y con las realidades y mitos que de ella surgen, permitiendo otra aproximación a la historia cultural de los inmigrantes y de los sectores urbanos (1994:162), posición esta que es tributaria de la idea de Ferro (1995) del cine como testigo de la realidad y como herramienta de investigación.

En palabras de Matthew Karush, las mercancías de la cultura masiva tienen un carácter polisémico, ya que en su proceso de formación de sentido inciden tanto la producción como la recepción (Karush, 2012: 20). Este autor sostiene –con Stuart Hall– que la cultura masiva no es tanto un reflejo de las actitudes, valores y cosmovisión de su audiencia, sino más bien una de las fuerzas que la forman, pero a su vez rescata también el protagonismo del espectador ya que, como dice John Storey, la gente común reformula esos

¹⁷ Este trabajo es parte de mi Tesis Doctoral en Historia (en desarrollo) encaminada a investigar sobre el estereotipo del inmigrante en el cine argentino de ficción en las décadas de 1930 y 1940.

sentidos de acuerdo con propósitos propios (Karush, 2012: 20-21). Es decir que cuando en este trabajo abordemos estas representaciones deberemos tener presente que no solamente ofrecen la visión que los directores o productores tenían de los inmigrantes, sino también los estereotipos que tenían incorporados los espectadores, por lo que algunas veces se identificaban con lo que veían proyectado en la pantalla.

Para estudiar la representación del inmigrante sirio-libanés en el cine argentino de ficción de principios de la década de 1940, siguiendo el eje propuesto por Bestene (1994:149), se analizarán en las películas anteriormente citadas los aspectos religiosos, los motivos de la migración, el problema del origen regional, las pautas matrimoniales, el papel de la mujer, la actividad comercial, su participación política, la confrontación inmigrante-criollo, el conflicto entre tradición y modernidad, el grado de integración, así como el lugar que ocupan en el proceso de transformación de la sociedad.

Las tres películas escogidas están protagonizadas por Fortunato Benzaquen. Poco se ha escrito sobre la vida privada de este actor en las publicaciones sobre la historia del cine, el teatro y la radio argentina. Se sabe que nació en Santa Fe en 1907 y que falleció en 1969. Según parece trabajó de joven como dependiente, en un comercio en el que sus dueños eran inmigrantes turcos (o árabes), de donde probablemente haya aprendido sus modismos y su forma de hablar, que imitaba con mucha precisión. Para la época de estreno de estas películas, tanto él como su partenaire Mario Baroffio, ya eran una dupla exitosa en Radio El Mundo y Radio Belgrano, circunstancia que no hace más que confirmar la tesis de Matthew Karush (2012) sobre la convergencia de los medios de comunicación (radio, cine y música popular, en su caso), en función de la cual el cine no debe ser considerado en forma aislada al resto de los medios de comunicación masiva.

El modelo de cine industrial de Hollywood fue adoptado por la Argentina a partir de la década de 1930, incluyendo el sistema de estudios cinematográficos –que tomarán el dominio de la industria–, la producción de un cine de masas con temáticas moralistas, un sistema de géneros estandarizado, la existencia de un público que fuera testigo de ese espectáculo sobre esos personajes, y la contratación de artistas en exclusividad y a largo plazo por parte de un estudio cinematográfico. Con el objeto de garantizar el éxito comercial de sus películas, los estudios cinematográficos de nuestro país contrataban a actores con cierta popularidad en la radio o en el teatro. Estos artistas interpretaban con frecuencia un personaje al que le imprimían su estilo con tal intensidad que

al tiempo la imagen del actor comenzaba a identificarse con el personaje. De tal modo, Fortunato Benzaquen comenzó a utilizar artísticamente el nombre de Alí Salem de Baraja, su personaje de ficción más conocido.

Si bien en este trabajo se hará foco exclusivamente en la representación cinematográfica de los inmigrantes sirio-libaneses, ello no significa desconocer la incidencia que en la caracterización de esta colectividad ha tenido el estereotipo propuesto por el sainete criollo, baste para ello señalar los casos de *Un romance turco* (Pico y Eichelbaum, 1920), *Mustafá* (Discépolo, 1921), y *El turco Salomón* (De Bassi y Bota, 1924); verdaderos contrapuntos de los filmes.

Generalizaciones, delimitaciones y cuantificaciones

Antes de adentrarnos en el análisis de las representaciones de esta colectividad en el cine argentino, conviene hacer algunas precisiones respecto de la denominación “turcos”, y de la magnitud de las corrientes migratorias a la Argentina provenientes de esa región.

Se ha difundido popularmente la denominación de “turcos” para referirse a los inmigrantes provenientes de Medio Oriente. Lilia A. Bertoni, atribuye esta generalización a la pertenencia de los actuales países de Siria, Líbano y Palestina, por varios siglos, al Imperio Otomano. Fue esa la denominación utilizada en los registros de inmigración y en los Censos de nuestro país hasta principios del siglo XX y la que predominó en la literatura costumbrista y popular y que conservó la tradición oral (Bertoni, 1994:72), ya que cuando arribaron a la Argentina, estos inmigrantes poseían pasaportes del Imperio Otomano en los que figuraba “turco” como nacionalidad (Bertoni, 1994:72). De las colectividades comprendidas en esta denominación genérica, las más numerosas en la Argentina han sido, como veremos enseguida, la siria y la libanesa.

En este trabajo consideraremos a la inmigración según la define Fernando Devoto (2003 [2009]: 26) como un grupo de “...trabajadores libres, engañados a veces, obligados por las circunstancias otras, pero que ejercitan un acto de voluntad”. Quedan por lo tanto fuera de esta definición, tal como señala ese autor, los esclavos y los funcionarios, sean civiles o militares, laicos o eclesiásticos.

En sus estudios sobre la inmigración sirio-libanesa en la Argentina, Jorge Bestene y Gladys Jozami aportan información muy relevante respecto de la cantidad de arribos y de retornos. Estos datos nos permiten alcanzar una

cabal dimensión de la importancia de la corriente inmigratoria de esta colectividad.

El arribo a la Argentina de los inmigrantes procedentes del Imperio Otomano empezó en el año 1860, más tarde que los contingentes europeos. Según Gladys Jozami (1994: 97), hasta el año 1950 fueron más de 250.000 los migrantes procedentes especialmente de Siria y del Líbano que llegaron a la Argentina. Agrega esta autora, que para el año 1947, de los aproximadamente 62.000 árabes que vivían en la Argentina, el 63% era de origen sirio y un 26% del Líbano (Jozami, 1994:98). Según cifras del Censo Nacional de 1947, los sirios alcanzaron un número de 32.789 y los libaneses de 13.505. Representaban una cifra mayor a la de los franceses, pero menor a la de los españoles, italianos y judíos (Bestene, 1988: 249). Cabe destacar que, en el mencionado Censo, la población se había duplicado nuevamente respecto del anterior de 1895, llegando a los 16.000.000 de habitantes. De ese total, como menciona Devoto, los inmigrantes, representaban el 13%. La ciudad de Buenos Aires tenía, por su parte un alto porcentaje de inmigrantes: el 26% de la población total era extranjera, y habitaba en ella el 26% del total de los musulmanes que había en la Argentina (Devoto, 2003 [2009]: 408).

Signos de integración

El arribo de este tipo de inmigrantes poco encajaba en el ideal de nación agro-exportadora, y muy lejos estaba de la inmigración calificada como “deseable” del europeo agrícola. Como señala Ignacio Klich, durante mucho tiempo la imagen de este colectivo de inmigrantes fue muy desvalorizada, especialmente por la aristocracia, que no estaba dispuesta a compartir su prestigio social, ya sea por el hecho de que sus ocupaciones diferían marcadamente de las expectativas oficiales de reclutar mano de obra agrícola y europea o de que sus antecedentes étnico-religiosos obstaculizaban la pretendida asimilación (1995: 11).

La opinión pública de la época compartía esa imagen del inmigrante turco. En su investigación acerca de la representación de los “turcos” en varios periódicos de principios del siglo XX, Lilia A. Bertoni (1994:68) encuentra una cantidad de calificativos peyorativos en contra de ellos, a los que se trata de “bohemos, vagos, mendigos o sucios”. La principal actividad que realizaban –el comercio ambulante– era despreciada. El idioma constituía un obstáculo para la comunicación, pero eran rechazados especialmente por su exotismo y por el mal momento en que se había producido su llegada al país, en plena crisis económica de 1890 (Bertoni,

1994: 69). Los sirios y libaneses recibirán entonces el calificativo generalizado de “turcos”, colmado de connotaciones negativas, atribuibles entre otros a Juan Alsina, director de Departamento de Migraciones hacia 1910. Esta imagen se instaló en la población nativa, que manifestaba un cierto rechazo hacia los inmigrantes de esta colectividad.

Recién para el año 1934 se produce el cambio de la política migratoria del país. Fue así que durante el gobierno del Presidente Justo se colocó a los sirio-libaneses en el mismo nivel que los inmigrantes europeos (Bestene, 1988: 265).

A pesar de este cambio de visión, con el Decreto 8972/38, emitido por el Presidente Roberto M. Ortiz, bajo el pretexto de reglamentar la llamada Ley Avellaneda (Ley 817 de Inmigración y Colonización del año 1876), se modificó sustancialmente la normativa migratoria, especialmente para evitar el ingreso de refugiados republicanos que escapaban de la Guerra Civil Española. De allí en adelante, para ingresar al país los extranjeros deberían contar con un permiso de desembarco que tenía que ser solicitado desde Europa a través de los consulados argentinos y era otorgado en nuestro país por el Departamento Central de Inmigración, previo dictamen de un comité consultivo compuesto por funcionarios del Ministerio del Interior, de Relaciones Exteriores y Culto y de Agricultura (Devoto, 2003: 390 y ss.).

Caracterización del inmigrante sirio-libanés que presentan estos largometrajes

Comenzaremos refiriéndonos al argumento de los tres largometrajes escogidos. En *Corazón de Turco*, la acción transcurre en el pueblo de Tranco Largo, donde la cervecería de una familia aristocrática está a punto de entrar en bancarrota. Susana Arriaga, la joven hija de esa familia es pretendida por un “turco acriollado”, Ali Salem de Baraja, dueño de un almacén y tienda, y por Miguel Rossini, el hijo del almacenero italiano del pueblo. Alí Salem de Baraja decide ayudar financieramente al Sr. Arriaga para reactivar la cervecería y luego poder venderla.

La Quinta Calumnia, por su parte, transcurre en la Ciudad de Buenos Aires. *Le Printemps*, una enorme tienda especializada en la venta de artículos importados está a punto de cerrar debido a las restricciones sobre las importaciones causadas por la Segunda Guerra Mundial. Cuando el dueño de la tienda regresa de unas vacaciones en Francia, decide hacer una gran fiesta de gala, en la que conoce a Alí Salem de Baraja, Marqués de

Estambul. El Marqués, que está en una situación financiera muy comprometida, se ofrece a trabajar como director de la tienda, para sacarla adelante, con la idea de vender artículos nacionales en sustitución de los importados faltantes.

Finalmente, en *El Comisario de Tranco Largo* la escena retorna a Tranco Largo, en este caso un pueblo obrajero del Norte del país. La huelga en una empresa quebrachera por reclamo de aumento de salarios provoca actos de violencia y la muerte del comisario del pueblo. Aniceto Vargas, un empleado del obraje, es acusado injustamente por ese homicidio. Por las circunstancias señaladas, José Julián Jalifa, el almacenero del pueblo, tiene que desempeñar el papel de comisario. Con la ayuda del ex policía Faustino Videla, logra desenmascarar a los homicidas y explotadores de los obrajeros.

En los tres largometrajes señalados el protagonista es el mismo personaje, un “turco” que en cada película tiene un nombre diferente: Alí Salem de Baraja, Marqués de Estambul o José Julián Jalifa.

En el primero de ellos, *Corazón de Turco*, se llama Alí Salem de Baraja, hijo del Marqués de Estambul, que emigró con su padre a la Argentina posiblemente para la época de la Guerra de Trípoli (guerra ítalo-turca) y de los Jóvenes Turcos (primera década del siglo XX). Es la segunda generación de esa familia en la Argentina y vive solo en la Argentina, porque su padre ya ha fallecido y su madre vive en Europa. Aparentemente es de religión islámica. Alcanzó cierto reconocimiento social, al punto de haber sido elegido candidato a Concejal de Tranco Largo por el Partido Liberal. Se lo muestra dedicado al trabajo. Es muy generoso, como queda de manifiesto con la ayuda financiera que presta a una familia que tiene a la madre enferma, o cuando decide tomar un préstamo en la compañía “La Legal” e hipotecar el almacén para ayudar al empresario Manuel Arriaga, perteneciente a la familia más antigua y considerada de Tranco Largo, que está en una delicada situación económica. Posee un gran sentido de la dignidad; prueba de ello es que decide abandonar Tranco Largo cuando supone que fracasó su intento de reactivar la cervecería para venderla a mejor precio al Sindicato de Cervecerías de Buenos Aires. Sin embargo, en lugar de volver a su país de origen, opta por irse a Buenos Aires, lo que evidencia el arraigo de Don Alí con la Argentina. Estaba dispuesto a poner en juego su propia identidad de “turco” –su actividad comercial– para ayudar al Sr. Arriaga. Es un personaje apegado a las tradiciones: como puede inferirse del hecho de que conserva objetos que pertenecieron a su familia (vemos, por ejemplo, que tiene en su cuarto un cuadro de un antepasado y un narguil), que fomenta los matrimonios y las familias numerosas (“el país

necesita chicos”, dice), o que se hace llamar el “Gaucho Alí”, lo que remite a la asociación entre ámbito rural y tradición. Su indumentaria es un poco particular: viste sombrero, camisa con cuello “palomita”, pantalones largos “un poco cortos” y zapatos amarillentos (Fig. 1).



1



2

En *La Quinta Calumnia*, el personaje se llama también Alí Salem de Baraja, Marqués de Estambul. Es una especie de *playboy*, habitual visitante de *night clubs* exóticos como “El Cairo”. Parece ser una persona conocida de la sociedad porteña, ya que cuando se anuncia su incorporación como director de la tienda *Le Printemps* la noticia se difunde por todos los diarios, que lo presentan como un deportista, “el hombre mimado de los salones de Buenos Aires”. A diferencia de los otros dos largometrajes, aquí no se le conoce ocupación, se lo muestra muy poco apegado al trabajo, a pesar de que su situación financiera es bastante precaria: cuando empieza la película lo están desalojando de su departamento y rematando todas sus pertenencias (Fig. 2), y hace lo posible por mantener las apariencias. Es significativo que entre las pertenencias de las que lo despojan está un narguil y unas sillas con imagen de la media luna turca en el respaldo, lo que simboliza la pérdida de la identidad “turca”. Es una persona generosa o muy confiada, ya que en la película se insinúa que el agravamiento de su situación económica estuvo originado en haber garantizado con su firma la obligación de un tercero. Tiene una gran sensibilidad social, lo que queda en evidencia cuando se advierte que el motivo que lo mueve a aceptar la dirección de la tienda es la situación en la que quedarían los empleados de la firma si esta cerraba. Solo se sabe que es de origen árabe por su forma de hablar. Alcanzó cierto reconocimiento social, especialmente por su condición aristocrática. Posee un alto sentido de la dignidad, de la argentinidad y el honor, como veremos

más adelante. Es el que promueve la defensa de lo nacional frente a la tendencia extranjerizante de los que se dicen llamar argentinos.

En la película *El Comisario de Tranco Largo*, finalmente, el personaje se llama José Julián Jalifa. Aquí también solo se deduce que es de origen árabe por su forma de hablar. Alcanzó cierto reconocimiento social, por ser “querido y estimado por todos”, al punto de haber sido designado Comisario Interino de Tranco Largo. Al igual que en el largometraje *Corazón de Turco* se lo muestra muy dedicado al trabajo. Pero a diferencia de aquella película, en este largometraje también es prestamista y fiador, por obra de las circunstancias, frente a la situación de menesterosidad provocada por la huelga que se desarrolla en el obraje. Es sumamente generoso y tiene una gran sensibilidad social, como queda de manifiesto cuando ofrece rebajas para familias de escasos recursos en los artículos que vende en el almacén, o cuando dona alimentos, guardapolvos y botines para los chicos de la escuela rural que más lo necesitan, o también cuando, venciendo su timidez y las limitaciones del idioma, representa al Gaucho Don Montiel en el festival a beneficio de la escuela rural. Posee también un gran sentido de la dignidad y del honor: se impone a sí mismo una multa por haber bebido alcohol estando en servicio en la recepción ofrecida en su homenaje, y rechaza indignado el “reconocimiento” que le ofrece el gerente del obraje, quien de esa manera intentaba comprar su voluntad para que desista de investigar el homicidio del Comisario del pueblo. Viste habitualmente con un chaleco y pantalón. El único elemento que lo identifica como comisario es la gorra (Fig. 3), que es utilizada como recurso narrativo para cambiar de identidad entre el almacenero y el comisario: cuando los testigos deben declarar, confían más en Don José Julián Jalifa, el almacenero del pueblo, que en su condición de comisario. Se establece así un juego de cambio de identidades, ya que con solo quitarse la gorra consigue de los testigos información que se niegan a brindar al “comisario”.



3

En el caso de todos estos largometrajes, entonces, el personaje presenta los siguientes rasgos comunes: se trata de una persona alegre, soltera, buena y generosa, sin demasiadas luces intelectuales, altruista, sumamente confiada –casi ingenua–, patriota y agradecida con el país que lo recibió, con un gran sentido de la dignidad y el honor.

De los personajes secundarios que acompañan al protagonista en estos tres largometrajes merece destacarse en primer lugar, a quien está presente en todos ellos: el Dr. Mario Román de Flores (representado por el actor Mario Baroffio), que como señaláramos previamente ya había sido un exitoso partenaire de Alí Salem de Baraja en la radio.

En *Corazón de Turco* este actor representa a un inmigrante español, letrado, soltero, bohemio, un poco egocéntrico y seductor (Fig. 4), una especie de trotamundos. Pocos datos se tienen respecto de su vida pasada. Acaba de llegar a Tranco Largo para dar una conferencia titulada: “Lo que se opina de la mujer argentina en Cuba”, y se termina quedando a vivir en el pueblo, y trabajar en el almacén del protagonista. Polemiza y sostiene pasos de comedia con Alí Salem de Baraja. Se dirige al protagonista con el calificativo de “musulmán” probablemente estereotipándolo. En *La Quinta Calumnia* y en *El Comisario de Tranco Largo* responde al mismo estereotipo.



4



5

En el largometraje *Corazón de Turco* se evidencia la presencia de otro inmigrante: Crispino Rossini, que tiene su almacén frente al local de Alí Salem de Baraja, su rival comercial (Fig. 5). Su condición de italiano agrava la rivalidad, por el pasado beligerante entre los pueblos italiano y turco en la Guerra de Trípoli antes mencionada. Si bien nunca comparten planos cinematográficos, se observan y se espían los precios mutuamente. Están en permanente competencia, lo que constituye un tópico presente en un gran número de sainetes criollos. Como dice Bestene (1994: 157) el italiano en un

día ganaba más que el almacenero turco en todo un mes, por ello muestra aspiraciones de ascenso social: le comenta a su hijo Miguel en distintos pasajes de la película: “(...) antes Susana era un imposible, ahora que hace tres años fui aceptado en el Club Social, ya no lo es (...) debemos vincularnos, seguir progresando”. Pretende que su hijo regrese de Buenos Aires, se instale en Tranco Largo y se case con Susana Arriaga, la heredera de la familia más aristocrática del pueblo.

Su hijo Miguel, primera generación nacida en la Argentina (Fig. 6), funciona como oposición para el personaje del protagonista. Acaba de llegar de Buenos Aires, adonde trabaja como abogado, y debe volver para asumir un compromiso de honor por haber dejado embarazada a una mujer. A pesar de que no hay ningún indicio de que hubiera decidido radicarse definitivamente en Tranco Largo, seduce a Susana Arriaga, su compañera de colegio desde la infancia y antiguo amor de adolescente, para vivir con ella un romance que se trunca por la precipitada vuelta de Miguel a Buenos Aires. Cuando decide abandonarla, ni siquiera tiene el valor de despedirse de ella personalmente, sino que lo hace por carta. Él invoca los signos de la modernidad: maneja un automóvil, usa trajes a la moda, fuma cigarrillos. Nunca polemiza con el protagonista, ni disputa con él abiertamente por Susana. Ni siquiera comparten planos cinematográficos.



6



7

Los oponentes del inmigrante “turco” en el largometraje *La Quinta Calumnia* son el Sr. Martin Poncet y el Sr. Juan Martorell, los directores de *Le Printemps* (Fig. 7). El primero de ellos habla con un acento francés, pero como no hay indicios de su procedencia, no podemos asegurar si se trata de un inmigrante francés o es solo de un modismo *snob* que adopta. En el caso del Sr. Martorell, el origen del apellido y el acento hace pensar que podría tratarse de un inmigrante catalán. Sin embargo, no hay rastros de acento

español en su forma de hablar. Por su parte, la familia Ramírez es la dueña de la tienda *Le Printemps* (Fig. 8). La primera escena en que aparecen, están volviendo de Europa. Es una familia compuesta por un matrimonio y dos hijos. El varón (Mauricio) parece que no trabaja ni estudia, la hija (Vivianne) se expresa –al igual que su madre– intercalando términos en francés en sus alocuciones, a pesar de ser ambas argentinas. En todos los casos, en este largometraje los personajes secundarios funcionan como contrapunto para resaltar los rasgos de nacionalismo del inmigrante “turco”.



8

Motivos de la emigración sirio-libanesa a la Argentina

¿Por qué migran los seres humanos? En palabras de Fernando Devoto, en la base de toda experiencia de movilidad humana está la búsqueda de una mejor fortuna (Devoto, 2003 [2009]: 403), aunque debe también reconocerse que en esa decisión inciden un sinnúmero de factores, que muchas veces condicionan la libertad para elegir el destino; entre ellos “problemas de conocer las oportunidades, conseguir ayuda y asistencia para alcanzar su destino por vías legales o ilegales”.

En las películas escogidas no queda enunciada ninguna de las múltiples causas de la emigración de esta colectividad señaladas por Jorge Bestene (1988: 240-243), sean estas económicas, demográficas, políticas, sociales o religiosas. La única razón esgrimida es la guerra (en *Corazón de Turco*), tal como lo refiere el protagonista al Embajador de Turquía, en la recepción ofrecida en Buenos Aires por el presidente del Sindicato de Cervecerías.

¿Por qué no están enunciados en estas películas los motivos de la emigración? Una explicación posible sería que la enunciación de los motivos de la emigración y la referencia al lugar de origen debilitan el sentido de pertenencia a nuestro país y, consecuentemente, haría más difícil la posibilidad de integración.

Religión profesada

La religión tampoco está presente con demasiado peso en este largometraje. ¿Queda clara la identidad religiosa del protagonista? Se insinúa cierta vinculación con el Islam, sin que se conozca o analice la compleja y diferente variedad religiosa que tienen los inmigrantes venidos de Medio Oriente. En la película *Corazón de Turco* el Dr. Mario Román de Flores, se dirige a veces despectivamente al protagonista como “musulmán”, pero es la única alusión al respecto, no vemos ninguna práctica religiosa ni símbolos que lo confirmen.

Si bien tampoco la religión está presente en el largometraje *La Quinta Calumnia*, en la escena en que el Marqués hace un paseo a caballo por Palermo con Vivianne, cuando se encuentra en peligro porque debe montar un caballo muy difícil de andar, lo vemos rezar en árabe.

En las piezas teatrales, en cambio, el conflicto religioso está mucho más presente. Es el caso por ejemplo de *Un romance Turco* donde se evidencia la oposición entre los turcos judíos –representados en Abujar, el dueño del almacén y Sochin, su dependiente– y los turcos musulmanes representados en la figura de Maraj, el pretendiente de Judi, la hija de Abujar.

En palabras de Gladys Jozami, la integración a la Argentina de árabes de religión ortodoxa, maronita, melkita, caldea o protestante no fue difícil, probablemente favorecidos por su procedencia mediterránea; sin embargo, no sucedió lo mismo con la población musulmana, que trató de preservar su etnicidad en el marco de una fuerte estructura familiar, como puede verse en las obras teatrales escogidas. Sin embargo, como señala esta autora, sus hijos argentinos se integraron a la multiétnica sociedad argentina, a raíz de “la pérdida de la lengua árabe, de sus religiones orientales, de la adopción del catolicismo romano, de los casamientos mixtos, de las pocas escuelas étnicas, de la asistencia masiva a la escuela pública y a colegios católicos romanos” (Jozami, 1994: 98-112).

Como la intención de las películas seleccionadas es presentar a un inmigrante integrado a la sociedad argentina, acentuar la identidad religiosa de esta comunidad hubiera sido un factor que impidiera tal amalgama.

Actividad comercial

Se advierte en el protagonista de *Corazón de Turco* una gran dedicación al trabajo, que confirma lo sostenido por Bestene (1994: 155), respecto de que hay una identificación total del inmigrante sirio-libanés con la profesión de comerciante. Puede verse en este largometraje que en el ejercicio de esta actividad alcanza cierta prosperidad, posición que le permite comprarse un auto grande y vistoso, para competir con Miguel Rossini.

También en el caso de *El Comisario de Tranco Largo*, vemos en el protagonista una gran dedicación al trabajo, que le permite tener un buen pasar económico. El almacén forma una parte fundamental de su vida, a punto tal que ni siquiera cuando le asignan las nuevas funciones de comisario interino abandona la atención personal del almacén. Lógicamente, luego de su exitosa labor como Comisario, renuncia al cargo para seguir desempeñándose como almacenero.

En *La Quinta Calumnia*, en cambio, no se advierte en el protagonista esa gran dedicación al trabajo, a pesar de lo cual, por su gran sensibilidad social, acepta la propuesta de hacerse cargo de la dirección de *Le Printemps* cuando advierte cuánta gente quedaría sin trabajo si la tienda cerraba.

La actividad comercial como vía de enriquecimiento es una marca que distingue a esta colectividad. Como señala Ignacio Klich (1995: 11), en un principio gran parte de los sirio-libaneses se vieron a sí mismos como residentes temporarios, al igual que otros recién llegados, tratando de acumular riqueza (de “hacer la América”) antes de regresar a su lugar de origen para disfrutar de los frutos del trabajo duro. En un alto porcentaje (casi un 85%) se dedicaban al comercio, según el Censo Nacional de 1895. La organización estaba constituida por una flota amplia de vendedores y un núcleo de comerciantes establecidos, agrega Bertoni (1994: 80).

A diferencia de otras colectividades, que se decían agricultores cualesquiera que fuera su ocupación de origen, por ser esa la población más buscada, estos inmigrantes declaraban a las autoridades de migración que eran comerciantes y luego trabajan efectivamente como tales, aun cuando en su país de origen hubieran sido labradores o artesanos. Ello se explica, a criterio de Lilia A. Bertoni, por la existencia de una cadena migratoria establecida a partir de un grupo inicial volcado al comercio: cuando los

primeros inmigrantes de esa colectividad lograron cierto éxito llamaron a otros que se sumaron al oficio, aun en contra de sus preferencias. Se formó así una cadena de parientes y amigos y el grupo se consolidó en una misma actividad. Esta cadena –agrega Bertoni– solucionaba los problemas de idioma, alojamiento, vínculos afectivos y orientación al trabajo que la migración traía consigo (Bertoni, 1994: 82). En este punto, su posición coincide con la de Jorge Bestene, quien encuentra en la llamada de los residentes a sus connacionales y en la concentración de esta colectividad en el barrio de Retiro de Buenos Aires dos indicadores del buen funcionamiento de esta cadena migratoria (Bestene, 1994: 147).

Hay otra razón que puede haber llevado a esta colectividad a inclinarse por la actividad comercial en lugar de la agrícola. Como señala Noufuri (2009: 131), en la última década del siglo XIX, cuando los árabes comenzaron a llegar en gran escala a la Argentina, encontraron al país en plena crisis del valor de la tierra y las propiedades, debido a que el sector financiero se sobredimensionó con respecto al aparato productivo, llevando las especulaciones con las tierras y en la Bolsa a extremos nunca vistos.

Finalmente, puede señalarse otro motivo para explicar su inclinación por esta actividad. Como indica Bertoni, la actividad comercial no requería de un capital inicial ni capacitación especial, solo una conexión con alguien ya instalado. Quien llamaba se convertía en empleador de sus connacionales, fueran éstos o no comerciantes en su lugar de origen. Estos comerciantes empezaban en el escalón más bajo como vendedores ambulantes (algunos comprando a crédito y vendiendo por su cuenta), al tiempo podían erigir su pequeño establecimiento (como habilitado de otro comerciante en una sucursal o como socio) y después su negocio propio. A partir de allí, pasaban a tener una gran tienda, sucursales, vender al por mayor e importar y, en algunos casos, establecer agentes y casas para la compra de productos en Europa (Bertoni, 1994: 84-85).

En las tres películas el protagonista desarrolla una actividad comercial. Ahora bien, si comparamos el tipo de comerciante de los largometrajes *Corazón de Turco*, *El Comisario de Tranco Largo* y *La Quinta Calumnia* con los de los sainetes antes mencionados, vemos una evolución respecto de los comerciantes turcos caracterizados en *Mustafá*, y *Un Romance Turco*, que eran vendedores ambulantes con sus *parihuelas*¹⁸. En los tres largometrajes ya han erigido sus propios establecimientos

¹⁸ Artefacto compuesto de dos varas gruesas con unas tablas atravesadas en medio donde se coloca la carga para llevarla entre dos.

comerciales. Cabe recordar que las obras de teatro escogidas fueron escritas en la década de 1920 y las películas datan de principios de la década de 1940, veinte años después. Quizás pueda concluirse entonces que la intención en los largometrajes es evidenciar la posibilidad de progreso de los inmigrantes que se radican en la Argentina.

En la película *Corazón de Turco* el almacén se llama “Viva Turquía y también viva Italia”. Lo que denota el espíritu conciliador y poco beligerante del protagonista. Las características del almacén se ajustan a la descripción que figura en la introducción de la obra de teatro *Un romance turco* “Un negocio turco de tienda y mercería. Ocupa una pieza pequeña y oscura (...) La estantería repleta de mercaderías, ocupa todas las paredes del negocio. Hay además cajones vacíos, grandes, y sobre ellos, amontonadas y en desorden, piezas de género sin clasificar aún, artículos de mercería, baratijas, etc. Mostrador, escritorio, una escalerilla de mano y algunas sillas” (Fig. 9). El almacén, que tiene también un bar, presenta un aspecto abigarrado, en el que se mezclan los distintos tipos de mercaderías: géneros diversos, alimentos, ropas que se acumulan (Bestene, 1994: 154). El almacén cuenta también con un lugar para alojar a los dependientes, característica bastante habitual en la época. En su trabajo sobre la colectividad “turca”, Bertoni describe este esquema de convivencia: un negocio pequeño combinado con vivienda en que las cabezas de familia eran comerciantes o merceros y donde vivían, además, mercachifles (Bertoni, 1994: 75). Dentro del almacén está el dormitorio de Alí Salem de Baraja (Fig. 10), adornado con un cuadro de su antepasado, y amoblado con dos camas. Una de ellas seguramente está pensada para el dependiente, en la que duerme el Dr. Mario Román de Flores.



9



10

El comercio también es el medio de vida del protagonista en *El Comisario de Tranco Largo*. Su negocio se ajusta a la descripción del almacén del largometraje *Corazón de Turco*, antes efectuada. Sin embargo, hay aquí algunos objetos que no estaban presentes en el otro almacén: instrumentos musicales, por ejemplo. La edificación es más rústica, ya que algunas paredes son de adobe¹⁹, otras son simplemente tabiques hechos con palos unidos y atados. La habitación para el dependiente está ubicada en el altillo (que no se muestra). El dependiente se llama Saúl, que por su nombre podría ser también inmigrante o hijo de inmigrantes sirio-libaneses. Este personaje se ajusta al estereotipo del inmigrante que viene al país a través del sistema de “cadenas migratorias”. El bar del almacén está en el sótano, donde se desarrollan algunas escenas de la película. A partir del momento en que al protagonista lo designan Comisario Interino de Tranco Largo, en el sótano funciona también un improvisado calabozo.

Finalmente, la actividad comercial es también el medio a través del cual sale adelante económicamente el Marqués de Estambul en *La Quinta Calumnia*, aunque en este caso administrando una tienda ajena.

En conclusión, en las películas mencionadas el ejercicio del comercio es la actividad excluyente para esta colectividad; aun en zonas rurales donde hubiera sido posible pensar en alguna alternativa, como la agrícola. El comercio es visto como una vía propicia para lograr prosperidad económica.

Pautas matrimoniales

A diferencia de lo que sucede en las piezas teatrales antes mencionadas, en ninguna de las tres películas se advierte la presencia de mujeres inmigrantes, cualquiera fuera su procedencia, ni de matrimonios endogámicos²⁰, característica atribuible al elevado índice de masculinidad de esta colectividad. Por el contrario, los matrimonios mixtos constituyen un rasgo saliente de estos grupos de personas.

El contraste es significativo: en *Mustafá*, el protagonista está casado con Constantina, también turca, en *Un Romance Turco*, el turco Alí es viudo de una turca, y su hija Judi también se va a casar con un turco llamado Maraj, finalmente en *El Turco Salomón*, el Sr. Salomón, dueño del almacén, está casado con la turca María.

¹⁹ Masa de barro mezclada con paja, en forma de ladrillo.

²⁰ Matrimonios entre miembros de la misma colectividad.

Por su parte, en el largometraje *Corazón de Turco* Alí Salem de Baraja corteja a Susana Arriaga, perteneciente a la familia más vieja y considerada de Tranco Largo, en lugar de intentar casarse con una connacional. Similar elección hace el protagonista en *La Quinta Calumnia* al intentar conquistar a Viviana Ramírez, la hija del acaudalado dueño de *Le Printemps*. Estamos en presencia nuevamente de la aspiración de formar una pareja interclasista con una argentina, en lugar de hacerlo con una descendiente de árabes. En *El Comisario de Tranco Largo*, finalmente, la destinataria de su amor es Gaudencia Ramallo (Fig. 11), una viuda que es madrina de Aniceto Vargas, de similar educación y condición social que la del protagonista. Significativamente es el único de los tres casos en que ese amor es correspondido.



11

En todos los casos, la diferencia de clase sigue siendo un obstáculo poderoso para la constitución de la pareja. En *La Quinta Calumnia*, al principio Vivianne aparenta integrar al Marqués en el mundo de la alta sociedad porteña, invitándolo a que adopte hábitos de la élite como los paseos a caballo por Palermo, probablemente por su condición nobiliaria, pero Alí se siente incómodo fuera de su hábitat (Karush, 2012: 219). En estas películas no encontramos, entonces, romances interclasistas. No se produce esa unión de opuestos complementarios de la que habla Karush (2012). No hay reconciliación de clase sino “victoria de los pobres sobre los ricos” (Karush, 2012: 221).

La reconciliación de clase (a través de los matrimonios interclasistas) es posible solo a nivel de la subtrama (Karush, 2012: 160-161). Por razones del argumento y por ser un personaje secundario –lo que le permite apartarse de las reglas del melodrama–, es el Dr. Mario Román de Flores quien en

Corazón de Turco ve correspondido su amor por Leonor Arriaga (hermana del empresario cervecero). El mismo personaje es quien en *La Quinta Calumnia* corteja con igual suerte a María Colón, la hija del Presidente de la Junta Industrial. En *El Comisario de Tranco Largo*, finalmente, la cortejada es Froilana Basavilbaso, la dueña del obraje, y también es correspondido en su amor.

La comunidad sirio-libanesa en la Argentina presentaba un alto índice de masculinidad, de 365 hombres por cada 100 mujeres (Devoto, 2003 [2009]: 300). Jorge Bestene (1988: 249), por su parte, opina que esos altos índices de masculinidad son atribuibles a la ilegalidad de las salidas, con la intención de escapar de la guerra o de la persecución otomana, y al tipo de sociedad a la que pertenecían, que impedía la salida de mujeres solas. Ese elevado índice de masculinidad explica los altos índices de exogamia (matrimonios mixtos) entre los sirio-libaneses.

Para 1895, apunta Bertoni, el segundo Censo Nacional muestra las siguientes características en esta colectividad: “muy pocos inmigrantes con niños pequeños, muchos más hombres solos o solteros que mujeres”. Con lo cual prevalecen los hombres en edad activa, lo que indica que el gran número de ellos pertenecía a una colonia migratoria formada hace poco tiempo, en la que gran parte de sus integrantes eran recién llegados (Bertoni, 1994: 73).

En conclusión, si en líneas generales en las pautas matrimoniales de los inmigrantes de ultramar a la Argentina no había barreras infranqueables, lo que habla a las claras de una sociedad pluralista, al decir de Fernando Devoto (2003 [2009]: 336); en el caso de estos inmigrantes la tasa de exogamia es notable (sobre todo en el caso de un inmigrante “turco” varón con una mujer de otra nacionalidad). Esta característica se refleja claramente en el cine, no así en las obras de teatro escogidas.

Movilidad social (y transgresiones genéricas)

Este tipo de películas no se ajusta demasiado al patrón de géneros estandarizados, con lo cual podría decirse que son comedias con algunos elementos del melodrama. Retomando la postura de Pascual Quinziano de la comedia como un género híbrido, Matthew Karush (2012) sostiene que en las películas argentinas de la época no hay géneros puros. En estos largometrajes, decimos con el autor, se combinaron el melodrama y un populismo más transgresor con el objeto de actualizar una forma de comedia más subversiva. La bondad y generosidad esencial de los personajes

protagónicos, contrastaban con la mezquindad y crueldad de los ricos, pero a la vez socavaban la moral convencional, ya que sus personajes se negaban a aceptar las estrictas reglas del melodrama. No se verificaba la aceptación fatalista del propio lugar en la vida y la constancia de evitar el indecoroso accionar del trepador social, sino que se envidiaba abiertamente el lujo del que disfrutaban los ricos. Esto puede confirmarse cuando vemos como codicia el auto de Miguel Rossini en *Corazón de Turco*, el gusto por los paseos a caballo en *La Quinta Calumnia*, o por las grandes recepciones y fiestas sociales en todos los casos. Del mismo modo, la aversión al trabajo de Alí Salem de Baraja en *La Quinta Calumnia* enfrentaba las normas de conducta aceptadas, la respetabilidad de la clase media (Karush, 2012: 170) es decir, el ethos del trabajo y el esfuerzo, con un padre trabajador que provee la educación para sus hijos y una madre ama de casa que se ocupa de su desarrollo moral. Consecuentemente, estos personajes, al decir de Karush, ofrecían a los espectadores una visión ambivalente: por un lado, “proveían una versión respetable, segura y sana de la auténtica cultura argentina, tan moderna como nacional, y les permitía fantasear con volverse ricos de pronto”. Por el otro, “ofrecía un modo de procesar las dislocaciones de la modernidad en términos de clase, construyendo un grupo identitario alrededor de valores asociados con los pobres, como la solidaridad, la lealtad y la capacidad de expresar sentimientos verdaderos, rechazando todo aquello que entraba en conflicto con esos valores, como el ascenso social” (Karush, 2012: 171). Es muy significativo que el defensor de lo nacional sea un Alí Salem de Baraja, empobrecido y en bancarrota en *La Quinta Calumnia*.

Participación política

En las películas analizadas puede verificarse cierta participación en las instituciones políticas locales. En el caso *Corazón de Turco*, por ejemplo, con la candidatura de Alí Salem de Baraja a Concejal de Tranco Largo por el Partido Liberal, lo que está en línea con las apreciaciones de Fernando Devoto al respecto (Devoto, 2009 [2003]: 378). Si bien, como veremos, la propuesta que recibe el protagonista es más interesada que bien intencionada. En *El Comisario de Tranco Largo*, por su parte, a partir de la designación de José Julián Jalifa como Comisario Interino de Tranco Largo, por ser amigo del Jefe de la Policía de la Provincia, y haber alcanzado reconocimiento público y decencia. Estos ejemplos son una señal que denota cierta integración a la sociedad local.

Señala Devoto que la participación de los inmigrantes de esta colectividad en la política argentina del período masivo fue limitada o episódica, sea por vías formales o informales. Es decir que no estaba plenamente integrada en este plano (2009 [2003]: 326).

Rasgos de identidad del inmigrante sirio-libanés

En los tres largometrajes escogidos, los rasgos de identidad están presentes, pero atenuados. Por ejemplo, aun cuando no queda demasiado claro si el protagonista es inmigrante o hijo de inmigrante, se lo sigue llamando “turco”.

La forma de pronunciar el castellano que tiene el protagonista, es un recurso que utiliza el director para acentuar la comicidad de la película. Por ejemplo, las dificultades para expresarse, el uso abusivo de la *b* para reemplazar a la *p*, o el uso equivocado de las vocales: decir entonces “mosterio” o “fonónimo” “calofocativo”, “bregunta”, “sinónima” (por anónima), “pordono”, “bochito”, “osconda”, “porsona”, “logero”, “comosario”, “ahijuna” (por ahijado). Sin embargo, esta limitación no lo aísla ni obstaculiza su integración.

Por otro lado, pudiendo haberse optado narrativamente en cada película por un *flashback* que registre el momento de la llegada del protagonista a la Argentina con su familia, o por señalar los motivos de la emigración, ninguna de las tres películas contiene esas escenas. Entendemos que ello es señal del interés puesto en acentuar los aspectos de integración del protagonista a la sociedad argentina.

Tampoco hay en estos tres largometrajes signos de nostalgia por la tierra de origen y la imposibilidad de volver para el personaje. Esto coincide con la afirmación de Bestene respecto de la baja tasa de retornos que registra esta colectividad, que se deben a la inseguridad política y religiosa de sus regiones de origen, las guerras con el imperio turco (que obligaba al reclutamiento), las enormes distancias y la complejidad del viaje (Bestene, 1994: 153).

Finalmente, no hay evidencias de que el protagonista experimente la exclusión, ni que se sienta solo. En ningún momento pierde el buen humor.

Actitudes frente al inmigrante

Las oportunidades de vinculación social que están presentes en las películas son las fiestas brindadas en honor del protagonista, o el festival a beneficio de la escuela rural del pueblo de Tranco Largo en *Corazón de*

Turco. Estos momentos ofrecen, más que otros, ocasiones de intercambio con el resto de los habitantes del pueblo, que le permiten marcar al director algunos aspectos característicos de esta colectividad, sus relaciones con el entorno y los choques culturales que se producen. En *La Quinta Calumnia*, por ejemplo, el Marqués de Estambul era un invitado especial por su condición de aristócrata.

En los largometrajes escogidos, las reacciones de los habitantes del país de recepción frente al inmigrante árabe no son homogéneas: algunos lo aceptan y otros lo rechazan.

A nivel individual se evidencian relaciones ambiguas (de aceptación y de rechazo) entre el protagonista inmigrante y los nativos, pero en clave generalmente conciliatoria, sin demasiados conflictos.

En *Corazón de Turco* tanto don Manuel como Susana Arriaga se relacionan naturalmente con el protagonista, aún antes de recibir la generosa ayuda de su parte. Pueden advertirse también muestras de agradecimiento y de reconocimiento de parte de ambos por el gesto de ayudarlos a sortear esa difícil situación económica. De todos modos, no parece que esa gratitud y admiración de Susana pueda transformarse en amor. En *La Quinta Calumnia* la familia Ramírez lo trata con deferencia y afecto, a veces le dan trato de Marqués, a veces de “turquito” o de “cotur” (es el caso de Mauricio, el hijo varón). En *El Comisario de Tranco Largo* tanto Froilana Basavilbaso (la dueña de la empresa quebrachera), como Faustino Videla, y Don Ramiro aceptan, incluyen e integran al protagonista. Vemos también muestras de reconocimiento de parte del Jefe de la Policía de la Provincia, que lo nombra Comisario Interino.

Las actitudes de rechazo o desprecio en *Corazón de Turco* provienen del Sr. Duarte y de Leonor Arriaga. En el primer caso, el presidente del Sindicato de Cervecerías (Fig. 12), representa la picardía y mala fe del “porteño”²¹ que trata de sacar ventaja de la ingenuidad provinciana para comprar a precio vil la cervecería de los Arriaga. En el caso de Leonor, la hermana solterona de don Manuel que vive en la casa de los Arriaga, en cambio, sus sentimientos van mutando: en un principio desprecia al protagonista, al que se dirige despectivamente con el calificativo de “turco”, pero luego modifica positivamente su actitud, cuando se da cuenta de la calidad de persona que es, y del gesto de generosidad que ha tenido para con su hermano. En *La Quinta Calumnia*, los señores Poncet y Martorell, directores de *Le Printemps* intentan que fracase la idea del Marqués de

²¹ Nos referimos al oriundo de la Ciudad de Buenos Aires.

sustituir los artículos importados por nacionales. La rivalidad parece ser no tanto por una cuestión étnica, cuanto más bien por un tema de orgullo. Vivianne Ramírez, por su parte, al principio lo trata con deferencia, pero luego lo desprecia y se ríe de él cuando le confiesa que está enamorado de ella. En *El Comisario de Tranco Largo* las actitudes de rechazo provienen del Gerente de la quebrachera y del “capanga”²², que se burlan de su condición de comisario y almacenero, lo subestiman y lo maltratan.

12



A nivel colectivo, la actitud es hipócrita y ambigua. En *Corazón de Turco* los miembros del Comité del Partido Liberal le ofrecen la precandidatura a Concejal aparentemente para sacar provecho de su condición de almacenero –que les aseguraría provisiones– más que por convicción acerca de la idoneidad del protagonista para el cargo, a pesar de que “tiene una cara de candidato bárbara”, como le dicen irónicamente al protagonista. En la fiesta de cumpleaños de Susana Arriaga, los presentes encuentran exótico que Alí Salem de Baraja sea “oriental” y lo asocian con una novela de Pierre Loti. Por su parte, en Buenos Aires, los invitados a la fiesta en casa del presidente del Sindicato de Cerveceros, después de tratarlo con sorna, cambian de actitud y pasan a admirarlo, una vez que el Embajador de Turquía lo identifica como hijo del Marqués de Estambul. Estas actitudes son signo de una sociedad porteña bastante frívola y *snob*. En *La Quinta Calumnia* sucede algo similar. Según parece, Alí Salem de Baraja era una persona reconocida de la sociedad de Buenos Aires, probablemente por su condición aristocrática y por el exotismo de su procedencia. En *El Comisario de Tranco Largo* el protagonista recibe un gran reconocimiento

²² Persona que cumple funciones de capataz, conduciéndose a veces con violencia.

de los habitantes del pueblo al haber desentrañado el misterio del homicidio del Comisario García, sin perjuicio de que ya era para entonces “querido y estimado por todos”, como se lo dice el Jefe de la Policía de la Provincia. Los espectadores del teatro que lo abuchean cuando lo ven en escena, lo hacen por las características del personaje de Don Montiel (que interpreta en la función a beneficio) pero no por su condición de “turco”. Los invitados a la fiesta dada en su honor en la casa de Froilana Basavilbaso lo tratan con afecto, al igual que todos los clientes del almacén, muchos de ellos beneficiados por sus habituales gestos de generosidad, sensibilidad y humanidad.

Tradición y modernidad

Con distintas escenas se representan en estas películas diferentes elementos de la cultura y la sociedad de la época. Por un lado, tenemos el núcleo familiar conservador y tradicionalista, en este caso representado por la familia Arriaga en *Corazón de Turco*, la familia Ramírez, si bien con elementos extranjerizantes en *La Quinta Calumnia* y los personajes del drama costumbrista rural (especialmente Gaudencia y Don Zenón) en *El Comisario de Tranco Largo*.

A su vez, en todas ellas el protagonista es el sostén de los valores tradicionales. En *Corazón de Turco* se muestra preocupado porque en esa época “los novios ya no se casan y no tienen chicos.” Preserva las tradiciones del país de origen, conserva y exhibe en un lugar destacado objetos que pertenecieron a sus antepasados (como el cuadro que está en la cabecera de su cama y el narguil de su dormitorio). Continúa desarrollando la actividad de almacenero, seguramente heredada de sus padres; actividad que, como se ha señalado, forma parte de su identidad.

En algunos de los largometrajes escogidos, la tradición se identifica con lo nacional. Con motivo de esta asociación del protagonista con la tradición, en *La Quinta Calumnia* se produce una curiosa inversión de roles: el Marqués (el inmigrante) se convierte en el acérrimo defensor de lo nacional, en tanto que los nativos (el Sr. Ramírez, los directores de la tienda Le Printemps, y un miembro de la Agrupación Patriótica, por ejemplo) son los que bregan por lo importado, los que desprecian lo nacional por el solo hecho de serlo. Un caso paradigmático es el de Vivianne, que desprecia los perfumes fabricados aquí solo por su procedencia. Alí Salem de Baraja reniega de esa gente “que gasta la plata en Europa ignorando a su país”, “espíritus extranjeros en su propia tierra”, para él “no se hace patria

simplemente por llevar en la solapa un distintivo patriótico”. Se refiere a ella como “Señorita Viviana”, en lugar de llamarla Vivianne, como hace todo el mundo.

Detrás de ese *snobismo* extranjerizante, en esta película se esconde una velada crítica a las clases altas. Como señala Rocchi (citado en Karush, 2012: 55) el veloz crecimiento económico, el fenómeno de la urbanización y el aumento de la producción industrial en Argentina de fines del siglo XIX sentaron las bases para la emergencia de una “sociedad de consumo”. Atraídos a través de la publicidad, los potenciales consumidores de los productos de industria nacional (la población heterogénea que se mudaba a los nuevos barrios) buscaban –por una cuestión de estatus– emular los gustos y las costumbres de las clases más altas, adquiriendo a precios accesibles productos manufacturados nacionales. Esta sociedad de consumo ayudó –continúa diciendo Rocchi– a producir una borradura en las distinciones de clase en la vida pública, el surgimiento de los “nuevos ricos”. Las elites, por su parte, para diferenciarse compraban artículos importados, despreciando la industria nacional, como puede apreciarse en *La Quinta Calumnia*.

El espacio geográfico que alberga esa tradición es Tranco Largo, un pueblo modesto pero limpio y bien mantenido. En *El Comisario de Tranco Largo* la decisión de presentar a este inmigrante viviendo en el campo, y no en la ciudad, e integrado a la sociedad local, puede tener que ver con la intención de alentar la migración hacia zonas rurales, y se corresponde también con las características de dispersión territorial y gran concentración urbana en la distribución espacial de esta colectividad. La otra caracterización de Tranco Largo, como un pueblo obrajero del norte del país, está en línea con la anterior descripción en *Corazón de Turco*.

La exaltación de la ruralidad y de lo nacional es un sello distintivo del estudio cinematográfico Pampa Film²³, donde se filmaron *Corazón de Turco* y *La Quinta Calumnia*.

Como señala Jorge Bestene, el primer destino de estos grupos fue la provincia de Buenos Aires y de allí muchos se expandieron hacia el interior del país, atraídos por aquellos paisajes que se parecían a los de su tierra. Aparte de este factor, el autor aporta otro argumento para fundamentar la dispersión, al señalar que la competencia llevó a los comerciantes ambulantes a buscar los barrios más alejados del centro o la emigración al interior del país (Bestene, 1994: 147). Así se instalaron en las provincias de

²³ Este estudio fue fundado en enero de 1937 por Olegario Fernando, en asociación con la productora Warner Bros.

Catamarca, Salta, Jujuy, Tucumán, San Luis, La Rioja, San Juan, Mendoza, Santiago del Estero, Córdoba, Misiones, Chaco y en la región patagónica. En estas provincias se dedicaron principalmente a las tareas agropecuarias, en tanto que los que se asentaron en Buenos Aires se dedicaron al comercio.

La vinculación de estos inmigrantes con las tareas mercantiles y el comercio trashumante explica su inserción urbana y su dispersión por todo el país. Como señala Devoto, esta colectividad presenta una distribución espacial más uniforme que otras (Devoto, 2003 [2009]: 297).

En esa misma línea, Bertoni señala que las pautas de asentamiento estaban relacionadas con la actividad comercial. Para poder competir con ventaja con el almacén tradicional debía “extender sus actividades comerciales sobre un área muy amplia y sumar al radio del negocio fijo el que cubría una flotilla de ambulantes y evitar superponerse con otro que empleaba el mismo sistema comercial y en el mismo rubro” (Bertoni, 1994: 88).

Jorge Bestene, por su parte, señala como otro motivo de la dispersión geográfica el factor temporal: al ser una corriente tardía de inmigración, y ante la falta de posibilidades de desarrollar sus actividades comerciales en el Litoral, se dirigen al interior del país. A su vez, al tratarse de provincias poco pobladas por otros grupos de inmigrantes, era más fácil lograr un ascenso social. Otro factor que puede haber incidido para Bestene es el mecanismo de la “cadena migratoria”: por provenir de zonas rurales, buscaban en el interior del país ciudades pequeñas donde instalarse o tierras donde producir (1998: 256).

Por su parte, el mundo moderno, con su individualismo característico, queda representado en *Corazón de Turco* en las escenas con Miguel Rossini, indiferente a todo lo que lo rodea en su fugaz paso por el pueblo. Solo interactúa con su padre y con su novia Susana Arriaga. Al final del largometraje abandona Tranco Largo y se vuelve solo a Buenos Aires. En *La Quinta Calumnia* queda reflejado en el personaje y las actitudes de Poncet y Martorell, los directores de la tienda *Le Printemps*, opuestos a todo aquello que tuviera procedencia nacional, asociando lo moderno con lo extranjero. En *El Comisario de Tranco Largo*, finalmente, el mundo moderno – identificado con todo lo malo– queda representado en el personaje y las actitudes del gerente de la quebrachera, del “capanga” y de un cómplice de éste (no identificado con un nombre), que viene de Buenos Aires con la idea de comprar la quebrachera a precio vil. Representan la mala fe del sujeto que trata de sacar ventaja de la ingenuidad provinciana y de la situación de conflicto –generada por ellos mismos– (Fig. 13). Son capaces de cualquier cosa con tal de alcanzar su objetivo, hasta de matar a un ser humano.



13



14

Esa dispersión geográfica a la que antes hacíamos referencia, no se verifica en las ciudades, donde hay una fuerte concentración espacial de la comunidad. En la ciudad de Buenos Aires, por ejemplo, los inmigrantes de esta colectividad se ubicaron en el barrio de Retiro en cuatro cuadras de la calle Reconquista, entre Charcas y Córdoba (Bertoni, 1994: 73). Dentro de las ciudades, se concentraban “en los barrios cercanos al mercado y a la estación de ferrocarriles, donde estaban instaladas sus tiendas y almacenes” (Devoto, 2003 [2009]: 372).

Así como en estas películas se asociaba la tradición con el mundo rural, el espacio geográfico propuesto para la representación de la modernidad es la ciudad de Buenos Aires.

En *Corazón de Turco* Buenos Aires es el factor aglutinante de todo lo malo. No se ven objetos icónicos de la ciudad, solo el monumento a Colón que estaba ubicado detrás de la Casa de Gobierno, y algunos edificios de departamentos que son índices de modernidad. También están filmados el Hotel Londres, donde se alojan los Arriaga, y el Hotel Mónaco, más modesto, donde se alojan Alí Salem de Baraja y el Dr. Mario Román de Flores. Otro lugar representado es el Night Club Atlantic como epítome de todos los vicios de las grandes ciudades. Finalmente, la sede del Sindicato de Cervecería, donde pueden verse unas lujosas oficinas ubicadas en el microcentro de Buenos Aires y la casa del Presidente del Sindicato, también muy amplia y lujosa. En *La Quinta Calumnia* puede apreciarse la tienda *Le Printemps* (Fig. 14) propiedad de la familia Ramírez. Ya desde su nombre (significa “la primavera” en francés) queda evidenciada la preferencia por lo extranjero, en detrimento de lo nacional. Venden de todo: ropa, artículos deportivos, relojes, etc. Otros lugares representados en esta película son la casa de la familia Ramírez, muy amplia y lujosa, a diferencia del

departamento del Marqués (Fig. 3) mucho más modesto, y el Night Club El Cairo, del cual es habitual cliente el Marqués con varios elementos exóticos característicos de los árabes. Lo cierto es que en la única película donde el protagonista habita en Buenos Aires (nos referimos a *La Quinta Calumnia*) ya no vive en un conventillo, sino en un departamento. Eso denota un grado mayor de evolución socioeconómica y de integración social.

El protagonista de *Corazón de Turco* presenta ciertos desajustes a la hora de adaptarse a los cambios tecnológicos que trae aparejada la modernidad. Lo advertimos, por ejemplo, en los problemas que se producen cuando Alí Salem de Baraja se compra un auto, para no ser menos que Miguel Rossini y quiere aprender a manejar por correspondencia. Es un momento que el director resuelve cómicamente.

Completamente diferente es la posición de Miguel Rossini, el epítome del hombre exitoso, y moderno. Es profesional (abogado), maneja un automóvil de lujo. De dudosa moralidad, deja embarazada a una mujer en Buenos Aires y se vuelve al pueblo, fuma cigarrillos (a diferencia de su padre, que fuma en pipa).

Lo que subyace en la caracterización de los personajes del protagonista y de Miguel Rossini es que, como dice Bestene (1994: 159), “si en una persona no se da el éxito, es por aferrarse a las tradiciones de sus lugares de origen o del campo”.

Un caso curioso, que funciona como puente entre tradición y modernidad, es el de Faustino Videla, en *El Comisario de Tranco Largo*. Es un ex oficial de policía que renunció a su cargo en la ciudad de Buenos Aires y se fue a trabajar como empleado administrativo-contable en la quebrachera. Una vez que renuncia a ese cargo es contratado por José Julián Jalifa para que le lleve la contabilidad en el almacén y lo ayude en la averiguación de la verdad sobre el homicidio del comisario García (Fig. 4). Se caracteriza por su enorme dignidad –que lo lleva a renunciar a su puesto en la quebrachera– y su gran eficiencia para trabajar. A pesar de provenir de Buenos Aires, su personaje no tiene connotaciones negativas, quizás por el largo período de “aclimatación” al pueblo de Tranco Largo que ha tenido cuando empieza a desarrollarse la acción en el film. Es fundamental en la tarea de la averiguación de la verdad respecto de la estafa y el homicidio ocurridos en la quebrachera. Finalmente es designado comisario del pueblo.

La adaptación de los inmigrantes a un medio que cambia se agrava en obras cinematográficas como *El Comisario de Tranco Largo*, que se desarrollan en el ámbito rural. Como sostiene Bestene (1994: 159), el

conflicto campo-ciudad también se presenta como un conflicto entre tradición y modernidad.

A pesar de la tensión del argumento, fruto del contenido de denuncia social que tiene esta película, se trata de un cine conciliador que suprime las oposiciones sociales. Prueba de ello es que en este caso el conflicto social tiene un final feliz: Aniceto Vargas es designado capataz, se resuelve el misterio del homicidio y se descubre la estafa del gerente de la quebrachera. Hay una solución que conforma. Como señala Elina Tranchini (2000: 15) estas películas son propias de un cine caracterizado por un humor liviano, pensado para un público popular que se divierte reconociendo tipos y personajes de la vida cotidiana, y que se emociona y deleita con la puesta en imágenes de problemas sentimentales y del corazón, sin problemas de relación o dramas existenciales.

A modo de conclusión

En las películas analizadas, el inmigrante sirio-libanés es mirado con simpatía, su connotación es positiva. Es significativo que en ninguno de los tres largometrajes este inmigrante habite en conventillos, sino en viviendas como cualquier otro miembro de la sociedad argentina, lo que representa otro signo de integración. Se verifican mecanismos conciliatorios, de inserción y de movilidad social ascendente que hacen que el protagonista, hijo de un inmigrante “turco”, segunda generación en la Argentina, fiel a la ocupación comercial heredada de sus ancestros, alcance reconocimiento entre los habitantes de Tranco Largo y cierta participación política, al ser designado comisario (en un caso) o candidato a concejal (en otro). Los matrimonios interclasistas solo funcionan a nivel de la subtrama. La religión no está presente con demasiado peso en estos largometrajes. Los motivos de la inmigración son señalados muy sucintamente. Si bien la confrontación inmigrante-criollo está conciliada, la oposición campo-ciudad está presente, sobre todo en la película *Corazón de Turco*. El lugar del inmigrante en el proceso de transformación de la sociedad está bien claro.

La falta de mención a los motivos de la emigración, o a la religión profesada parecen reflejar la intención de suprimir cualquier factor que pudiera afectar la imagen de un inmigrante integrado a la sociedad local.

La integración del inmigrante sirio-libanés a la sociedad argentina no ha sido problemática, al ser la argentina una sociedad abierta. Para Devoto en el aspecto social la inmigración ayudó en la Argentina “a generar una sociedad abierta en la que la movilidad social era un horizonte de

expectativas muy fuerte, y era un punto central en la agenda de los inmigrantes”. Además, en un contexto de heterogeneidad étnica con muchos lazos nuevos y débiles, era dificultoso que se impusieran establemente jerarquías sociales o las rigideces de una estratificación. Por ese carácter plural, la Argentina era una sociedad más democrática, ya que “nadie era más que nadie” (Devoto, 2003 [2009]: 428). En el plano cultural, si bien no faltaron los prejuicios, la diversidad étnica generó un acostumbramiento a la convivencia con otros y obstaculizó la emergencia de nacionalismos raciales.

Bibliografía

Bestene, Jorge O. (1994). “Realidades y estereotipos: Los *turcos* en el teatro argentino” en *Estudios Migratorios Latinoamericanos* (26), pp. 143-163.

----- (1988). “La inmigración sirio-libanesa en la Argentina. Una aproximación” en *Estudios Migratorios Latinoamericanos* (9), pp. 239-268.

Devoto, Fernando 2003 [2009]. *Historia de la inmigración en la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.

Ferro, Marc (1995). *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel.

Jozami, Gladys (1994). “Identidad religiosa e integración cultural en cristianos sirios y libaneses, 1880-1990” en *Estudios Migratorios Latinoamericanos* (26), pp. 95-113.

Karush, Matthew (2012). *Culture of class. Radio and cinema in the Making of a Divided Argentina. 1920-1946*. Duke: Duke University Press.

Klich, Ignacio (1995). “Sources on the Lebanese and other Middle Easterners in Latin America”. *Papers on Lebanon*, (16), pp. 1-47. Disponible en: <http://lebanesestudies.com/wp-content/uploads/2012/04/8c95b1b16.-Sources-on-the-Lebanese-and-other-Middle-Easterners-in-Latin-America.-1995.pdf>. (Acceso: 4-2-2017)

Noufuri, Hamurabi (2009). “Contribuciones argentino-árabes: entre el dato y la imaginación orientalista” en: VVAA, *Contribuciones árabes a las identidades iberoamericanas*. Madrid: Casa Árabe-IEAM, pp. 115-152.

Tranchini, Elina (2000). “El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista 1915-1945” en *Entre pasados*, 9 (18), pp. 113-141.

Fuentes

Películas

Corazón de Turco (Lucas Demare, Pampa Film, 1940).

La Quinta Calumnia (Adelqui Millar, Pampa Film, 1941).

El Comisario de Tranco Largo (Leopoldo Torres Ríos, Iberá Film, 1942).

Obras de teatro

El turco Salomón (De Bassi, Antonio y Antonio Bota, 1924) Disponible en:
<http://resolver.iai.spk-berlin.de/IAI0000015D00000000> (Acceso: 13-2-2017)

Mustafá (Discépolo, Armando y Rafael De Rosas, 1921) Disponible:
http://www.danielcinelli.com.ar/archivos/Obras/Tercer_nivel/Grotesco_criollo/Obras/Discepolo/Mustafa.pdf
(Acceso: 24-9-2017)

Un romance turco (Pico, Pedro y Samuel Eichelbaum, 1920) Disponible en:
<http://resolver.iai.spk-berlin.de/IAI00004BE100000000> (Acceso: 16-2-2017).

Mecha Ortiz, la primera *femme fatale* del cine argentino. Entre la ambigüedad de la Mireya y la araña

Denise Pieniazek

Introducción

El siguiente análisis propone a la actriz Mecha Ortiz (1900-1987) como la primera *femme fatale* del cine argentino, por lo cual si bien se tiene en cuenta toda su filmografía, se hace hincapié principalmente en el periodo que abarca desde 1936 hasta 1951 puesto que allí encuentra su apogeo la configuración de su *texto estrella*. El fin de dicha investigación es exponer las tensiones que supone la caracterización de la mujer fatal en oposición al tipo de mujer canónico de la época y a sus ideales de domesticidad. La tensión que se quiere evidenciar en dicha representación comprende la que ella misma encarna: por un lado, es una mujer que se opone a los modelos convencionales con deseos sexuales propios y un proceder arrebatador propio del mundo masculino, pero por el otro, es condenada por llevar al hombre hacia la perdición, siendo en consecuencia castigada simbólicamente. Asimismo, presenta una ambivalencia que no permite catalogar sus representaciones en ninguno de los polos del binomio hegemónico “virginal o prostituta”. Por otro lado, hay una fuerte ambigüedad en las representaciones de Mecha Ortiz la cual está vinculada a una erótica femenina de lo andrógino.

Esa tensión ambivalente en la figura de la *femme fatale* dentro del sistema de géneros del cine clásico refiere a lo planteado por Carla Marcantonio: “(...) el melodrama (que también es definido como el género del exceso, dado que su sentido no puede ser plenamente contenido por la diégesis de su narrativa) contiene el germen de sus propias inversiones y así

presenta el potencial para criticar y subvertir las mismas ideologías arraigadas en él”. (Marcantonio, 2008: 33).

Dicho análisis propone asociar la configuración del *texto estrella* de Mecha Ortiz con conceptos y figuraciones que provienen de la teoría cinematográfica y de la teoría de género tales como: Mireya, vamp, mujer araña, mujer pulpo, Pandora, Atenea, Medusa, sirena, belicosa y “las de aprender”. Todo esto en función de problematizar cómo fue construida su imagen de *femme fatale* dentro del melodrama clásico del cine argentino.

Se considera necesaria dicha aproximación ya que usualmente la figura de la mujer fatal es analizada sólo a partir del cine de Hollywood y del género del policial negro. Este enfoque se propone analizar cómo esta representación femenina se generó también en otros países, en este caso Argentina. Para ello se analizan principalmente películas como *Los muchachos de antes no usaban gomina* (Manuel Romero, 1936), *Mujeres que trabajan* (Manuel Romero, 1938), *Margarita, Armando y su padre* (Francisco Múgica, 1939), *Safo, historia de una pasión* (Carlos Hugo Christensen, 1943), *El canto del cisne* (Carlos Hugo Christensen, 1945), *Camino del infierno* (Luis Saslavsky-Daniel Tinayre, 1945), *Madame Bovary* (Carlos Schlieper, 1947) y *Mi vida por la tuya* (Roberto Gavaldón, 1951). Cada una de ellas permite exhibir los elementos que convirtieron a Mecha Ortiz en una estrella que representó alteridades de lo femenino difiriendo de los papeles femeninos usualmente ingenuos. La influencia de la industria de cine norteamericana indujo a que se denominara a Mecha Ortiz como “la Greta Garbo argentina”. Otro aporte de la presente investigación es reposicionar a Mecha Ortiz dentro de la historia del cine argentino, ya que fue menos estudiada que otras actrices nacionales como Zully Moreno o Laura Hidalgo, quienes paradójicamente interpretaron mujeres fatales con posterioridad. El primer ejemplo de ello es *Margarita, Armando y su padre* (1939) en donde Mecha Ortiz interpretó a Margarita Gautier en una versión local de *La dama de las camelias* (1936), rol que fue representado posteriormente por Zully Moreno en *La mujer de las camelias* (Ernesto Arancibia, 1953). El segundo ejemplo, es el personaje de Anna Karenina representado en teatro por Ortiz en 1952 e interpretado por Moreno en 1955 en el filme *Amor prohibido* (Luis César Amadori, estrenada en 1958).

Mecha Ortiz, la primera *femme fatale* del cine argentino

Como se dijo la configuración del *texto estrella* de Mecha Ortiz no ha sido ampliamente abordado, ni analizado específicamente. Los materiales

encontrados sobre la actriz son principalmente fuentes y no textos que reflexionen acerca de la simbología de sus interpretaciones. Incluso cuando hay títulos de noticias que la clasifican como mujer fatal, en el desarrollo de las mismas no se problematiza dicho concepto. La única excepción a ello es la breve nota escrita por María Valdez (1995), en donde se enuncia a la actriz como el primer modelo para la construcción de un nuevo tipo de feminidad en el cine argentino a través del modelo de “la rubia Mireya”. Asimismo, Abel Posadas (2009) en un texto digital que reúne monografías, dedica un capítulo a la actriz, pero nunca menciona el término mujer fatal y se limita a hacer un breve esbozo de su participación en cada una de sus películas. Posadas, sí utiliza el término “rubia Mireya” para describir cómo Ortiz se diferenció de las tradicionales mujeres del cine de aquel entonces por su capacidad de sugerencia, pero no lo hace desde la teoría de género. Incluso menciona que el dispositivo cinematográfico la ha transformado en el prototipo del erotismo criollo. Se disiente además con dicho texto, ya que la utilización del término “histeria” por parte del autor resulta problemática. A través del mismo, el autor plantea que la “histeria” es parte del *texto estrella* de Ortiz, sin embargo, desde la teoría de género es cuestionable usar ese término por sus acepciones culturales, puesto que es utilizado con frecuencia de forma peyorativa, e históricamente como un rasgo intrínseco y exclusivo de las mujeres.

El análisis más extenso sobre el problema se encuentra en “El melodrama, fuente de relatos” escrito por Ricardo Manetti (1999). El autor observa que está muy presente la figura de la *vamp* en el melodrama argentino, descrita como dotada de deseos sexuales, pecaminosa, *comehombres* que arrastra al galán hacia la perdición con su gran poder de seducción y artimañas, en síntesis son heroínas trágicas. Para el autor, con Mecha Ortiz aparece por primera vez en Argentina la representación de devoradora de hombres, sentando así el modelo de mujer fatal. La única que puede considerarse un antecedente de la *femme fatale* en el cine argentino es Herminia Franco, quien sin embargo, no alcanzó el status de *star*, que sí logró otra *vamp* norteamericana como Theda Bara. Retomando el término en el melodrama latinoamericano “la devoradora es una mujer que fue decepcionada en su intención amorosa: en la imagen es arrogante, pero la trama la disculpa (...) es en realidad, una víctima” (Tuñón, 1998:118).

Para Valdez (1995) las representaciones como *femme fatale* de Mecha Ortiz eran mujeres deseadas por los hombres y envidiadas en secreto por las espectadoras “decentes”. Asimismo, para la autora *Safo, historia de una pasión* es el primer filme netamente erótico del cine argentino, pero con una

intención ejemplificadora. Es importante destacar que Mecha Ortiz además fue actriz teatral, algunos de los personajes allí desempeñados funcionan como antecedentes, tales como “Fedora” y “Anna Karenina”, ambas mujeres que se oponen a los mandatos tradicionales.



Mecha Ortiz en *Los muchachos de antes no usaban gomina* (1936)

Al igual que su primer personaje cinematográfico en el filme *Los muchachos de antes no usaban gomina*, en el cual Ortiz representa a la rubia Mireya²⁴, una mujer madura, soltera que vive la sexualidad con libertad, en comparación a las mujeres de su época que se casan muy jóvenes. Es una mujer seductora y codiciada, y en varias escenas se evidencia su carácter, puesto que cambia de amante cuando ella lo desea, “es una mujer con pasado”. En este largometraje se genera una estructura narrativa que se repetirá en casi todos los filmes posteriores: el binarismo entre dos mujeres que desean un mismo hombre. Por un lado, la novia que representa lo correcto, lo tradicional, la juventud; y por otro lado ella, la amante, la mujer mayor, con apetitos sexuales propios, que no respeta los valores tradicionales. Esas libertades que vivió el personaje de la Mireya tendrán su castigo social: terminará sola con una imagen patética, vieja y ebria. Desde su primera película fue codificada como prototipo del erotismo criollo generando así su *texto estrella*: mujer llamativamente bella que posee don de mando, seducción y sugerencia, con mayor capacidad de goce sexual que sus jóvenes galanes.

²⁴ Mecha Ortiz se tiñó el cabello de rubio para el personaje de Mireya.



Fotogramas de *Safo, historia de una pasión* (1943)

En el filme *Safo, historia de una pasión*²⁵ la actriz encarna -como una hija cinematográfica de Pandora- una mujer araña en todo su esplendor llevando su *texto estrella* al clímax, emanando así un erotismo que ninguna actriz argentina mostró antes. Es importante recalcar que al comienzo del filme en sus créditos dice “*para la enseñanza moral de la juventud de todos los tiempos*”. Ortiz posee aquí las características de la mujer fatal, explicita sus deseos y se conduce en la vida igual que un hombre: fuma constantemente, penetra con su mirada y es ella la que los conquista, es ella quien elige a su “presa”. Desde el comienzo del filme se dan indicios de ello: el libro mencionado “Selva”, pues ella encarna lo salvaje, y la escultura de Safo (la poetisa griega de la isla de Lesbos), totalmente desnuda y con los brazos en alto. Todas ellas obras producidas por hombres de las que después sabremos ella ha sido su musa inspiradora. Su objeto de deseo es Raúl un joven que deja su pueblo para ser corrompido por esta mujer cosmopolita. La primera vez que aparece Selva (Ortiz) viste un vestido blanco, lo cual la hace virginal y vampiresa a la vez. Se encuentra de pie fumando junto a la gigante escultura de Safo, en una escalera mediante un plano entero con angulación contrapicada para enaltecer su figura. En otra escena luego del beso de pasión desmedida, la cámara deja de enfocar a Raúl y Selva, y muestra en el techo a través de un plano detalle una telaraña. Así se simboliza en varios momentos del filme- con telarañas en la pared detrás de la protagonista vestida de negro como araña- que Raúl ya no podrá escapar de sus redes. Selva dice: “*Cuando una mujer quiere ser libre sin depender de los hombres debe pagar esa libertad con sufrimiento*”. En esta película hay una excepción al resto, ambos protagonistas tendrán un final punitivo, de modo tal que no es sólo ejemplificadora para mujeres sino también para hombres,

²⁵ Película basada en la novela *Sapho* (1880) de Alphonse Daudet.

mostrándoles que una mujer belicosa es una amenaza para el patriarcado. A Raúl cuando se encuentra en pantalla con Selva se lo muestra en posición sumisa frente a la araña. Este largometraje y *Mi vida por la tuya*, son los que más acentúan visualmente a Ortiz como mujer araña. En la escena onírica de *Mi vida por la tuya*, al comienzo bailan un tango, la danza de la tentación. El decorado está compuesto por una calavera gigante en cuyos ojos hay dos hombres distintos, puesto que ella tiene la mirada en ambos: es una *comehombres*. Hay un plano que resalta una pintura con su rostro y un pulpo detrás, el cual es señalado por una mujer que advierte: “Ahí la tienes, pintada como es: el espíritu del mal tras una cara bonita”.



Fotogramas de *Mi vida por la tuya* (1951)

Otra caracterización de Mecha Ortiz como mujer que se interpone en el crecimiento profesional del joven, sucede en *El canto del cisne*. Al igual que en *Safo, historia de una pasión*, todo es desmesura, incluso su personaje realiza intentos de suicidio en *Camino del infierno* y *El canto del cisne*. En ésta última, una vez más, Ortiz representa a una mujer mayor (en principio la película se iba a titular “Climaterio”) que desplegando su potencial en la noche le roba el novio a su hermana menor. Igual de significativo es el final del filme en el cual -tal como lo plantea Bou (2006)- la mujer fatal metamorfoseada busca antes de morir el tesoro íntimo que la reconcilie con la propia muerte, sacrificándose porque no puede competir con la carrera profesional de su amado.

En *Camino del infierno*, con su cabello ondeado como Medusa, sus artimañas nos remitirán a Barbara Stanwyck en *Pacto de Sangre* (*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944)²⁶ y estarán acompañadas nuevamente por una

²⁶ Según Rick Altman, algunos críticos consideraron la película *Pacto de Sangre* como perteneciente al “melodrama criminal”.

escenografía arácnida. Su personaje se llama Laura, igual que el personaje que da nombre a la película *Laura* (Otto Preminger, 1944), dos *film-noir* de Hollywood estrenados un año antes que este. Laura, quien viste las pieles de leopardo (otra vez está presente el isomorfismo animal-mujer, en este caso, un felino), es una *comehombres* que los engaña con una falsa ingenuidad inicial y una vez que los ha atrapado con su voz profunda como una sirena, los enloquecerá con su posesión y celos.



Imágenes de *Camino del infierno* (1945)

Caracterización de la *femme fatale* en el melodrama argentino

La figura de la *femme fatale*, si bien tiene antecedentes en las *vamp* del cine silente, nace principalmente en los años cuarenta cuando los géneros cinematográficos ya se hayan institucionalizados. En palabras de Núria Bou (2006) en el cine clásico de Hollywood los modelos alternativos de la feminidad podían superponer estereotipos, es decir, que eran ambiguas. Estas

mujeres bélicas se oponen al orden de domesticidad evitando las tareas del hogar y la maternidad. En primera instancia la mujer fatal nació en el género llamado *Film-noir*, a partir de allí estas heroínas o villanas fueron llamadas de distintas formas: *vamp*, Pandora, Medusa, sirena y belicosa. Culturalmente hay un isomorfismo entre el pulpo y la araña, con ambos nombres se ha llamado también a estas mujeres, ya que ambas criaturas atrapan a sus presas- en este caso los hombres- con sus lazos destructores. Son mujeres que tienen la capacidad de persuadir al hombre de cambiar su destino, incluso aunque sepan que no les es conveniente. Generalmente, debido a lo ambigua de su representación su lealtad está en duda hasta el final del filme. La *femme fatale* es principalmente nocturna porque allí despliega su potencial. Ante ellas el protagonista masculino pierde su fortaleza, deambula confuso, conduciéndose sabiéndolo o no a un callejón sin salida. Bou (2006) vincula la diosa griega Pandora a la mujer fatal porque al igual que ella ésta es impúdica, sensual, inteligente y embustera; razones por las cuales conduce al hombre a la desgracia. Por esta razón, la autora llama “hijas de Pandora” a las mujeres fatales cinematográficas, y a modo de un análisis comparado se puede trasladar dicho concepto a la *femme fatale* argentina en el género del melodrama, ya que como advierte Matthew Karush (2013) en dicho género hay un potencial contrahegemónico. Es pertinente aclarar que en el presente escrito se entiende el género cinematográfico del melodrama, en el sentido que propone Rick Altman (2000) como un artefacto que se asienta sobre una cultura. El autor hace una revisión del melodrama explicitando que es un género dirigido tanto a mujeres como a hombres. A las mujeres les vende una imagen de feminidad, mientras que a los hombres les ofrece aventuras.

La mujer fatal a diferencia de la mujer común, rechaza las limitaciones de los roles femeninos tradicionales, en consecuencia, se observa que el cine clásico argentino dividió las representaciones de las mujeres entre ingenuas casaderas, bataclanas y mujeres belicosas. A diferencia de los estereotipos tradicionales, el atractivo sexual de la mujer araña manipula al héroe, alejándolo de la “buena” mujer y complicándolo en su red de intriga (tal como sucede en *Los muchachos de antes no usaban gomina*, *Safo*, *historia de una pasión* y *El canto del cisne*). Por lo tanto, ella encarna un ataque directo a la concepción tradicional de mujer y de feminidad, así como también al núcleo familiar y a la institución del matrimonio. La *femme fatale* tiene acceso a su propia sexualidad y lo explicita sin conflicto alguno. Con frecuencia la mujer araña no tiene hijos, pues parece que no puede ser madre y fálica a la vez, ella se caracteriza por

sus deseos de libertad. Por ejemplo, en ninguno de los personajes analizados Mecha Ortiz es madre, a excepción de su interpretación en el filme *La rubia Mireya* (Manuel Romero, 1948) e incluso allí renuncia a la maternidad, declinando a la crianza de su hija. En *La Rubia Mireya* su transgresión está enmarcada no tanto en su figura sino en tener ideales propios un tanto revolucionarios: “*esta guerra ha traído nuevas normas, la mujer ha dejado de ser un muñeco inútil*”. Cuando su personaje posee una actitud más osada la llaman Mireya (como en *Los muchachos de antes no usaban gomina*) y cuando es normativa es Ana María (como en *Mujeres que trabajan*). En consecuencia, puede deducirse que el *texto estrella* de Mecha Ortiz funciona de forma cíclica volviendo constantemente a sus personajes anteriores tal como pasará más adelante en *La sombra de Safo* (1957) y *Los muchachos de antes no usaban arsénico* (1976). En este último filme, interpreta a una mujer llamada Mara Ordaz en obvia referencia a Mecha Ortiz, que ha sido actriz de cine. Incluso en *Boquitas pintadas* (Leopoldo Torre Nilsson, 1974) Ortiz interpreta a una gitana que lee las cartas y posee el cabello largo trenzado y de color rubio. Este personaje es una mujer mayor que, una vez más, seduce al joven interpretado por Alfredo Alcón. En dicha escena se explicita la remanencia de su *texto estrella* de rubia Mireya, la vidente le lee las cartas al joven refiriéndose a su novia: “(...) *Cuídate a mí no me gustan las rubias, esto no lo dicen los naipes, te lo digo yo*” y “*No sueltes nunca el corazón podrido de la rubia...Un espíritu me contó que a una rubia se le partió el corazón como un huevo (...)*” ¿Será que en estas últimas líneas se refiere al final desdichado de la rubia Mireya en *Los muchachos de antes no usaban gomina*? ¿Aquel espíritu son sus representaciones pasadas?

Retomando las características de la mujer fatal, con respecto a su representación física, ésta a menudo tiene una abundante cabellera, símbolo de su potencia sexual (como Mecha Ortiz en *Camino del infierno*), uñas como garras, labios pintados con tonos intensos, y “su color de piel pone el acento en la blancura” (Bornay, 1998:115). Dicha blancura remite a la iconografía *vamp*, representando así simbólicamente mujeres vampiro que “desean vivir de la sangre de los hombres”. Además, ellas utilizan joyas y visten prendas ajustadas que resaltan y enaltecen su figura, al igual que los tacones altos que subrayan su sexualidad, tal como plantea Bou (2006) Pandora significa dotada de todo. Según el modisto Eduardo Bergara Leumman, “Mecha ha sido y es la elegancia. Pero no por la ropa en sí, aunque siempre tuvo muy buen gusto. Su Garbo, su forma de moverse, su andar-casi felino- sin proponérselo, hacía que fuera elegante aun con una blusa y una pollera” (D’Anna 1982: 119). Asimismo, Nora Mazziotti (2001)

plantea que el guardarropa más destacado del cine corresponde a los tipos de la mala mujer, en ellos se exalta lo bello, el glamour y lo extraordinario.

Frecuentemente dichas mujeres poseen en pantalla elementos o actitudes fálicas: fuman, manejan a toda hora, beben, tienen armas, etc. Estas mujeres fatales llegaron para subvertir los cánones establecidos por el sistema patriarcal y según Molly Haskell (1973) estaban jugando un juego de hombres en un mundo de hombres, donde su poder para destruir era una proyección de los sentimientos de la impotencia del hombre. De esta manera, “los géneros cinematográficos son funcionales para su sociedad (...) permite a los espectadores afrontar y resolver contradicciones que no consiguen dominar de la sociedad en que viven” (Altman, 2000: 50).

Por otro lado, Karush (2013) analizando la cultura de masas argentina, enuncia que con el fin de crear una identidad nacional, la industria cinematográfica de la década del 30 rediseñó el melodrama popular. Para ello, el melodrama nacional debía ser capaz de competir con el creciente mercado de cine norteamericano en Argentina. En consecuencia, el cine clásico industrial argentino resultó un híbrido entre los elementos de Hollywood y la cultura popular local. Profundizando en la cuestión, Karush advierte que el mensaje dominante de los melodramas era conservador y su moralismo honraba la virtud convencional. Además, analizando el contexto histórico, el autor propone que dicho género era utilizado para desviar la atención de la explotación de clase, raza o género. Esto permite pensar que quizás por ello se incluyó la figura de la mujer fatal en el melodrama nacional, desviando la atención para mantener el orden patriarcal, presentando así una falsa contrahegemonía. Es posible que exista esa ambigüedad en los personajes interpretados por Mecha Ortiz porque los nuevos temas y géneros eran innovaciones para el público que exigía ciertos cambios y estereotipos. En consecuencia, son aleccionadoras de lo que la mujer ordinaria no debe hacer porque aquello la llevará por “mal camino”. En adición, Clara Kriger (2009) al hablar del vínculo entre la industria cinematográfica argentina y el estado durante los ´30 y los ´40, advierte que Carlos Pessano (Director técnico del Instituto Cinematográfico Argentino) comunicaba que las películas debían representar “los valores morales de la sociedad” y respetar la imagen argentina, utilizando por ende al cine como un instrumento pedagógico. Karush explica que en Latinoamérica estas lecciones estaban particularmente dedicadas a las mujeres: “las reglas de género requieren resolución moral bajo la forma de un castigo final a la transgresión, la estética melodramática del exceso y su capacidad para lograr la identificación con las víctimas femeninas autorizan y alientan lecturas

alternativas e incluso, subversivas” (Karush, 2013: 123). En todas las variantes del melodrama argentino está presente la normativa del género: la defensa del honor femenino, la valoración de la figura de la madre, el sacrificio, y el castigo ejemplificador sobre las que se atreven a tener pasión y deseo. Por lo tanto, “los géneros ejercen una función concreta en la economía global del cine (...) una necesidad social de producción de mensajes (...) y conjunto de prácticas significativas” (Altman, 2000: 34). Según Manetti (1999), en Argentina este modelo en sus inicios derivó del tango, del cual se desprendían dos modelos de mujer la cual era causante de todos los males del hombre. Por un lado, la mujer devoradora y por el otro, la muchachita buena capaz de simbolizar en el futuro la madre. De esta clasificación dualista de la mujer se desprendían dos modelos del melodrama: el “melodrama prostibulario” y el “melodrama de madre”. Por lo tanto, “el cine, en su tradicional modelo patriarcal, siempre tuvo una mirada esencialista, extrema sobre la mujer: madre o puta” (De Lauretis, 1992:28). Lo interesante es que los personajes de Mecha Ortiz no son ni una cosa ni la otra, lo cual potencia la ambigüedad de su *texto estrella*. A diferencia de lo que plantea Julia Tuñón (1998), respecto al melodrama del cine clásico mexicano en donde “la mujer no se incorpora como un par y quedan solo dos alternativas posibles: o sumisa o en competencia” (Tuñón,1998:72). En cambio, las interpretaciones de Mecha Ortiz tienen roles activos y relevantes, incluso es ella quien hace avanzar la acción.

En *Mujeres que trabajan* Mecha Ortiz representa a Ana María, una dama aristocrática, distinguida que gustaba salir por largas noches y emborracharse con amigos. En el inicio del relato muestra una blancura virginal generada por su vestuario con pieles y flores en el cabello. Pero parece que esa vida de libertinajes y excesos lujosos tiene un castigo divino: Ana María se vuelve pobre por lo cual debe salir a trabajar. Su vestuario se torna más sobrio y oscuro, y pasa a pertenecer a otra clase social como dice su personaje: “ahora soy una obrera más de esa masa de mujeres que trabajan”. Ortiz ofreció entonces otro modelo de mujer alternativo, una mujer que gana su propio dinero y es independiente del hombre para resolver sus pesares. En relación a dicho filme Karush (2013) plantea que en la Buenos Aires de los años veinte y treinta el cabaret era visto como una amenaza que sacaba a la mujer de su hogar, al igual que el trabajo, ambos amenazaban los roles tradicionales impuestos por el patriarcado. Erika Bornay (1998) al analizar la representación iconográfica de las mujeres fatídicas explica que los hombres se sentían amenazados por el aumento de visibilidad de la mujer obrera en la segunda mitad del siglo XX y en

consecuencia se producen “fórmulas estereotipadas que conforman una imagen que respondía tanto a las demandas de una moda, como a la creencia de que esta imagen se aproximaba a la de la mujer moderna” (Bornay, 1998:124).

La configuración del *texto estrella* de Mecha Ortiz como mujer belicosa

El presente texto analiza el corpus de películas desde la teoría de género, para ello las problemáticas expuestas por las críticas feministas con respecto al orden patriarcal, la diferencia sexual y el ideal de domesticidad son aportes fundamentales. Por ende, se considera la “categoría de género para referirse a la simbolización que cada cultura elabora sobre la diferencia sexual, estableciendo normas, expectativas sociales sobre las conductas y los atributos de las personas en función de sus cuerpos” (Lamas, 1994:4). Coincidiendo con Marta Lamas, Laura Mulvey (1988) lleva estas categorías a la narración cinematográfica explicando que el hombre fue representado con planos enteros y generales otorgándole libertad de acción en los espacios. Mientras que, sin embargo, la mujer era representada con primeros planos –ya que su capacidad de acción era reducida– y planos enteros porque era además objeto de contemplación masculina. En consecuencia, este cine manipula el placer visual proveyendo a ese espectador-*voyeur*, que se supone masculino, de “escoptofilia” (entendida como el placer de usar a otra persona como objeto de estimulación sexual a través de la vista) y de narcisismo, estableciendo entonces al hombre como activo y la mujer como objeto-pasivo. En dicho sentido, John Berger (2000) refiriendo a la cosificación de las mujeres afirma que verlas como un objeto estimula a usarlas como tal, pues al parecer ellas han de alimentar un apetito, no tener los suyos propios. Tanto para Mulvey como para Manetti ese narcisismo se expresa a través del *star-system*. Teniendo en cuenta esto es pertinente destacar que la figura de Mecha Ortiz estaba estrechamente vinculada a las productoras Lumiton, Argentina Sono Film y Estudios San Miguel. El sistema de estrellas también estaba anclado al sistema de géneros, en términos de Altman (2000) el género es una fórmula consistente de introducir grandes estrellas, ya que éstas garantizan un cierto estilo, una determinada atmósfera y un conjunto de actitudes que solemos conocer.

El estrellato de Mecha Ortiz fue construido teniendo en cuenta el modelo hollywoodense, puesto que éste era exitoso y aseguraba espectadores. Las estrellas atraían al público y eran ancladas a personajes estereotipados y géneros, de esta forma eran más que actores: eran *texto*

estrella (Manetti, 1999) contruidos mediante los primeros planos, la iluminación y el maquillaje. Todo ello enaltecíó a estas figuras, y en el caso de la mujer fatal la dotaba de erotismo, debido al empleo de los planos contrapicados que enaltecían su figura y marcaban las esbeltas siluetas femeninas. Lo que caracterizaba a las estrellas es que sus personajes las trascienden y se diluía el límite entre persona y personaje. Según Barthes (2008) el rostro de las grandes estrellas, por ejemplo Greta Garbo, perturbaba a las masas a través del “rostro-objeto”, del maquillaje-máscara representado un estado superlativo de belleza, volviéndolo iconográfico.



Garbo en *La dama de las camelias* (1936)



Ortiz en *Margarita, Armando y su padre* (1939)



Zully Moreno en *La mujer de las camelias* (1953)



Mecha Ortiz en *Madame Bovary* (1947)

Mecha Ortiz fue la primera actriz argentina construida a partir de ese modelo según la figura de Greta Garbo, y luego le siguieron otras, como por ejemplo Zully Moreno caracterizada en base a Rita Hayworth o en menor medida Mirtha Legrand peinada igual que Veronica Lake en *Pasaporte a Río*

(Daniel Tinayre,1948). Mecha Ortiz fue inmediatamente comparada con Garbo porque ambas eran muy altas, tenían una voz profunda y una actitud desafiante. Los artículos de diarios y revistas de la época, como así los posteriores hacían constantemente este paralelismo: “Los peinados de Mecha Ortiz imitaban a Greta Garbo, porque en la Argentina su imagen fue construida a través de su parecido con la diva sueca. Su melena larga, rubia, exuberante, capaz de provocar la necesidad de hundir los dedos en ella” (*Revista Flash*, 1981). Ambas actrices fueron adjetivadas como andróginas, no sólo por sus aspectos sino más bien por sus temperamentos bélicos. Quizás en esos universos diegéticos “(...) la realidad le impidió realizar su ser femenino y se tuvo que convertir en una especie de monstruo: ni hombre, ni mujer” (Tuñón,1998:118). Un dato interesante es que en la película *El mal amor* (Luis Mottura,1955) su personaje viste pantalones, reforzando así su potencial andrógino. Incluso se podría pensar que en Ortiz se despliega una “imagen transexual” (Tuñón, 1998:120) en los valores que expresa su figura en sus representaciones de *femme fatale*. Mecha Ortiz inicia entonces una erótica femenina de lo andrógino que funciona desestabilizando la identidad femenina tradicional y las normativas hegemónicas de género y sexualidad desde su ambivalencia visual y sonora.



Mecha Ortiz en *El mal amor* (1955)

Es fundamental recalcar que la *femme fatale* en cuestión, inicia su carrera en cine con más de treinta años, por lo tanto para las normativas de la época no podía interpretar las ya existentes ingenua casadera ni una bataclana cantante. En consecuencia, esto reafirma lo planteado por Edgar

Morin (1964) al enunciar que los argumentos se preparan a medida de la estrella. Asimismo, el autor explicita que en el periodo clásico la edad promedio de una actriz era entre los veinte y veinticinco años. En consecuencia, ese es uno de los motivos por los cuales Mecha Ortiz encarna desde su primer filme en adelante una mujer con experiencia y deseos sexuales propios: la rubia Mireya, figura mítica proveniente del tango.



Fotogramas de *Madame Bovary* (1947)

Conclusión

Se ha podido comprobar que Mecha Ortiz es la primera mujer fatal del cine nacional, e incluso una de las primeras en tener actitudes belicosas en la pantalla grande argentina. Es primordial resaltar que sus interpretaciones transgresoras emanaron desde un cuerpo de mujer, y no desde el “travestismo femenino” que se observó en las primeras películas sonoras argentinas, en donde las mujeres cantaban letras de tango escritas para ser cantas por hombres. Ortiz corrompe desde todos los sentidos, desde lo visual por ser una mujer madura -lo cual la alejó del estereotipo de belleza cinematográfica-, desde lo sonoro por su voz profunda y desde lo ideológico por la carga revolucionaria que tenían sus personajes. Incluso transgredió el *star-system*, puesto que generalmente se comercializaba también con la vida privada de las estrellas y, salvo por algunos detalles, la vida privada de Mecha Ortiz era un misterio. No así su estatuto de estrella, el cual es reconocido, por ejemplo, desde el sistema de créditos con su nombre encabezando en pantalla, así como también los afiches publicitarios junto

con su rostro. Por lo tanto, Ortiz era sin duda una estrella, tanto para la industria cinematográfica como para el público.²⁷

A diferencia de la *femme fatale* de Hollywood su ambición no está en el dinero sino meramente en la pasión y en satisfacer sus deseos. Tampoco la mujer fatal nacional necesitó recurrir a las artimañas del crimen para lograr sus cometidos, lo que la hace más ambigua aun y menos punible desde la moralidad. Otra cuestión interesante de dicha temática dentro del cine nacional es que al menos esta primera mujer fatal, a diferencia de las de Hollywood, no tuvo que exhibir tanto su figura, como sí lo hicieron en trajes de baño actrices como Lana Turner y Rita Hayworth, por citar algunos ejemplos. Si es cierto como se enunció anteriormente que se resaltaba la figura de Ortiz, pero de una forma sutil en comparación a la poca ropa que usaban las divas del cine clásico norteamericano o la utilización en ocasiones de los escotes posteriores que si se perciben en la actriz argentina Zully Moreno. Incluso Ortiz se negó a realizar desnudos, aunque se lo había propuesto Christensen. Su exposición era menos obvia, y sin embargo más potente, lo cual puede evidenciarse en los diálogos de *Safo, historia de una pasión* que resultan increíblemente provocadores y sugestivos para la época. Puesto que, “la imagen muestra un nivel de su existencia que no se encuentra fácilmente en otras partes: la del deseo” (Tuñón, 1998:74).

Si bien Mecha Ortiz no representaba siempre una *vamp* llevada al extremo como su personaje “Selva”, casi siempre sus protagónicos tienen un final desdichado. Las mujeres belicosas del cine producen un exceso de sentido que no puede finalmente ser contenido ni olvidado aunque el final las castigue, su subversión no desaparecerá de forma sencilla, debido al desborde de sentido melodramático del que habla Carla Marcantonio (2008). Exactamente eso es lo que sucedió con los personajes representados por la actriz en cuestión, ya que su popularidad y magnetismo con el público hizo que la audacia de sus interpretaciones sean recordadas. Además, retomando la concepción de género cinematográfico de Altman (2000) hay que recordar que los mismos poseen un efecto acumulativo. En consecuencia, “la naturaleza repetitiva y acumulativa tiende a disminuir la importancia del desenlace en las películas...” (Altman, 2000: 48). Por ende, a pesar de los finales punitivos para sus personajes femeninos, debido al impacto visual y narrativo, y a la cantidad de veces que Ortiz representó este tipo de personajes contrahegmónicos, es posible que su efecto de repetición permitió

²⁷Quizás lo único que desde la crítica feminista podría reprochársele es que haya utilizado como nombre artístico su apellido de casada.

repensar y resignificar la percepción de los espectadores. Es pertinente interrogar si en ella convivían o no el amor y la pasión/sexualidad, o si claramente el final punitivo era porque en una mujer ambas sensaciones no eran posible de ser manifestadas al mismo tiempo.

Por último, en esta resignificación del *texto estrella* de mujer fatal que componen las interpretaciones de Mecha Ortiz, es posible encontrar un abundante y valioso híbrido que, sin embargo, produce una representación novedosa. Entre la rubia Mireya de *Los muchachos de antes no usaban gomina* y la Selva de *Safo, historia de una pasión*, Ortiz mediante sus dotes actorales y su *physique du rôle* creó una mezcla única entre la influencia de la cultura extranjera y la cultura local, simbiosis que sin embargo le permitió generar un nuevo estilo, totalmente propio. Es pertinente recalcar la calidad actoral de Ortiz, puesto que a pesar de comenzar su carrera en teatro no arrastró la forma de actuación de este lenguaje al cine. Asimismo, con frecuencia al volver a ver el cine clásico, en la actualidad, algunos actores resultan sobreactuados o con un código pasado de moda. En el caso de dicha actriz argentina esto no sucede, sino que sigue impactando su dicción y tono vocal, así como su sutileza expresiva.

Si para Molly Haskell las *Women's Films* (término que incluye y resignifica el género del melodrama) son películas que tienen a una mujer como centro de la historia, el corpus seleccionado que posee a Mecha Ortiz como protagonista de todos los filmes evidencia su pertenencia al mismo, debido a su *pregnancia escénica* y su rol fundamental en los mismos, pues la acción gira entorno a ella, tanto para el resto de los personajes como para los espectadores.

Bibliografía:

Altman, Rick (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

Barthes, Roland (2008). "El rostro de Greta Garbo" en *Mitología*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Berger, John (2000). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.

Bornay, Erika (1998). *Las Hijas de Lilith*. España: Ed. Cátedra.

- Bou, Núria (2006). *Diosas y tumbas. Mitos femeninos en el cine de Hollywood*. Barcelona: Ed. Icaria.
- D´Anna, Salvador y Elena D´Anna (comp.) (1982). *Mecha Ortiz por Mecha Ortiz*. Buenos Aires: Ed. Moreno S.R.L.
- De Lauretis, Teresa (1992). *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Universidad de Valencia, Instituto de la Mujer, España: Ed. Cátedra.
- Haskell, Molly (1973). *From Reference to Rape. The Treatment of Women in the Movies*. Chicago & Londres: The University of Chicago Press.
- Karush, Matthew (2013). *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires: Ariel.
- Kruger, Clara (2009). *Cine y Peronismo. El estado en escena*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Lamas, Marta (1994). “Cuerpo: diferencia sexual y género” en *Debate feminista* Año 5, Vol. 10. septiembre 1994.
- Manetti, Ricardo (1999). “El melodrama, fuente de relatos. Un espacio para madres, prostitutas y nocherniegos melancólicos”, en *Cine clásico. Industria y clasicismo. 1930-1957*, vol. II. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Marcantonio, Carla (2008). “A ella se le ve algo raro que tiene, que no es una mujer como todas”: El melodrama como cine *queer* en Manuel Puig” en Adrián Melo (Comp.), *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*. Buenos Aires: Ediciones Lea.
- Mazziotti, Nora (2001). “Ador(n)adas de la cabeza a los pies: el vestuario de las estrellas de cine latinoamericanas de los años 1930 a 1950” en “La Moda Representación e Identidad” en Revista *deSignis* N°1. Barcelona: Ed. Gedisa.
- Morin, Edgar (1964). *Las estrellas del cine*. Buenos Aires: Eudeba.
- Mulvey, Laura (1988). “Placer Visual y Cine Narrativo”, en *Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo*, Vol. I. Valencia: Fundación Instituto Shakespeare/Instituto de Cine y RTV, Julio 1988.
- Posadas, Abel (2009). “Mecha Ortiz” en *Damas para la Hoguera*. Buenos Aires: Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica.
- Tuñón, Julia (1998). *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: La construcción de una imagen 1939-1952*. México: El Colegio de México, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer e Instituto Mexicano de Cinematografía.
- Valdez, María (1995). “Mecha Ortiz”, *Cien años de cine*, n.º 26. Buenos Aires: La Nación.

Segunda parte
Públicos del cine clásico argentino

Estudios de públicos de cine argentino en el período clásico. Alcances y métodos de la investigación

Clara Kriger

Introducción

La historia del cine construyó su objeto de estudio en derredor de la producción de películas y el análisis de sus significaciones y sentidos, a la vez que jerarquizó las indagaciones acerca de su triple estatuto (obra de arte, patrimonio cultural y mercancía). Es así que los espacios otorgados a las investigaciones sobre la recepción y la constitución del público cinematográfico fueron escasos y fragmentarios. Sin embargo, en los últimos años ha emergido un movimiento de historiadores de los medios que pone el énfasis en la historia social de las culturas cinematográficas. Richard Maltby (2011) le puso nombre a este giro historiográfico, *New Cinema History*, que refiere a un grupo de investigaciones centradas en la circulación y el consumo de cine, cuyo objetivo es examinar lo cinematográfico como un sitio de intercambio social y cultural.

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 (Mata 1994, Warner 2002, García Canclini 1990).

Insertos en esta nueva corriente historiográfica, el grupo de investigadores que integro, radicado en el Instituto de Artes del Espectáculo Dr. Raúl Castagnino de la Universidad de Buenos Aires, ha comenzado a desarrollar el estudio de públicos en el período del cine clásico local.

En este texto se exponen los objetivos y los antecedentes de esta investigación recientemente iniciada, así como la metodología de trabajo escogida en función del objeto de estudio diseñado. Los capítulos que

forman esta segunda parte del libro expresan el grado de avance de nuestras investigaciones, por lo que este texto introductorio intenta dar un marco a la investigación general.

Una investigación en marcha

El objetivo es abordar un estudio sistematizado, histórico y crítico, de los públicos de cine en la ciudad de Buenos Aires entre los años 1933 y 1955. En esa dirección se analizarán los modos de ver y usar el cine en la urbe moderna, siempre condicionados por los flujos en la circulación de películas nacionales y extranjeras, por la demarcación de los circuitos de exhibición del centro y los barrios, así como por las prácticas de comercialización y de marketing de las empresas exhibidoras y distribuidoras.

El período definido para esta investigación coincide con la producción hegemónica de cine clásico, y a la vez con los años de apogeo de la industria cinematográfica argentina. El cine clásico fue formando un consumo asociado a los géneros narrativos y al sistema de estrellas, modelo que fue retomado por las distintas cinematografías nacionales de esos años. Esta modalidad fue, en gran parte, un condicionante troncal para el desarrollo y conformación de los públicos.

¿Qué implicaba ir al cine para los distintos públicos? ¿Se elegía la sala o las películas? ¿Qué formas de circulación urbana se imponían a partir del cine? ¿Qué significó para las mujeres y los niños la posibilidad de consumir cine varias veces por semana? ¿A qué modos de ver apeló el cine local y el cine extranjero? Muchas de estas preguntas se agolpan, dado que no se puede entender a la ciudad en el siglo XX sin tener en cuenta las salas de cine y la experiencia vital que generaban. En el caso de Buenos Aires, tanto en el circuito del centro como en el de los barrios, los cines proponían situaciones de encuentro, pero también de distinción (Bourdieu 1998). Los públicos no acudían a las salas solamente a ver la modernización que emanaba de las películas hollywoodenses o las marcas identitarias reconocibles en las películas nacionales, muchas veces la cita se vinculaba con la sala misma, con los lazos afectivos que allí progresaban, con la opción cercana de ocio o celebración. En ese marco es posible suponer que las lecturas de los filmes se modificaban o adquirían otra relevancia (Martin Barbero 1987; Monsivais 1994; Singer 2001).

Esta investigación se proyecta en una zona de vacancia dentro de la historiografía del cine argentino. Hasta aquí no existen estudios sobre las formas que asumieron los consumos de uno de los entretenimientos de

mayor popularidad en la época la indagación, proponiendo una perspectiva diferente y enriquecedora que explica muchas aristas inexploradas y promueve la creación de nuevos conocimientos. Por otro lado, si se considera a los medios de comunicación masivos como un elemento constitutivo de las sociedades modernas, el estudio de públicos plurales se constituye en una valiosa puerta de entrada para observar los procesos de modernización de la sociedad. Los públicos de cine no acuden a las salas solamente con el objetivo de disfrutar del entretenimiento, sino que van también a aprender reglas de sociabilidad y de urbanidad modernas.

Finalmente, en el marco de esta investigación se propone construir nuevas fuentes documentales, tanto bases de datos como archivos orales. Este hecho es de gran importancia si se considera que las actuales investigaciones en cine clásico trabajan, en su mayor parte, con las mismas fuentes primarias que sostuvieron los estudios de la primera *Historia del Cine Argentino* (Di Núbila, 1959/1960). De esta manera, el conjunto de fuentes creadas a partir de esta investigación se transformará en herramienta clave para iluminar nuevas áreas de problemas en esta zona de conocimientos.

Algunas conjeturas que funcionan como punto de partida

Como se dijo, la investigación se proyecta a partir de la certeza de que las prácticas del público de cine en la ciudad de Buenos Aires durante el periodo 1933-1955, comprenden tanto el consumo fílmico como las experiencias socio-culturales que ofrecía el hecho cinematográfico. El pacto de entretenimiento que se establecía con los distintos públicos incluía la oferta de películas, clasificadas por temas y formatos, así como la posibilidad de experimentar situaciones que derivaban tanto en espacios de distinción, como de inmersión en la multitud que se constituía en público.

A partir de un primer relevamiento de datos estadísticos y relatos orales es posible conjeturar que el consumo de cine, en convergencia con el de otros medios masivos, modeló la experiencia urbana moderna de los habitantes de la ciudad. Los modos de ir al cine y las elecciones de películas, forjaron signos identitarios reconocibles para distintos públicos cargados de marcas nacionales y generacionales.

Se demostrará que el hábito de ir al cine les ofreció a las mujeres del periodo una nueva y exitosa forma de ocupar el espacio público urbano, y forjó diferentes modos de ver en sintonía con los imperativos que dictaba la experiencia de la modernidad.

A partir del relevamiento preliminar de las características edilicias que asumían las salas de cine, las diferentes jerarquías de la zona en que estaban emplazadas, y las estrategias de comercialización y marketing que determinaban la circulación de películas entre el centro y los barrios, se entrevé el ejercicio de un condicionamiento sobre las prácticas sociales y culturales que desarrollaron los públicos.

La *New Cinema History* en los estudios anglosajones

Después de tres décadas de la definición de Guy Debord, en su libro *La sociedad del espectáculo*, acerca de que “el espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación entre personas, mediatizada a través de imágenes” ([1967] 1995: 9), el universo académico anglosajón decidió retomar indagaciones sobre el cine que van en el mismo sentido.

Los trabajos señeros de Melvyn Stokes y Richard Maltby (1999; 2001) proponían centrar los estudios en la circulación y el consumo de cine como experiencias de intercambio y resignificación de la producción audiovisual. Partiendo desde un análisis de la recepción del cine de Hollywood a lo largo de la historia, en distintas partes del mundo, plantearon la necesidad de focalizar los estudios de cine en esta dimensión tradicionalmente relegada.

Por su parte, Annette Khun (2002) propuso el cruce entre estudios de recepción y memoria en una investigación sobre los años 30's en Gran Bretaña, y su colega Mark Jancovich (et al. 2003) encabezó un estudio sobre la historia de la cultura del cine en la ciudad británica de Nottingham.

La *New Cinema History* tomó nuevas dimensiones a partir de 2004, cuando un grupo internacional de académicos conformó la red HoMER (History of Moviegoing, Exhibition and Reception) para nuclear las distintas investigaciones a nivel global que estudian el complejo fenómeno de los espectadores de cine, la exhibición y la recepción desde una perspectiva multidisciplinaria. Los primeros resultados de los diálogos establecidos a partir de esta red han sido publicados en libros editados por Richard Maltby, Daniel Biltereyst y Philippe Meers (2011; 2012). En ellos priman trabajos de académicos europeos y norteamericanos, con una variedad de temáticas que van desde las experiencias del cine en pueblos rurales de Australia en los años 50's a los circuitos de proyecciones *underground* en Nueva York, y la concurrencia al cine en Alemania durante la Primera Guerra Mundial.

Uno de los principales proyectos reunidos en torno a esta red es *Going to the Show* (Allen, 2010), desarrollado en la University of North Carolina at

Chapel Hill. En él se nuclean distintas fuentes que permiten reconstruir la experiencia de ir al cine en Carolina del Norte en las primeras décadas del siglo XX, al reunir cartografías de la circulación de películas, planos arquitectónicos de las salas, datos de las taquillas y testimonios de figuras destacadas que participaban de estas dinámicas.²⁸

La Nueva Historia del Cine en la arena regional y local

El estudio de los públicos responde a la tradición creada por los estudios de la recepción, que conocieron su desarrollo local en la década del '80. Jesús Martín Barbero (1987) lideró en Latinoamérica una línea de trabajos interesados en una relectura de la cultura popular y sus receptores, haciendo hincapié en las lecturas híbridas y resemantizaciones que se generan. Para el autor el vínculo entre comunicación y cultura está en la base de los nuevos estudios sobre los medios masivos, realidad que obliga a los investigadores a pensar el cine desde un marco más amplio que contemple a la audiencia como un conjunto de actores activos y muy diversos.

Después de más de tres décadas de la emergencia de esta nueva mirada sobre los procesos de lectura y recepción de los mensajes en el

²⁸ Es creciente la cantidad de publicaciones anglosajonas vinculadas al estudio de los públicos. Para ampliar se recomienda ver: Allen, Robert (2006). "Relocating American Film History: The «Problem» of the Empirical", *Cultural Studies* 20, pp. 48-88; Allen, Robert (1990). "From exhibition to reception: reflections on the audience in film history", *Screen*, vol.31 no.4, pp.347-356; Aveyard, Karina and Albert Moran (eds.) (2013). *Watching Films: New Perspectives On Movie-Going, Exhibition and Reception*, Bristol: Intellect; Fuller-Seeley, Kathryn (ed.) (2008). *Hollywood in the Neighborhood: Historical Case Studies of Local Moviegoing*. Berkeley, Los Angeles and London: California Press; Gomery, Douglas (1992). *Shared Pleasures: A History of Movie Presentation in the United States*, Wisconsin: The University of Wisconsin Press; Kuhn, Annette, Daniel Biltereyst, Philippe Meers (2017). "Memories of cinema going and film experience: An introduction", *Memory Studies*, Vol. 10(1), pp. 3-16; Maltby, Richard, Melvyn Stokes and Robert Allen (eds.) (2007). *Going to the Movies: Hollywood and the Social Experience of Cinema*, Exeter: Univ.of Exeter Press; Ross, Steven (1999). *Working-Class Hollywood. Silent Film and the Shaping of Class in America*. New Jersey: Princeton Univ. Press.; Sedgwick, John (2006). "Cinemagoing in Portsmouth during the 1930s", *Cinema Journal*, Vol.46, N° 1, pp. 52-84; Turner, Graeme (1999). *Film as Social Practice*, London and New York: Routledge; Waller, Gregory (ed) (2002). *Moviegoing in America*, Massachusetts and Oxford: Blackwell Publishers.

campo de la comunicación argentina, es posible observar que en el ámbito local, se han realizado aportes importantes en el estudio de la recepción de obras literarias, publicaciones seriadas y piezas televisivas, pero existen muy escasos aportes en el ámbito de la cinematografía. Uno de los textos más destacados en este sentido es el estudio sobre las audiencias televisivas de Alejandro Grimson y Mirta Varela (1999), en el que explicitan varias de las inquietudes que guían la presente propuesta de investigación. Por un lado, proponen pensar que la articulación entre los medios y los espectadores se constituye en herramienta de construcción de identidades, por el otro llaman la atención sobre la memoria oral de los espectadores no solo para reescribir la trayectoria de los objetos comunicacionales sino para determinar distintos modos de ver y su vinculación con los imaginarios sociales y culturales. Por su parte Ana Wortman (2003, 2015), quien se ocupa de estudiar la conformación de públicos y consumos en el ámbito de la cultura, ha desarrollado investigaciones relacionadas con distintos sectores sociales que consumen el cine argentino contemporáneo. Su perspectiva se orienta a pensar en qué medida inciden los intermediarios culturales en la formación del gusto y en las preferencias de los consumos culturales, dado que la clase social ya no puede entenderse como determinante del consumo. Asimismo, en el marco de la Universidad Nacional de General Sarmiento los investigadores L. González, C. Barnes, J. Borello, y A. Quintar, (2014) profundizan en temáticas relacionadas al consumo, la exhibición y la distribución. Sus textos, aunque apuntan a otros periodos del elegido en esta investigación, son señeros para identificar metodologías de trabajo y relaciones teóricas que permiten profundizar en esta área temática. Quintar y Borello (2014a; 2014b) plantean que para estudiar la exhibición y distribución es preciso considerar cuatro en el marco de cinco períodos. Estas variables son: la tecnología de exhibición, las características de las empresas exhibidoras, la geografía de la exhibición y el consumo (los sitios y los lugares donde suceden estos procesos) y la relación entre exhibición y consumo. Por último, un grupo interdisciplinario de profesionales que conforman la asociación civil Enfoque Consumos Culturales²⁹ publica en su página web distintos estudios de públicos de espectáculos cinematográficos

²⁹ Una de sus integrantes es la Dra. Lucía Rud, que estudió estos temas en su tesis *La exhibición cinematográfica en el circuito comercial. Multicines de Buenos Aires (1997-2008). Nuevas relaciones entre ciudad, oferta cultural y políticas culturales* (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2017).

y audiovisuales en general con la convicción de que sus aportes son claves en la construcción y desarrollo de audiencias en particular.³⁰

En los países latinoamericanos también surgieron trabajos que merecen ser distinguidos. Por un lado, Ana Rosas Mantecón (2017) estudia las articulaciones entre el desarrollo urbano y el desarrollo de los espacios cinematográficos, otorgando una especial importancia a los cambiantes hábitos de ir al cine en México. La autora propone como sostén de su análisis, el estudio de los pactos de entretenimiento que la industria de las películas planteó a lo largo del siglo XX. Recurre a la historia oral y también a la historia de las salas de cine, tanto desde el punto de vista arquitectónico (una disciplina artística al servicio de otra) como desde los estudios culturales.

En Brasil también se abordaron estudios de salas existentes y en su mayor parte desaparecidas o transformadas en iglesias, empresas o terrenos baldíos, con la intención de poner en valor el patrimonio arquitectónico y cultural (de Melo Souza, 2016; de Luna Freire, 2012). Por su parte, Talitha Ferraz (2012) realizó un estudio sobre la experiencia de ir al cine en el barrio de Tijuca, Río de Janeiro, que se convirtió en la segunda *cinelândia* carioca. También el investigador chileno Jorge Iturriaga Echeverría (2015) analiza la construcción de públicos masivos en Santiago entre 1907 y 1932, para mostrar otras implicancias sociales y políticas que devienen de la conformación de esas audiencias populares.

En nuestro país se realizaron dos investigaciones basadas en registros de las salas cinematográficas de Buenos Aires. Las arquitectas Marta García Falcó y Patricia Méndez (2010) realizaron una publicación en la que se rescatan algunos datos y fotos de las salas, mientras el estudio denominado *Buenos Aires Capital del Espectáculo* (2017) de los arquitectos Fabio Grementieri y Mimi Böhm, se centra en ligar las características del parque

³⁰ Otros trabajos que exploraron problemáticas vinculadas a los públicos de cine en Argentina son: Conde, Mariana (2009). *Martes, día de damas. Mujeres y cine en la Argentina, 1933-1955*. Tesis de Maestría (FCS-UBA); De Tomaso, Mariana (2005). *El cine que nos pertenece. Historias de espectadores*. Buenos Aires: Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires; Saintout, Florencia, N. Ferrante (comps.) (2006). *¿Y la recepción? Balance crítico de los estudios sobre el público*. Buenos Aires: La Crujía; Samaja, Juan (2006). “Recepción en Argentina del espectáculo cinematográfico audiovisual (1929-1933)”, *Revista Argentina de Investigación Cinematográfica*, N°.1: s/p.

de salas con los desarrollos urbanísticos y propuestas de las industria culturales en diferentes períodos.

Por último, es necesario notar que en el Congreso realizado por la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, en 2018, tuvieron lugar tres mesas de expositores latinoamericanos que debatieron en derredor del estudio de públicos de cine en el período clásico. Allí se observaron inquietudes y problemas metodológicos similares en la exploración de los hábitos de consumo y sus imaginarios, así como los modos de ver y de construir el hecho filmico.

Problemas metodológicos

Una vez presentado el tema y los problemas a estudiar surge el enorme desafío de construir un método de trabajo que permita comprender y analizar la multiplicidad de aspectos que se presentan. En ese sentido, el diseño metodológico propuesto dialoga con un famoso ensayo, W.J.T. Mitchell (1995) en el que se asegura que el método de trabajo, sostenido por un marco teórico plural, no debe obedecer reglas previas sino que debe ser elegido en base a lo que demanda el objeto de estudio. Trabajando en esa dirección, esta investigación propone un abordaje complejo de fuentes primarias diversas cuyo análisis será puesto en relación.

Si desde el punto de vista geográfico, el estudio se limita a los circuitos de exhibición de centro y barrios; desde el punto de vista temporal se subdivide el período en dos sub-períodos. El primer sub-período, que corre entre 1933 y 1943, se desarrolló en el marco del libre comercio, es decir que la exhibición de las películas nacionales y extranjeras dependía de la demanda o de las políticas empresariales del rubro.

En 1944 se dicta el primer decreto-ley proteccionista que modifica profundamente el mercado y las formas de comercialización. Es por ello que en el sub-período 1944-1955, muy teñido por la intervención de reglas estatales, la investigación de consumos debe asumir otras vías.

El diseño de campo de esta investigación incluye el abordaje sistemático de fuentes primarias que fueron prácticamente ignoradas por la historiografía del cine. Es así que se propone un relevamiento de los datos que ofrecen las carteleras cinematográficas publicadas en los diarios de la época sobre las salas y sus adelantos tecnológicos, la circulación de los filmes y los eventos extracinematográficos que promovían. Esta información es contrastada con las informaciones existentes sobre las salas, desde el punto de vista arquitectónico, y con las entrevistas que se realizan a

espectadores y trabajadores del ámbito cinematográfico, haciendo hincapié en sus memorias personales.

Es obvio que esta investigación no se centra en el análisis de los filmes, sin embargo se aborda un conjunto de películas premiadas de cada subperíodo, tanto nacional como extranjero, para promover comparaciones sobre las formas de exhibición.

Hasta el momento, el grupo emprendió el estudio del primer subperíodo. Los capítulos incluidos en esta parte del libro se realizaron en base a un enorme trabajo de relevamiento llevado a cabo por los integrantes del grupo de investigación³¹, que se emprendió en tres direcciones.

La primera de esas direcciones consistió en abordar las carteleras cinematográficas publicadas por el diario *La Nación*, elegido por ser el diario que publica información completa durante todo el período sin interrupciones. Se tomó la publicación de los viernes de cada semana (dado que es el día de la semana que no se ofrecen programas para niños o mujeres, ni se proyectan las películas especiales reservadas para los sábados). También se relevó una semana completa por mes para poder observar las variaciones. El grupo fotografió todas estas muestras de carteleras para poder comenzar a confeccionar la base de datos que posibilitó la producción de diversos análisis y comparaciones.

La lectura de las planillas de datos se realizó observando la circulación de los estrenos, la circulación de películas en las salas pertenecientes a la misma cadena, la presencia de reestrenos en los barrios, la permanencia de las películas nacionales y extranjeras, la conformación de programas, la presencia de actividades extracinematográficas, la promoción de nuevas tecnologías (cine color, cinerama, cinemascope), la promoción de comodidades en la sala (aire acondicionado, butacas, escenografías especiales), las diferencias de precios en las entradas, entre otros posibles ejes de análisis.

La carga de información generada en el marco de esta investigación se difundió a través del sitio web <http://fuentescineclasico.com> en donde los

³¹ El relevamiento fue realizado por Darío Emiliano Aguilar, Joaquín Aras, Lucía Belén Berdeal, Tamara Bergman, María Virginia Carrizo, María Eugenia Chaia, Sabrina Díaz, Noemí Duschkin, Lía Echevoyen, Lila Espro, María Constanza Grella Reina, Leandro Pedro Guerrieri, Marina Gurman, Lautaro Heger, Agustina Invernizzi, Romina Laghezza, María Eugenia Lombardi, Georgina Maranghello, María Florencia Micella, Camila Belén Mollica, Viviana Andrea Montes, Lesly Lucila Peterlini, Denise Pieniazek, Rocío Relancio, Soledad Rembado, Carolina Rodruigero, Rocío Terlizzi, María Toranzo, Luciana Trost, María Soledad Velasco, Milagros Violeta Villar.

usuarios podrán añadir experiencias y recuerdos a través de la plataforma en línea.³²

Otras fuentes utilizadas para contrastar información fueron las revistas especializadas de la época, las revistas gremiales (especialmente las dirigidas a los exhibidores), así como las estadísticas y legislación de orden municipal. La segunda vía de relevamiento emprendido está vinculada con las vicisitudes del negocio de la exhibición y las políticas de marketing implementadas, la conformación de mapas georreferenciados que distinguen cadenas de exhibición por zona, por cine y por función, el análisis de las fachadas, marquesinas y comodidades de las salas, y de textos e imágenes que se incluyen en las publicidades de los cines y en los programas de mano. Para ello se tomaron relevamientos arquitectónicos de las salas ya efectuados en otros estudios académicos, y se sumaron fotos relevadas en el Archivo General de la Nación, programas de mano relevados en la Biblioteca del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, y publicidades de la prensa periódica.

Finalmente, el tercer eje de fuentes consiste en la realización de un trabajo sobre las memorias de públicos y trabajadores de la industria del cine, recolectando entrevistas semiestructuradas o semiestandarizadas, cuyo cuestionario-guía se dirija a los siguientes ejes:

- Memorias de las películas y su vinculación con las historias de vida.
- Formas de sociabilidad (familia, amigos, pareja) vinculadas con la práctica de ir al cine.
- Incidencia del cine en la vida cotidiana.
- Vínculos entre el cine y la modernización de las relaciones familiares.

Los investigadores comenzaron recientemente a entrevistar a adultos mayores y espectadores de cine en los años de referencia. Las mismas fueron registradas en soporte audiovisual, entendiendo que “[e]l objetivo de la investigación de la historia oral en el cine no es reconstruir objetivamente el pasado basado en memorias subjetivas de los encuestados, sino ver cómo se

³² En este sentido seguimos las experiencias de la investigación del consumo de cine en Brno (República Checa) 1945-1970 cuyo sitio web es <https://www.phil.muni.cz/dedur/index.php?lang=1>; la investigación sobre “cinema-going” en Italia durante la década de 1950, cuyo sitio web es <http://italiancinemaaudiences.org/>; y el proyecto comparativo que explora las culturas cinematográficas europeas en el período posterior a la Segunda Guerra Mundial (dirigido por las universidades de Oxford Brookes, de Gante, y de Montfort) en <http://european cinema audiences.org/>

construyen los recuerdos del cine y cómo complementan (o contradicen) textos institucionales, económicos o basados en aproximaciones para el estudio histórico de la recepción cinematográfica.” (Khun et al., 2017: 10)

A partir del análisis de las fuentes confeccionadas, los investigadores nos abocamos a debates que sacaron a luz nuevas conjeturas sobre el período. Algunas de esas ideas se exponen en este libro y deben ser leídas como las primeras aproximaciones a un campo de conocimientos que está en pleno desarrollo.

A modo de cierre

Este tipo de estudios corre el riesgo de terminar construyendo textos nostálgicos que se regodean en recordar cómo era una sala que ya no existe, o qué ropa usaban los hombres y las mujeres para ir un sábado al cine. Si bien estas descripciones son importantes, el objetivo central es la posibilidad de 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 filmes y el análisis de los textos fílmicos.

El enorme desafío en este tipo de investigaciones no está solo en la búsqueda de información, sino en encontrar que hay de relevante en la información hallada. ¿Cómo vincular un dato estadístico con el comentario cargado de afectos de una entrevistada? ¿Cómo leer la calidad de los procesos de modernización (que en muchos momentos es sinónimo de americanización) en estos entrevistados?

Seguramente para llegar a puertos interesantes, la historia de los públicos en el período clásico requiere que las investigaciones sean localizadas en espacios puntuales (ciertos barrios, por ejemplo) o reducidas a pequeños fragmentos temporales. Aún no podemos dimensionar esas posibilidades, aunque sabemos que los estudios anglosajones demuestran que tomar un fragmento geográfico o temporal (por ejemplo un cine o algún evento especial) permite la confección de conjeturas más acotadas y de posible contrastación empírica.

Hemos comenzado a trabajar en este camino tratando de pensar en qué le gustaba a las audiencias, por qué, qué conductas y mercancías se generaron a partir de esos gustos. Teniendo en cuenta que el cine es un medio masivo, creemos que este estudio nos permitirá alumbrar problemas que pongan de relieve la incidencia de las industrias culturales y sus lógicas en todo el tejido social.

Bibliografía

Allen, Robert (2010). *Going to the Show: Mapping Moviegoing in North Carolina, Documenting the American South*. Chapel Hill: UNC. Disponible en <http://gtts.oasis.unc.edu/>

Bourdieu, Pierre (1998). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.

Debord, Guy ([1967] 1995). *La sociedad del espectáculo*. Santiago de Chile: Ed. Naufragio.

de Melo Souza, José Inacio (2016). *Salas de cinema e história urbana de São Paulo (1895-1930): o cinema dos engenheiros*. São Paulo: Editora Senac São Paulo.

de Luna Freire, Rafael (2012). *Cinematographo em Niterói: história da salas de cinema de Niterói*. Niterói: NiteróiLivros/Rio de Janeiro: INEPAC.

Di Núbila, Domingo (1959/60) *Historia del cine Argentino*. Tomos I. Buenos Aires: Cruz de Malta.

Ferraz, Talitha (2012). *A segunda cinelândia carioca*. Río de Janeiro: Mórula Ediciones.

García Canclini, Néstor (1995). *Consumidores y ciudadanos*. México: Grijalbo.

----- (1990). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.

García Falcó, Marta, Patricia Méndez (2010). *Cines de Buenos Aires: patrimonio del siglo XX*. Buenos Aires: CEDODAL.

González, L., C. Barnes, y J. Borello (2014). “El talón de Aquiles: exhibición y distribución de cine en la Argentina”. *Revista H-industri@*, Año 8, No. 14: 51-79.

Grimson, Alejandro y Mirta Varela (1999). *Audiencias, cultura y poder. Estudios sobre televisión*. Buenos Aires: Eudeba.

Grementieri, Fabio, Mimi Bohm (2017). *Buenos Aires Capital del Espectáculo*. Editorial: Larivière.

Iturriaga Echeverría, Jorge (2015). *La masificación del cine en Chile, 1907-1932. La conflictiva construcción de una cultura plebeya*. Santiago de Chile: LOM.

Jancovich M, Faire L and Stubbings S (2003). *The Place of the Audience: Cultural Geographies of Film Consumption*. London: British Film Institute.

Kuhn, Annette (2002). *An Everyday Magic: Cinema and Cultural Memory*. London: I.B. Tauris.

- Maltby, Richard, Daniel Biltereyst y Philippe Meers (Editors) (2011). *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies*, Oxford: Wiley-Blackwell.
- (2012). *Cinema audiences and modernity: new perspectives on European cinema history*. Abingdon, Oxon, New York: Routledge.
- Martín Barbero, Jesús (1987). *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Mata, María Cristina. (1994). “Nociones para pensar la comunicación y la cultura masiva” en *Educación para la comunicación* N° 2. Buenos Aires: La Crujía.
- Mitchell, William John Thomas(1995). “Interdisciplinarity and Visual Culture” en *Art Bulletin* , Vol. 77, Nro.4 , diciembre.
- Monsivais, Carlos (1994). “Se sufre, pero se aprende: El melodrama y las reglas de la falta de límites” en *Archivos de la Filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, N° 16, pp. 7-19.
- Quintar, Aida, José Borello (2014a). “Consumos culturales en Argentina: El caso del cine en la población de estudiantes universitarios” en *Revista Imagofagia*, n°9,
- (2014b). “Evolución histórica de la exhibición y el consumo de cine en Buenos Aires Aída en *Revista H-industri@*, Año 8, Nro. 14, pp: 81-120.
- Rosas Mantecón, Ana (2017). *Ir al cine. Una antropología de los públicos*. México: Gedisa.
- Singer, Ben (2001). *Melodrama y Modernidad. El temprano cine sensacionalista y su contexto*. New York: Columbia University Press.
- Stokes, Melvyn, Richard Maltby (2001). *Hollywood spectatorship: changing perceptions of cinema audiences*. London: British Film Institute.
- (1999). *Identifying Hollywood's audiences: cultural identity and the movies*. London: British Film Institute.
- Warner, Michael (2002). *Publics and Counterpublics*. Cambridge: Zone Books.
- Wortman, Ana (2015). “La conformación de nuevos públicos de la cultura” en *Indicadores culturales 2014*, Buenos Aires: EDUNTREF, pp 202-212,
- (2003). *Pensar las Clases Medias. Consumos culturales y estilos de vida urbanos en la Argentina de los noventa*. Buenos Aires: Ediciones La Crujía.

Construir una Buenos Aires moderna, entre lo material y lo imaginario. Espacios y agentes modernizadores en el surgimiento del cine industrial (1933-1942)

Sonia Sasiain

Desde 1880 las imágenes de una Buenos Aires moderna se multiplicaban en fotografías, postales, álbumes oficiales, ilustraciones en diarios y revistas. Designada, desde aquel año, Capital y sede permanente de las autoridades nacionales, Buenos Aires se convirtió en escenario de un proceso de transformación social y de cambios políticos sin precedentes, sólo comparable al de otras metrópolis integradas al capitalismo a nivel mundial. A partir de 1896, con la primera proyección cinematográfica en el país, estas imágenes comenzaron a convivir con vistas de otras metrópolis (Nueva York, Berlín, París, etc.).

Ya en las primeras décadas del nuevo siglo, la moderna capital era tema frecuente en los registros de las cinematografías de Glücksamnn o Valle. En las pantallas se sucedían las imágenes nocturnas con iluminación eléctrica y las vistas de los grandes palacios públicos, de las calles congestionadas de automóviles, de las aceras repletas de peatones que cedían paso a los tranvías o salían de las bocas del subterráneo. El proceso modernizador impulsado por el Estado argentino y por un nuevo sector ávido de progreso económico no fue unívoco: tuvo distintas configuraciones de acuerdo con los diversos agentes que intervinieron en las innovaciones, y se mantuvo constante durante la primera mitad del siglo XX.

En la década de 1930 Buenos Aires presenta, según José Luis Romero (2001), un cambio cultural en las expectativas vitales de sus habitantes. Este cambio se hizo evidente en una vida con menos constricciones y acartonamientos, en especial, a partir de que las mujeres se repositionaron

en el espacio público. En este proceso los medios de comunicación, y en particular el cine, jugaron un rol central. Beatriz Sarlo (2007) sostiene que desde 1920, en lo cultural, la Argentina ya había alcanzado una modernidad periférica, y esto se verifica una década después cuando la “...sociedad ya aparece atravesada por los formatos y mensajes de grandes medios de comunicación masivos (...) los diarios modernos y el cine, [que se habían] (...) incorporado a las modalidades de la vida cotidiana” (2007: 245). Hasta 1920 predominaron las películas europeas y luego, las estadounidenses. No fue hasta el surgimiento de la radio que las masas “pudieron ser penetradas” y comenzaron a consumir de una manera diferente de la anterior que sólo estaba destinada a la satisfacción de las necesidades básicas. A aquellos productos básicos se agregaron los considerados “novedosos”, consecuencia de cambios tecnológicos que se produjeron desde la escala doméstica hasta la urbana, difundidos en las películas que promovían una modernización del habitar.³³

La modernización del habitar presentaría entonces, por un lado, rasgos de la americanización del consumo y, por otro, rasgos de un modernismo vernacular (Hansen, 2010)³⁴. Para Hansen, todos los países que contaron con un cine clásico confrontan la hegemonía de Hollywood “...de un modo creativo, ecléctico, (...) para responder a conflictos sociales y presiones políticas, más cercanos a lo local. (...) [es] la preocupación compartida, por cineastas y público, en partes iguales, acerca de la vida moderna y de los estilos modernistas” (2010: 301)³⁵. Resulta especialmente productivo el

³³ Para analizar estos fenómenos se tiene en cuenta lo que sostiene Jean Christophe Agnew (en Rocchi, 2014), quien analiza la cultura del consumo en los Estados Unidos y señala que logra densidad cuando alcanza niveles masivos. Para Agnew, una cultura comercial tiene dos aspectos distintivos: las formas de entretenimiento masivo y la entrada de la clase obrera en la cultura de consumo burguesa. Según Fernando Rocchi, en la Argentina desde 1920 se comprobó una etapa de crecimiento continua con los quince “... años posteriores a 1930, que incluyen una fase de caída y otra de rebote o de reactivación” (2014: 154) y que recién vuelve a ascender en 1946 con el primer peronismo, cuando comienza una revolución de consumo que acompaña al proyecto de una “Nueva Argentina”.

³⁴ Este modernismo vernacular fue representado en “...las prácticas de una película en particular que pueden entenderse productivamente como respuesta –y con hacer sensorialmente abarcables nuestras respuestas– para el conjunto de transformaciones tecnológicas, económicas, sociales y perceptuales asociadas con el término modernidad” (Hansen, 2010).

³⁵ Traducción propia del original: “But the question is *how* filmmakers have appropriated Hollywood (along with other foreign cinemas as well as their own

vínculo que ha establecido Hansen entre el apogeo de una sociedad de masas y el cine en tanto experiencia de la modernidad en sentido amplio –estético, técnico y político.

Las imágenes fotográficas y cinematográficas, según García Canclini (2010), nutren el imaginario urbano de las personas. En su vida cotidiana, los habitantes de las grandes ciudades trazan mapas que les permiten desplazarse y satisfacer necesidades. Así, de ciertas zonas de la ciudad perciben imágenes reales, mientras que de otras sólo alcanzan imágenes virtuales. De acuerdo con el autor, el cine, más que la fotografía, brinda unidad a la experiencia urbana. En las películas del período que aquí se estudia, el de la modernidad, “...se aspiraba a un conocimiento científico que pudiera organizar las totalidades sociales y hacer afirmaciones rotundas acerca de cómo funcionaba el mundo, la ciudad o una nación” (García Canclini, 2010: 155).

En el campo de los estudios urbanos, las transformaciones de Buenos Aires durante la década de 1930 se han considerado una manifestación del “modernismo reaccionario”, concepto acuñado por Jeffrey Herf (Parera, 2007) para analizar el proceso modernizador de Alemania durante las décadas de 1920 y 1930. El autor sostiene que la modernización emprendida por los grupos conservadores y las elites, caracterizada por el desarrollo tecnológico, no se condice con la modernización política³⁶. En el período de entreguerras, los impulsores del “modernismo” valoraban procedimientos vanguardistas: “...aceptación de la tecnología y de la industrialización, triunfo del espíritu sobre la razón, validación de absolutos como la raza, la sangre y el alma, negación del progreso indefinido” (Parera, 2007: 13). En

cultural pasts) in creative, eclectic, and revisionist ways to forge aesthetic idioms, and to respond to social conflicts and political pressures, closer to home. At a minimum, the concept of vernacular modernism provides a comparative lens for tracing related, at once similar and distinct concerns across different film cultures, across uneven and competing yet inevitably entangled modernities.”

³⁶ A partir de los aportes de Marshall Berman, quien define la relación entre modernidad, modernización y modernismo, Gorelik coloca la ciudad como la protagonista de este debate en América Latina. La ciudad, “por su combinación íntima y constitutiva de procesos materiales y representaciones culturales”, permite entender la modernización. Mientras que la modernidad es considerada “...como el ethos cultural más general de la época, como los modos de vida y organización social que vienen generalizándose e institucionalizándose desde su origen racional-europeo...”; la modernización representa “aquellos procesos duros que siguen transformando materialmente al mundo” (Gorelik, 2003: 15).

términos de Herf, el “modernismo reaccionario” implicó transformaciones económicas, sociales y culturales promovidas por las elites que las impulsaban como representaciones de un mundo nuevo y, a la vez, restringían la reforma social, principalmente en la expansión de las libertades. En la Argentina el golpe de 1930 rompió la continuidad institucional con la que comenzó este proceso que modernizó la ciudad sin ampliar los derechos de los ciudadanos³⁷.

En este artículo se abordan, de manera sucinta, las condiciones materiales en las que se produjo la modernización de los espacios para el espectáculo en la ciudad. Se analiza en el período de surgimiento del cine sonoro, en 1933, la valoración de las nuevas salas para el espectáculo. La investigación hace énfasis en el modo en que se transforman las salas y su inserción urbana. Se investigan distintas dimensiones estableciendo una asociación constante entre imaginario y ciudad material; y, por último, qué debates despiertan estos cambios dentro del campo cinematográfico. Dado que este trabajo forma parte de un proyecto mayor de tesis doctoral, se exponen algunos resultados preliminares acerca de una investigación que relaciona la sinergia producida entre la modernización urbana y la cinematográfica en Buenos Aires desde 1933. El objetivo es analizar la vertiginosa transformación del imaginario a través del surgimiento de nuevos agentes y de nuevos espacios para el espectáculo.

En los diarios y revistas junto con las películas que tematizaban a Buenos Aires circulaban imágenes de proyectos o de obras ya realizadas que buscaban interpelar a cierto público al que le ofrecían, de manera atractiva, nuevos valores y formas de vida. Las imágenes precisas que predominaban sobre los textos, –en la totalidad de las publicaciones o en una sección dedicada al cine– comunicaban al condensar ciertos anhelos y expectativas de la época que aún eran difusos como conceptos o ideas que se pudieran

³⁷ Sobre el ámbito urbanístico de aquel entonces, véase Gorelik (1998) y Aliata y Liernur (2004), voz “Moderna Arquitectura”; también Gruschetsky (2007). Después del golpe de Estado de 1930, que colocó en la presidencia al General E. Uriburu, sus sucesores Justo, Ortiz y Castillo recurrieron al fraude electoral y a la proscripción de rivales políticos para ocupar sus cargos. La obra pública, durante sus gestiones, tanto a nivel nacional como municipal permitió generar empleo y justificar su poder ilegítimo y fue difundida a través del cine: “...el espacio para la construcción en América Latina, al igual que en el resto del mundo, de poderosos imaginarios del progreso inscritos en una producción de carácter oficial, institucional u oficial, que Paulo Antonio Paranaguá ha calificado de ‘Ritual de Poder’” (en Ortega y Martín Morán, 2003: 34-35).

verbalizar. En Buenos Aires, el lector de estas revistas y, a la vez espectador, principalmente de cine norteamericano y del naciente cine sonoro argentino, se proyectaba en un espacio virtual que las imágenes habilitaban. Si bien muchas eran sueños, más que realidades materiales y sociales, en el plano de las representaciones daban cuenta de los anhelos de distintos sectores de la sociedad de ese momento. Por esto se busca analizar esas imágenes como expresiones de la cultura y de la sociedad que elabora, consume y comparte este imaginario.

La cartografía del espectáculo. Nuevos empresarios

Los empresarios cinematográficos, muchas veces también ligados al mundo de la radio y el cine, se agruparon en entidades que les permitieron encontrar estrategias de comercialización de la creciente producción argentina. En 1933 se creó la Sociedad Argentina de la Industria del Espectáculo³⁸, que nucleaba a los exhibidores cinematográficos. Estos hombres de negocios estaban dedicados a las industrias recreativas, las cuales, según la revista *Film*, eran “las que, por medio de talentos o aptitudes especiales, procuran a otros el empleo agradable del tiempo” (*Film*, Año XX, N° 1028, 24 al 30/11/1933, pág. 7).

Estos agentes eran conscientes de que formar parte de la industria implicaba la racionalización de los procesos y del tiempo. Desde distintos medios gráficos hacían públicos sus intereses: volver rentable la actividad reduciendo los impuestos y maximizando ganancias. Para lograrlo, necesitaban que el cine y el teatro (donde muchos de ellos tenían intereses) se convirtieran en la opción preeminente del público para disfrutar el tiempo de ocio frente a otras actividades recreativas.

En distintos artículos de la revista *Film*, se pueden seguir los reclamos que hacían estos empresarios cinematográficos a las autoridades de la ciudad para que se estableciera un horario acotado para la jornada laboral. En un artículo publicado en 1933, se pidió a la Comisión honoraria del

³⁸ Nombre que adquiere la Sociedad Argentina de Exhibidores desde el 16/12/1933. En un balance de la actividad de 1933, publicado en la revista *Film*, se reseñó que la entidad se ocupaba de temas tales como la franquicia reducida en el uso de las luces del frente de las salas, el ancho de los pasillos para aumentar su capacidad, y que defendía a los empresarios acusados de deshonestos o “de coordinar dentro de la modalidad y exigencia de cada barrio del municipio, uniformidad de programación, horarios, precios, etc., a fin de reducir los presupuestos de explotación...” (*Film*, Año XX, N° 1012, 4 al 10/8/1933, pág. 2).

Departamento Nacional del Trabajo, creada para revertir los efectos de la crisis mundial de 1929, que estudiara la posibilidad de implantar en el país la jornada legal de las 40 horas semanales. Entre los argumentos se sostenía que los horarios extensos de oficina no permitían que el público llegase a los cinematógrafos y salas teatrales, especialmente para las funciones vespertinas. Según una estadística municipal publicada en 1939 sobre la “Evolución de la duración semanal del trabajo en la Ciudad de Buenos Aires”, la jornada pasó de un promedio de 53,57 horas en 1914 (NI= 109,12) a 44,50 horas (NI= 90,65) en ese momento³⁹. Del mismo modo, los números índice del salario real muestran una recuperación del poder adquisitivo de los trabajadores (tomando como base el año 1929= 100) al pasar de 68 en 1914 a 97 en 1939 (Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires, Dirección de Estadística Municipal, 1939 (LII), pág. 458).

Otra discusión relevante es la que comienza a generarse en relación con los tiempos y espacios de lo popular. Se observa una semblanza de este problema en una nota editorial de la revista *Film* en contra de un proyecto para realizar bailes populares en las plazas. Para los empresarios cinematográficos, la excesiva cantidad de entretenimientos ofrecidos y su carácter gratuito, o a muy bajo precio, atentaba contra la sostenibilidad del negocio en el centro de la ciudad, que no contaba con público propio.

Como si esas diversiones fueran pocas, todavía hay quien propicie otras nuevas. Nada menos que la Comisión de Cultura Popular, del Concejo Deliberante, propone ahora que se instalen en las plazas de esta Capital equipos radiotelefónicos para las transmisiones de “Broadcasting” Municipal, a fin de que puedan realizarse bailes públicos.

¿Es posible que una Comisión de Cultura proponga tal proyecto? ¿Pero es que puede pensarse en serio que un baile en una plaza pública, con la serie de incidencias que motivaría dada la idiosincrasia especial de nuestro pueblo, puede tener alguna relación con la cultura popular?

Con razón la Intendencia se ha opuesto a ese proyecto. “El carácter netamente popular (de esos bailes) admitiría en su realización –dice en su informe el intendente– una numerosa concurrencia sin control y es indudable que el espectáculo así ofrecido no armonizaría con el grado de progreso alcanzado por nuestra Capital en otros órdenes”. (*Film*, Año XX, N° 1013, 11 al 17/8/1933, pág. 1)

³⁹ En ambos casos el número índice (NI) es: 1929= 100 (49,09 cantidad de horas). Este indicador permite observar cómo en el año 1914 el promedio de horas trabajadas estaba por encima del de 1939 en casi un 17%.

Aquí se pone en evidencia la modernización conservadora que llevaba adelante el Intendente de Vedia y Mitre. El Concejo Deliberante integrado en su mayoría por socialistas concebía a las diversiones populares de otro modo y buscaba proveer los medios que pudiesen brindar diversión masiva y gratuita. Por el contrario, en la visión del intendente, los sectores populares, cuando formaban parte de “una numerosa concurrencia sin control”, atentaban contra el carácter de la modernización que su gestión le daba a la ciudad. Ciertamente, desde la mirada de ciertos funcionarios, el público popular que podía disfrutar de los espectáculos descritos en el resto de la nota no era el que podía valorar al Obelisco como símbolo de la modernidad o apreciar el estilo del teatro Gran Rex.

En lugar de proponer iniciativas tan poco afortunadas, más valdría que en el Concejo Deliberante se estudiase la situación en que se encuentran los espectáculos públicos, realmente grave, ante la desmedida competencia de las atracciones antes aludidas y que ahora vamos a señalar en este orden:

- 1°. La radiotelefonía, cada vez más extendida, cada día con más influencia en el público al que retiene en sus domicilios, restando espectadores a cinematógrafos y teatros.
- 2°. Las “boites”, nueva plaga caída sobre Buenos Aires. Las sedicentes tabernas rusas, el “copetín-dancing” –démosle ese nombre–, los locales de tono parisiense, las parodias de pulperías criollas en que gauchos de guardarropía cantan con voces poco gratas; hasta los “café paraguayos”, que funcionan por ahí, con gran derroche de polkas...; todos esos establecimientos libres de cargas impositivas a pesar de ser locales de diversiones públicas son también perjudiciales competidores.
- 3°. Los bailes llamados de sociedad deben tenerse asimismo muy en cuenta. La mayoría de esas “sociedades” no son otra cosa que un grupo de “vivillos” –para emplear una palabra gráfica– que, bajo un rótulo pomposo, organiza bailes en provecho del propio bolsillo. A éstos hay que agregar los “té-danzants” de muchos hoteles. En resumen [sic], puede calcularse que alrededor de 100.000 personas acuden a los bailes en las noches de los sábados y tardes de los domingos.
- 4°. ¿Qué decir más acerca de los deportes de todas clases y particularmente del “football”? Todos vemos que las entradas que se realizan de balompié aumentan todos los años. [...]

5°. Cabe colocar aquí, por último, el proyecto de la Comisión de Cultura Popular, del Concejo Deliberante, que hemos comentado más arriba, sobre bailes públicos en plazas. (*Film*, N° 1013, 11 al 17/8/1933, p. 1)

Desde esta época se instaló en las autoridades una concepción acerca de la poca o pobre actividad de entretenimiento que ofrecía Buenos Aires. Los cines y teatros competían con actividades que dieran satisfacción a estos reclamos con una oferta artística que se realizaba en el centro sin cumplir con la reglamentación municipal. Según una nota de la revista *Film*, el Intendente de Vedia y Mitre permitía que "... en los cafés, bars [sic] y confiterías donde se realicen números de canto por más de dos artistas (...) considerados 'cafés cantantes' [aunque] no cumplan con las mismas obligaciones impositivas (...) y que el Intendente habría manifestado que es su intención darle alegría a nuestra ciudad *de suyo muy triste...*" (*Film*, Año XIX, N° 993, 24 al 30/3/1933, *bastardillas* agregadas).⁴⁰

Estos empresarios (exhibidores, productores y distribuidores) buscaban la profesionalización del campo, estableciendo de manera sólida la posibilidad de generar un espacio estable de producción y de circulación de las obras. La preocupación que movía su labor editorial era que se asegurase el tiempo libre suficiente para el público, que debía contar, además, con los recursos necesarios para pagar la entrada al cine y valorar al cine más que a cualquier otra propuesta para disfrutar del tiempo de ocio. En definitiva, buscaban regular la oferta de espectáculos en los distintos sectores de la ciudad. La clave era determinar cuáles eran las imágenes que mejor promoverían esa modernización, tanto en la ciudad material con sus palacios y catedrales cinematográficos, como en el mundo virtual que se proyectaba en las pantallas y al que podían acceder por el valor de una entrada. En el siguiente cuadro se detallan los precios (en pesos) de productos de la canasta familiar, que permiten visualizar la incidencia del gasto que implicaba el cine en el hogar:

⁴⁰ Según Andrea Matallana en una crónica de 1936 el ex vicecónsul estadounidense en Buenos Aires John White describía a la ciudad como la más triste del mundo, a su juicio no había un cabaret más apesadumbrado que el de Buenos Aires. "Los estereotipos masculinos duros, orgullosos y arrogantes no habían heredado ni la alegría de los italianos, ni sabían reproducir el disfrute parisino". (Matallana, 2017: 108).

Año	Leche (por litro)	Pan (por kg)	Carne (por kg asado)	Entrada de cine (promedio)	
				En el centro	En los barrios
1933	s.d.	\$ 0,20	\$ 0,45	\$ 2 -\$ 0,60	\$ 1- \$ 0,20
1944	\$ 0,20	\$ 0,25	\$ 0,75	\$ 2,50 - \$ 0,50	\$ 1- \$ 0,20

A su vez, los “espectáculos públicos” generaron más ocupación que cualquier otra actividad económica en la ciudad de Buenos Aires en la década de 1930, si se compara el índice de ocupación en las “grandes industrias” de la ciudad, según la siguiente estadística que detalla el crecimiento de la ocupación por año:

Actividades	1929	1930	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939
Actividades primarias	100	105,27	108,33	108,20	116,60	119,53	119,21	127,93	125,52	130,24	134,52
Construcción y materiales	100	107,99	94,98	60,39	94,60	114,26	143,95	182,80	178,22	105,61	101,13
Hotelería	100	166,43	169,93	174,30	181,12	185,66	189,16	206,47	244,58	146,84	147,93
Espectáculos públicos	100	94,02	95,11	104,35	300,54	398,37	390,22	353,80	419,57	566,66	682,40
Textil	100	100,77	105,18	117,51	132,70	151,60	181,16	209,74	224,46	211,46	218,91

Fuente: Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires Dirección de Estadística Municipal, 1939 (LII), pág. 459.

Nótese que, en el área de servicios, los espectáculos públicos superaron a la hotelería, que fue lo que más creció, y lo mismo sucedió en lo industrial con el rubro textil, el de mayor desarrollo en aquel momento. Aumentó más incluso que la construcción y se mantuvo muy por encima de la actividad primaria. A partir de 1936, con el ensanche de Corrientes transformada en avenida, aumentaron las salas de cine en relación con las de teatro, los cafés y los bares (ver Anexo A).

Nuevas salas para el espectáculo

Las películas sonoras requirieron la adaptación técnica de las salas, y esa circunstancia pareció exigir también la transformación del espacio para

que el público pudiera experimentar una modernización hasta entonces desconocida. Los arquitectos más destacados del período proyectaron los nuevos espacios, muchos de ellos con un carácter palaciego –tanto en el centro como en los barrios–, que jugaron un rol central en su desarrollo. Buenos Aires ya había sido coronada con palacios públicos cuando fue designada capital permanente en 1880⁴¹. Salvando las distancias, como un eco lejano de aquel proyecto, se multiplicaron en toda la ciudad grandes y suntuosos edificios cinematográficos que se equiparon con elementos de confort y de decoración dignos de “palacios plebeyos” (Cozarinsky, 2006).

La inspiración para muchas de estas salas fueron los *movie palaces* surgidos entre 1910 y 1920 en Estados Unidos. John Eberson, un inmigrante austríaco, fue el creador y diseñador de más de cien cines que denominó “atmosféricos”; según sus propias palabras: “Moradas palaciegas, dignas de príncipes y cabezas coronadas, para y en beneficio de Su Excelencia, el ciudadano americano (...) Ningún rey, ninguna reina conocieron semejante lujo, tal variedad de canto y danza, tal plenitud de placer como la que le proporcionamos para su entretenimiento. ¡Mientras dure el film, usted es el rey!” (citado en Cozarinsky 2006: 14).

A la vez, las salas cinematográficas no surgían sólo como resultado de búsquedas arquitectónicas y urbanísticas, sino que derivaban de las múltiples actividades y configuraciones que podían alcanzar las sociedades de empresarios dedicados al espectáculo. Tal como sostiene González Velasco (2012), eran propiedad de una sociedad o de un empresario en particular. El modo de administrarlas variaba: podían ser explotada por ellos mismos o arrendadas a algún otro agente que, a su vez, se encargaba de la gestión. Esta diversidad de situaciones muestra que parte del negocio del espectáculo comprendía también el terreno inmobiliario. La compra, venta, alquiler y remodelación de salas funcionaba como un mercado activo. Para algunos, el lucro se hallaba en hacerse cargo de todo (comprar las salas y gerenciar su funcionamiento). Para otros, sólo en alquilarlas. González Velasco (2012: 62).

⁴¹ Esta nueva concepción de la ciudadanía tenía antecedentes en el proyecto modernizador para la Capital cuando se construyeron los edificios dignos del asentamiento definitivo de las autoridades de la nación. La tipología palaciega se multiplica a partir de 1880: el palacio de correo, el de las aguas corrientes, el de justicia y las escuelas palacio, expresión del carácter civilizatorio de esta modernidad que descansaba en la educación del soberano a través de la arquitectura (Shmidt, 2012).

El cine-teatro Broadway

Quizás, el ejemplo más significativo de la ductilidad de estos primeros emprendedores esté representado por Augusto Álvarez, quien debió enfrentar la decisión de remodelar las salas que había comprado. Cuando adquirió el cine Select en 1921, comprobó que el público mermaba y decidió iniciar reformas: cambió butacas tapizadas, instaló dos nuevos modernos proyectores, pulió pisos, colocó alfombras, pintó y arregló paredes, construyó nuevos baños.

[...] también impuso una serie de normas para el comportamiento del público, tales como el uso de cuello y corbata, vestimenta de saco, prohibición de comer maníes, fumar, beber alcohol, salivar, etc. Los resultados estuvieron acordes con las expectativas. Según relataba el mismo Álvarez en sus memorias, el cambio de situación de la sala modificó el perfil y el comportamiento del público asistente. Y el Select continuó funcionando con éxito. (González Velasco, 2012: 64)

En 1929, Álvarez comenzó la construcción del Gran Cine-Teatro “Broadway” (Av. Corrientes 1155). El nuevo salón se convirtió en el primer “palacio plebeyo” de Buenos Aires. Fue proyectado por el arquitecto húngaro Jorge Kálnay, reconocido junto a su hermano Andrés –con quien trabajaba en sociedad– por sus edificios con influencia de la arquitectura de su país de origen, para luego transitar por el Art Decó y terminar dentro de la corriente racionalista⁴².

Construido en terrenos de la familia Gourdy, que por entonces iniciaba en ese mismo lote la edificación de una torre de varios pisos, el cine-teatro *Broadway* fue inaugurado el 11 de octubre de 1930 por la empresa A. Álvarez & Cía⁴³. Este cine, junto con otros de la cadena Álvarez, sirvió de sala de estrenos cuando los grandes sellos utilizaron algunos de sus locales para las primeras exhibiciones de películas menores. La sala contaba con un

⁴² Andrés Kálnay: Cine Florida (entre 1925 y 1926), Jorge Kálnay: Cine Edison (1933). Proyectos no realizados: los cines Corrientes, Colón (en Flores), Princesa, Select American Biograph y Alcázar. Cf. García Falcó y Méndez (2010), Grementieri y Böhm (2017).

⁴³ Kálnay proyectó una platea alta con capacidad aproximada para 1.000 espectadores, que reposa en un sistema de dos vigas transversales y seis ménsulas, cuyo vuelo libre alcanza once metros aproximadamente. El edificio fue construido por la empresa alemana Wayss y Freytag.

cuidado diseño distintivo de la obra de Kálnay y con un moderno equipamiento de aire acondicionado.

El cine teatro Ópera versus el Gran Rex

Esta concepción tuvo una de sus máximas expresiones cuando Clemente Lococo⁴⁴ decidió construir en Buenos Aires un cine-teatro para brindar “Lo mejor para el público argentino, en un palacio de ensueño y un mundo de ilusión”. Así compró el antiguo Teatro Ópera diseñado por el arquitecto Jules Dormal, quien antes había diseñado el Colón y el Palacio del Congreso. Para la nueva obra convocó al arquitecto belga Albert Bourdon⁴⁵, a quien encargó una construcción palaciega con capacidad para 2.500 localidades, cuya referencia sería el Cine Rex de París. La repercusión de la prensa de la época demuestra que su construcción fue seguida con gran interés por la rapidez de su ejecución –sólo nueve meses– y por las técnicas empleadas: una estructura metálica que permitía desarrollar una gran espacialidad.

La construcción del Cine Teatro Ópera le permitió a Lococo ocupar un lugar de liderazgo en el campo cinematográfico. Dentro del negocio, él comenzó como exhibidor y, más tarde, se transformó en productor de películas. Su gran competidor era la compañía formada por Cavallo, Lautaret y Cordero, que poco tiempo después construiría enfrente el cine-teatro Gran Rex, con una imagen más moderna y una capacidad aún mayor. La inauguración del Ópera, el 7 de agosto de 1936, contó con los sectores más encumbrados de la sociedad porteña y hasta la presencia del presidente Justo. Entre otras personalidades se destacaban el gobernador Fresco, diputados, senadores, gobernadores e integrantes de la élite de la época.⁴⁶

⁴⁴ Clemente Lococo (1893-1980) era aún un niño cuando emigró, junto con su padre y su tío, a la Argentina. De origen humilde, fue el típico *self made man* que organizó una de las principales empresas de distribución, y exhibición de películas en el país. También incursionó en la producción cinematográfica y teatral.

⁴⁵ Lococo viajó a París y conoció el cine Rex construido por los arquitectos Bluysen y Ebersson, y con esta referencia le encargó un cine-teatro similar a Bourdon.

⁴⁶ La proyección contó con la actuación de la Gran Orquesta Sinfónica de Radio El Mundo dirigida por Eduardo Armani. Se trató de una velada de gala, con carácter benéfico, organizada por las Sras. Adela Harilaos de Olmos y Dulce Liberal Martínez de Hoz para ayudar a la Caja Dotal de Obreras. A la inauguración asistió el presidente Justo con su esposa Ana Bernal, como invitados de honor. También asistieron los ministros con sus esposas, el cuerpo diplomático, los miembros del poder legislativo y

Esa noche se proyectó *El ensueño del Missisipi*, una película estadounidense, tal vez para escapar a las pujas que había en el sector por la intervención estatal (Llorens, 2016) y también para no contradecir a ningún sello nacional que pugnaba por el primer lugar en el mercado.

Este “palacio de ensueño”, según rezaba en la publicidad, estaba destinado a producir, a quien atravesara sus puertas, una intensa inmersión en la modernidad: revestido con materiales nobles (símil piedra en la fachada, mármoles, granito negro, acero y bronce en los balcones del interior), contaba con la más moderna tecnología y suntuosa decoración de la época según los principios de los “cines atmosféricos”. “Se procuró evocar un lugar prestigioso, un patio morisco, un castillo medieval, una plaza italiana, en la noche, bajo un cielo estrellado por el que discurrían, mediante un reflector llamado Brenograph Magic Lantern, las nubes” (Schoo 2010). El subsuelo estaba equipado con 32 camarines, algunos con baño y “salita” de espera. Además, había guardería para el público que asistía con niños pequeños y un lugar para cuidar perros y sala de primeros auxilios. Tenía surtidores de agua natural, teléfonos al alcance del público, aire acondicionado que mantenía durante todo el año 23° en la sala y que renovaba el aire al extraer el viciado y reemplazarlo por el depurado. Estaba equipado con los últimos dispositivos de proyección (que conservaban la imagen y la escala cromática). A su vez, contaba con sofisticados equipos de sonido y con materiales que amortiguaban los ruidos. En el segundo piso había una galería de arte abierta al público hasta las 23 horas.

La inauguración de la sala suscitó tempranamente una discusión en torno a la modernidad porteña, así como también puso de manifiesto las tensiones dentro del sector de la exhibición del cine. Al año siguiente, frente al Ópera, se inauguró el Gran Rex, que se convirtió en toda una provocación. Desde el nombre, el cine-teatro Gran Rex ironizaba con las referencias parisinas del Ópera. Convertida en la sala de espectáculos cinematográficos más grande de Sudamérica, mejoró el récord de su competidor, al ser erigida

judicial, y un núcleo selecto de invitados entre los que se encontraban empresarios del mundo de las finanzas, así como representantes de las productoras estadounidenses. Las exhibiciones regulares se iniciaron el día siguiente, sábado 8/8/1936 con un doble programa integrado por “El ensueño del Missisipi” y otro estreno, “Risa en los ojos” (*Laughing Irish eyes*, 1935, de Joseph Stanley). La platea costaba 2,50 pesos y el pullman \$2.

en menos tiempo con una capacidad para 3.800 localidades, lo que superó el umbral de asombro de los argentinos. La empresa Cordero, Cavallo y Lautaret encomendó el proyecto al arquitecto Alberto Prebisch y al ingeniero Adolfo T. Moret, que se valieron de una economía de recursos y de una monumental simplicidad. Esta sala era una materialización del imaginario moderno compartido por los integrantes de la revista *Sur*, de cuyo comité de redacción participaba Prebisch. Con la construcción del Obelisco, un año antes, ya había dado pruebas del modo en que concebía a la modernidad: líneas puras y alejadas de la decoración Art Decó del Ópera.

El edificio suscitó la sorna de Victoria Ocampo quien, en ocasión de la inauguración del Gran Rex, publicó un artículo en la revista *Sur* titulado “Dejad en paz a las palomas: un nuevo cine abre sus puertas”:

Últimamente la más terrible de todas las [pesadillas] imitaba, sobre nuestras cabezas, una noche estrellada, con nubes, y nos rodeaba de una ciudad maravillosamente horrenda, llena de torrecitas color merengue, de balcones, de estatuas... Un nuevo cine acaba, por suerte, de abrir sus puertas precisamente frente a ese indescriptible horror que se llama hoy Ópera [Su fachada] es sencilla, es limpia, es digna. Da gusto verla en su desnudez y su transparencia. Y cuando, después de haber mirado el cine de enfrente, volvemos los ojos a ella, es como cuando se lee buena prosa después de haber recorrido la de ciertas revistas y ciertos diarios de gran circulación. En el interior del Rex igual sensación de alivio. (Ocampo en Cozarinsky, 2006: 49-51)

Sin duda, estos palacios cinematográficos brindaron una imagen cosmopolita de la ciudad y dinamizaron el mercado del espectáculo, como una industria que se mostraba económicamente exitosa. Por la misma época que se construían estas salas, aumentaba la producción nacional de películas y se edificaban los grandes estudios en el primer cordón urbano del Gran Buenos Aires. Una prueba de esa internacionalización se puede ver en los estilos arquitectónicos de las nuevas salas y estudios, así como en los programas ofrecidos, tanto teatrales como cinematográficos.

El Ópera fue la sala más destacada del circuito de Lococo. Por su escenario desfilaron las estrellas más prominentes de Europa y de Estados Unidos. Lo llamativo es que este gran hito modernizador ya contaba con antecedentes en los barrios: en 1932, antes que el Ópera, Bourdon había construido el cine Pueyrredón de Flores para la cadena Lococo. Esta sala se convirtió en el referente de varias salas barriales, muchas de ellas de mayor suntuosidad que algunas céntricas.

Como se señaló, el mapa del espectáculo había cambiado desde 1920 porque mientras la calle Florida y la Avenida de Mayo se convertían en grandes focos de consumo, la pavimentación, la ampliación de la red de transporte colectivo y los servicios en zonas lejanas del centro de la ciudad buscaban asegurar a todos los ciudadanos el acceso a los bienes (Scobie, 1977). En los barrios convivían los mercados al aire libre con los pequeños negocios familiares, que se entramaban con nuevas salas cinematográficas hasta el límite de la Avenida General Paz.

La asistencia al cine habilitó nuevos usos del espacio urbano y cambió la manera de disfrutar del tiempo de ocio. El ritual del encuentro junto a la marquesina de la vereda que provee abrigo al transeúnte, la atracción de los afiches que anuncian el film con imágenes de las estrellas, la cartelera que detalla el programa y, una vez adentro, el espacio de reunión del *foyer* marca, a medida que se avanza en el período, una nueva liturgia. Los “palacios de ensueño” (Lococo, 1936) se convirtieron en templos de ídolos modernos: estrellas que se veían en las películas o se encontraban a la salida de la radio o el día del estreno en ciertas salas. Así, estos espacios renovados y multiplicados crearon nuevas prácticas y rituales. En el centro, la oferta de este mercado del espectáculo y del entretenimiento fue más abundante que en los barrios, en los que los eventos estelares eran una experiencia aislada. Durante el fin de semana, la salida implicaba ver una película, en el centro o en el cine de barrio, ir a comer o tomar algo y comentarla en los bares de la zona.

Estos modernos palacios, hitos en el progreso urbano, promovieron la instalación a su alrededor de importantes comercios que, a su vez, atrajeron emprendimientos inmobiliarios hasta lograr –tal el caso de Flores y Belgrano– un conglomerado urbanístico de la mayor importancia, que dio fisonomía particular a aquellos barrios. En palabras de Enrique Amorim, poeta y guionista de varias películas, las diferencias entre las salas del centro y las de barrio durante 1927 podían describirse del siguiente modo:

“Los cines del centro

Las puertas de los cines se asemejan a las bocas niqueladas de los aparatos de limpiar alfombras. Absorben todo el aburrimiento de la calle, limpian el tedio de la ciudad... Al pasar por sus puertas, sentimos una violenta ráfaga de “oeste”, salpicada de “cowboy”... Los boleteros parecen seres mitológicos, encerrados tras rejas de níquel, que se alimentan con la sangre de nuestros bolsillos. Algunos de ellos –tratándose de boleteros pequeños–, recuerdan a los caburés de tierra

adentro, pájaros siniestros que se alimentan con sesos de chingolos previamente hipnotizados. Cada espectador deja el tributo de un chingolito de optimismo.

Al pasar bajo los cartelones pintados, le guiñamos el ojo a una estrella que clava los suyos en nuestras bocas. A veces es necesario sacudirse la ropa, para quitarse el polvo que levantan unos salteadores galopando hacia el “desierto”... (...) Son los cines más serios, los del centro. Si alguien habla en alta voz, comunicándose con una persona que está un par de filas más adelante –como en los cines aristocráticos y los del arrabal– delata a gritos su condición de novicio o iniciado... Los cines del centro son de propiedad de un par de centenares de aburridos. Los boleteros conocen las manos de sus clientes; y, dícense mentalmente, mientras venden las entradas “¡Tercera y cuarta, para el del camafeo! ... ¡Completa, para la del rubí! ¡Una sola sección, para el de las uñas sucias! ¡Una butaca en la cómica, para el de los dedos chatos y mochos!...” (Amorim, 1927: 63-65)

A este relato el autor contrapone un apartado para “Los cines de barrio”:

Si no se encuentra a la entrada un cartel de un anuncio escrito en esta forma, no se trata de un cine de barrio: GRANDIOSO ESPECTÁCULO. El almacenero de la esquina puede dar referencias sobre cada uno de los espectadores. Aunque sólo hay entre ellos dos pares de desconocidos, nadie se saluda, para dar en esa forma más importancia al espectáculo.

Los cines de barrio son como encrucijadas, en donde se han colocado un piano y un violín. Al entrar, los puñales pintados en las telas dejan caer un poco de sangre policial, espesa, impresionante, fuera de lo común.

Un modesto e inocente olor a polvos baratos, contrasta con la fragancia hipócrita de los vestidos de una bailarina “pintada al tamaño natural”.

Siempre se oye al empresario prometer que, para la próxima temporada, pondrá más espejos en el hall. (...) El ruido de la máquina hace creer que está lloviendo, y así se goza mejor del argumento de la cinta. Siempre hay un buen esposo que lee las palabras de la cinta en voz alta, y explica los gestos de la “estrella”. (...)

Después de las escenas tiernas, los amantes se miran fijamente en la obscuridad y los suspiros alivianan tanto el peso de los cuerpos, que los asientos también suspiran... En los pasillos de los cines de barrio aprendieron a jugar al “football” los mejores jugadores que tiene la ciudad.

Es más difícil ser buen empresario de un cine de barrio que contratista en el Colón.

(...) En estos cines siempre llora un niño. Es un pequeño Carriego, poeta de mañana, que cantará el dolor de estos cines, con su piano lamentable y su desafinado violín doloroso...

Y al volver a sus casas, las pobres gentes de los cines de barrio dejan en la vereda, abandonado, el pequeño mundo de ensueño que habían comprado por veinte centavos. (Amorim, 1927: 67-9)

Esta descripción muestra dos mundos diferentes que tienen un punto de encuentro al momento en que los distintos vecinos o ciudadanos, según el lugar de la ciudad en que se encuentre el cine al que asistan, se transforman en espectadores. Los cines del centro, al igual que los de barrio, según Amorim, también tienen sus asistentes fijos: en el centro el habitué que reconoce el boletero; en el barrio, el que puede contabilizar el almacenero. En ambos, espacios el código urbanidad que predomina es el del pretender que nadie se conoce. Según el autor, esto aumenta la importancia del espectáculo en el barrio, en línea con lo que anuncia el cartel de la vereda y, tal vez también, los hace sentir más cosmopolitas al tener que cumplir con los códigos: no hablar a los de otra fila en voz alta, no comportarse como un novato en el ritual de la “liturgia cinematográfica”. En la modernización de la sala de barrio, a diferencia de la del centro, se ve de manera descarnada el simulacro en lo barato de los materiales, el ruido del proyector y las falsas promesas repetidas del empresario. Cuando los espectadores salen, en las zonas más desfavorecidas de la ciudad, las calles de tierra, los pastizales y la poca iluminación hacen el resto.

La modernización registrada

En 1936 el intendente de Buenos Aires, Mariano de Vedia y Mitre, designado por el presidente de la Nación Agustín P. Justo, emprendió una importante transformación material de la ciudad. Para conmemorar el cuarto centenario de la fundación de Buenos Aires por Pedro de Mendoza en 1536⁴⁷ se realizaron numerosas obras, entre las que se destacaron el ensanche de la calle Corrientes y la construcción del Obelisco en mayo de ese año. Según las autoridades se proponían modernizar a Buenos Aires para que alcance:

⁴⁷ Entre las obras más importantes se puede mencionar el ensanche de las avenidas desde Belgrano hasta Santa Fe. Se entubó y pavimentó el arroyo Maldonado que dio así lugar a la Avenida Juan B. Justo, comenzó la construcción de las Avenidas General Paz y Nueve de Julio. Se modernizaron distintos accesos a la ciudad, entre ellos el Puente Alsina y el Nuevo Puente Avellaneda.

“... esencialmente la atención de su futuro; la preparación del marco social adecuado a su portentoso desarrollo; la remodelación de los cuadros tradicionales” (Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires, Tomo I, 1937, pág. XVIII). Con el festejo se produjo un crecimiento en la actividad cultural, con una mayor afluencia del público a cines, teatros y a actividades de esparcimiento al aire libre. El espacio público se convirtió así en un escenario propicio para realizar actividades de convocatoria masiva. Para aquel momento, Buenos Aires elevaba su población a 2.388.645 habitantes, cifra que daba cuenta de la aglomeración metropolitana.

Lo notable es que en el balance de los festejos que hace la Municipalidad, se destaca la llegada de turistas como efecto de la propaganda hecha con recursos muy escasos pero suficientes para realizar un filme. Los festejos se desarrollaron del 11 al 18 de octubre de 1936 con la “Semana de Buenos Aires”. Para ese momento, cuando ya se había terminado el ensanche de Corrientes transformada en Avenida, la Comisión de Turismo de la Municipalidad evaluaba la celebración del siguiente modo:

Con satisfacción constatamos que el propósito perseguido de atraer turistas del interior y del exterior, fue ampliamente alcanzado, a pesar de los precarios recursos que pudieron disponerse para una propaganda adecuada. Esto demuestra prácticamente y una vez más, que Buenos Aires es una ciudad de turismo durante todos los meses del año y que es fácil aumentar considerablemente la afluencia de turistas con una propaganda metódica permanente. (Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires, Tomo II, 1937, pág. 487)

La preocupación por convertir a la ciudad en un centro turístico nacional e internacional es un tema central de la agenda gubernamental durante el periodo de entreguerras. Sin embargo, no es hasta que se instrumenta el Instituto Cinematográfico que el Estado realiza las primeras películas nacionales de propaganda turística (*Tigre, Nahuel Huapí, Mar del Plata*), estrenadas recién a comienzos de la década de 1940 (ver Sasiain, 2017).

Según la Memoria Municipal citada, las autoridades valoran el éxito de la transformación material: “Todos los hoteles han estado repletos; los teatros y los cines han hecho, durante esa semana, sus mejores entradas del año; el comercio confiesa haber sentido notablemente aumentar sus ventas; todos los lugares de diversiones públicas se han visto enormemente concurridos”. (Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires, Tomo II, 1937,

pág. 487) pero parece que las imágenes de Buenos Aires que la cinematografía local podía brindar no les resultaban adecuadas. Finalmente, el documento también agregaba que, por un acuerdo con la Oficina de Turismo de la Unión Panamericana de Washington, la *Color Classic Inc.*⁴⁸ filmó en Buenos Aires una película sonora de carácter documental y en colores. Según esa fuente, la cinta se “...está pasando en más de 2.000 cines del mundo entero” (Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires, Tomo II, 1937, pág. 486). Además, el documento aclara que en Nueva York una comisión había instalado una oficina de informes de turismo para organizar giras al país, “... que desde hace dos años son cada vez más frecuentes e importantes...” (Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires, Tomo II, 1937, pág. 486).⁴⁹ Tanto el gobierno municipal como el nacional apostaban a

⁴⁸ Según Tibau y Faulhaber (2014) este tipo de servicios era prestado en toda la región por la firma Color Classics Inc. Las autoras transcriben una carta del director del Departamento Nacional de Propaganda con argumentos similares a los consignados en la Memoria de la Municipalidad de Buenos Aires: “Sr. presidente de la CFE. La Secretaría de turismo ha solicitado la cooperación del Departamento (...) bajo mi dirección con el fin de honrar a una iniciativa de la (...) *Color Classics Inc.* que pretende intensificar la propaganda de Brasil en el exterior. La empresa (...) de reputación mundial, tiene el privilegio de filmar y se muestran sus películas en más de 2.000 cines en los Estados Unidos y un circuito que comprende Canadá, Europa y América Latina. Sus operadores han llegado a Belén, esperando permiso para iniciar el trabajo de filmación.” Traducción propia del original: “Sr. Presidente do CFE. O departamento de turismo solicitou a cooperação do Departamento Nacional de Propaganda sob minha direção no sentido de prestigiar uma iniciativa da empresa produtora cinematographica norte-americana *Color Classics Inc.* destinada a intensificar a propaganda do Brasil no estrangeiro. A empresa *Color Classic Inc.*, de reputação mundial, tem o privilégio da filmagem colorida e as suas películas são exibidas em mais de dois mil cinemas nos EUA além de um circuito que compreende Canadá, Europa e América Latina. Os seus operadores já chegaram a Belém, aguardando a devida permissão para iniciar os trabalhos de filmagem.” [Lourival Fontes, 21/01/1936].

⁴⁹ Se estableció “en los escritorios del sr. Rodolfo P. Peracca”; según el mismo informe, las autoridades evaluaban “...la necesidad apremiante de instalar una oficina municipal de informes locales dotada de elementos de información y de propaganda indispensables”. Se han incorporado a esta Comisión los nuevos miembros designados, Dres. Horacio A. Pozzo y Luis Quiro Costa. El mismo documento afirmaba: “El vicepresidente de esta comisión tuvo ocasión de pronunciar una conferencia sobre turismo argentino en el Club Tribuna Libre. Esta conferencia tuvo gran resonancia por su amplia información y por su orientación práctica, habiendo sido reproducida en diarios y revistas” (Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires, Tomo

difundir a la Argentina y a Buenos Aires como ciudad cabecera a través del cine para fomentar el turismo.

Este balance abre distintos interrogantes acerca de cuáles eran los propósitos que perseguían las autoridades con esta modernización, con qué imágenes de Buenos Aires consideraban que la podían difundir y el modo en que debían hacerlo. En las memorias municipales se mencionaba a un ente autónomo que se encargaba de llevar adelante las obras: el de “Industria Municipal”. El aspecto industrial de estas intervenciones se manifestaba al brindar “mejor organización de servicios”, “mayor racionalidad” en los procesos según rezaba en la *Memoria* de ese año. Lo que se incorporaba a la cultura de la producción argentina en esta época, según Lobato (2014), era el modelo americano industrial y los principios tayloristas presentes también a la administración. Con los mismos argumentos se justificaba la realización de una película sobre la ciudad por una empresa estadounidense, a pesar de que el país contaba ya con una tradición de producción cinematográfica local. El discurso de la industrialización según el modelo americano también recorría el ámbito del circuito cinematográfico privado. El sistema de estudios y de estrellas hollywoodense era la referencia en los medios gráficos locales que dedicaban secciones en los diarios y revistas a las películas y *stars* del norte, desde la década de 1920. A la vez, había una producción local de distintos directores que apelaban al tango y al registro de zonas no modernizadas de la ciudad, como aspectos característicos de lo nacional que esos medios no valoraban de modo positivo. La modernización cinematográfica era entonces un tema de debate y de tensión desde el mismo momento en que se anunció su industrialización, según la visión de los distintos agentes que intervenían en el campo.

Desde los estudios urbanos, la construcción del Obelisco y la apertura de la Plaza de la República fueron consideradas manifestaciones de una “ciudad blanca”. Según esta concepción, Prebisch pretendía devolverle unidad y coherencia a la ciudad tradicional que se había perdido con “(...) el eclecticismo rastacuero, la manía guaranga del *parvenu* inmigrante (...)” (Gorelik, 2004: 109). Era aquella que recurría al culto de las líneas puras y a las proporciones clásicas en la utilización de un símbolo de la antigüedad como el obelisco, para impulsar la modernización de la ciudad. Se podría sostener que hay una línea letrada, elitista, en esta modernización y otra plebeya que valora el eclecticismo modernista que perdura en la ecléctica arquitectura de los “palacios plebeyos”.

II, 1937, pág. 486).

Lo que sí parece contar con consenso de distintos sectores es que la transformación material de Buenos Aires no era suficiente. Era necesario registrarla o proyectarla para que se conociera tanto en el exterior como en el resto del país. Es así como a las ilustraciones y fotografías se sumaron películas que, por procedimientos fílmicos, configuraron imaginarios muy diferentes sobre la ciudad que cambiaba. Desde la década anterior circulaban en el exterior, con éxito comercial, las películas de Gardel y desde comienzos del sonoro, las de Manuel Romero que, según la crítica conservadora de medios como *Caras y Caretas*, *La Nación*, *Heraldo* y, principalmente, *Cinegraf* no eran dignas de representar al país en el exterior. Se las consideraba equivalentes a documentos diplomáticos que representaban al país en el exterior y “reflejos de una realidad”, de un atraso que el país ya había dejado atrás.

Entre las revistas especializadas, se destacó *Cinegraf*, dirigida por Alberto Pessano, quien en 1936 se convirtió en el Director Técnico del Instituto Cinematográfico del Estado. Era una publicación lujosa, editada en papel de ilustración que en la tapa retrataba a las estrellas del cine estadounidense. Editada por Atlántida se distribuía en todos los países latinoamericanos y tenía agentes en las principales ciudades europeas (Londres, París, Berlín) y en América del Norte (Nueva York). Según Pessano, “...ni los cuadros, ni las partituras, ni los libros argentinos alcanzan actualmente una venta en el extranjero como para sentar un precedente de cultura argentina; apenas *Cinegraf* (...) lleva fuera del país una auténtica representación artística...” Para el director de la revista, “...lo único que periódicamente se muestra en otros países, hasta con absurdos despliegues de banderas, en festivales de homenaje a la Argentina y a sus residentes, es el cine ‘argentino’ de ‘cabaret life’...” (*Cinegraf* 1936, n° 46). Por lo tanto, se hacía imprescindible contar con imágenes que dieran cuenta de la verdadera modernidad de la ciudad.

Esto determinó que, a fines de la década del treinta, desde la Municipalidad, se encargase a una empresa estadounidense la realización de un documental sobre la Capital en el que se la mostrase suficientemente moderna con actividades atractivas para el turista acostumbrado a disfrutar de los espectáculos en las grandes capitales.

Momento conclusivo

El impulso de un nuevo imaginario cinematográfico de Buenos Aires que difundiera los beneficios de la modernización era necesario para que

todos los espectadores pudieran sentirse incluidos y convocados a gozar de los beneficios que esa transformación brindaba. Es interesante observar que, a pesar de la postura oficial que tenía como referencia el cine estadounidense, se buscaba, desde un modelo industrializador, priorizar la construcción turística de su imagen como un espacio con identidad propia. Las revistas, incluso más que las películas, dan cuenta de ese modelo impulsado desde agencias que valoraban la modernidad estadounidense.

Al mismo tiempo, el cine puede concebirse como un instrumento de definición de fronteras internas entre un modelo conservador y otro alternativo. El primero, emparentado con las elites, el cine-teatro Gran Rex y las revistas *Sur* y *Cinegraf*, entre otros agentes, concebía a la modernización como una imposición que debía realizarse mediante la transformación material y simbólica de una ciudad “sin control”. El segundo, relacionado con el cine teatro Ópera, las películas nacionales que celebran a Buenos Aires desde el tango, los bailes populares y otras tradiciones locales, se caracterizaba por la diversidad social y cultural de sus habitantes, y se identificaba con el fasto de los “palacios plebeyos” que utilizaban al cine como un espacio para definir otra identidad resistente frente a la dominante. Estos dos modelos, sin embargo, no eran antagónicos ni excluyentes; sino que es posible encontrar fronteras porosas entre ambos.

Bibliografía

Aliata, F., & Liernur, F. (2004). *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*. Buenos Aires: Clarín.

Amorim, Enrique (1927). *Tráfico: Buenos Aires y sus aspectos: Cines, tipos porteños, tranvías, avisos luminosos, autos, bocacalles*. Buenos Aires: Editorial Latina.

Cozarinsky, Edgardo (2006). *Palacios Plebeyos*. Buenos Aires, Sudamericana.

García Falcó, María Marta; Méndez, Patricia (2010). *Cines de Buenos Aires: patrimonio del siglo XX*. Buenos Aires: Cedodal.

García Canclini, Néstor (2010). *Imaginario urbanos*. Buenos Aires: EUdeBA.

- Grementieri, Fabio y Böhm, Mimi (2017). *Buenos Aires. Capital del espectáculo*. Buenos Aires: Ediciones Larivière.
- Gil Mariño, Cecilia (2015). *El mercado del deseo: Tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los años '30*. Buenos Aires: Teseo.
- González Velasco, Carolina (2012). *Gente de teatro: ocio y espectáculos en la Buenos Aires de los años veinte*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gorelik, Adrián (1998). *La grilla y el parque: espacio público y cultura urbana en Buenos Aires; 1876- 1936*. Bernal: Universidad de Quilmes.
- (2003). "Ciudad, modernidad, modernización". *Universitas humanistica*, ISSN 0120-4807, N°. 56, pags. 10-28.
- (2004). *Miradas sobre Buenos Aires: Historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gruschetsky, Valeria (2007). "El espíritu de la calle Corrientes no cambiará con el ensanche. La transformación de la calle Corrientes en avenida. Debates y representaciones. Buenos Aires, 1927-1936". Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Tesis de grado.
- Hansen, M. (2010). "Vernacular Modernism: Tracking Cinema on a Global Scale". En Duricova, Natasa & Newman, Kathleen. *World Cinemas, Transnational Perspectives*, New York and London: Routledge.
- Lobato, M. (2014). "Racionalidad y eficiencia en la organización del trabajo en la Argentina: el sueño de la americanización y su difusión en la literatura y en la prensa". En Barbero, & Regalsky, *Estados Unidos y América Latina en el siglo XX: transferencias económicas, tecnológicas y culturales*. Caseros: EDUNTREF, pp. 118-149.
- Matallana, Andrea (2017). *El tango entre dos Américas: Representaciones en Estados Unidos durante las primeras décadas del siglo XX*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Ortega, M., & Martín Morán, A. (2003). "Imaginaris del desarrollo: un cruce de miradas entre las teorías del cambio social y el cine documental en América Latina". *Secuencias*, N°. 18, 33-48.
- Parera, C. (2007). "El Estado y la representación de lo moderno. Dos casos de arquitectura pública en Santa Fe, Argentina, primera mitad de siglo XX". *Palapa*, 2(2), 5-19. En: <http://redalyc.uaemex.mx/> (Acceso el 25/06/2016)
- Ramírez Llorens, Fernando. (2016). *Noches de sano esparcimiento: Estado, católicos y empresarios en la censura al cine en Argentina (1955-1973)*. Buenos Aires: INCAA/ Librería.

Rocchi, Fernando. (2014). "La americanización del consumo: las batallas por el mercado argentino, 1920-1945". En M. Barbero, y A. Regalsky, *Estados Unidos y América Latina en el siglo XX. Transferencias económicas, tecnológicas y culturales*. Buenos Aires: EDUNTREF.

Romero, José Luis. (2001). *Latinoamérica las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Sarlo, B. (2007). *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Sasiain, Sonia. (2017). "En clave local. Ciudad y territorio en el cine argentino (1930-1955)". *Revista Cine Documental* N° 16, págs. 113- 138. En: <http://revista.cinedocumental.com.ar>

Schoo, Ernesto (2010). "La agitada vida del querido teatro Opera". *La Nación* (20 de marzo).

Scobie, James (1977). *Buenos Aires. Del centro a los barrios, 1870-1910*. Buenos Aires: Solar/Hachette.

Shmidt, C. (2012). *Palacios sin reyes: arquitectura pública para la "capital permanente" Buenos Aires 1880- 1890*. Rosario: Prohistoria.

Tibau Borges, Fernanda y Faulhaber, Priscila Barbosa (2014). "A construção de um olhar estrangeiro sobre o Brasil através da produção de filmes entre as décadas de 1930 e 1950". *Actas del 13º Seminario Nacional de História da Ciência e da Tecnologia*. Consultado en: <http://www.13snhct.sbhct.org.br/> (Acceso el 17/12/2017).

Clemente Lococo y la exhibición cinematográfica en la ciudad de Buenos Aires en los comienzos de la etapa industrial

**Cecilia Gil Mariño,
Alejandro Kelly Hopfenblatt
y Sonia Sasiain**

“Mi propósito es llenar a Buenos Aires de Buckingham numerados” decía Clemente Lococo en 1918, tras el alquiler de la sala Buckingham Palace en la avenida Corrientes. A partir de allí, este joven empresario inmigrante italiano que llegó sin recursos ni formación específica, comenzó a invertir en el negocio de la exhibición cinematográfica, convirtiéndose en pocos años en una de las figuras más relevantes del sector.

Los estudios sobre la distribución y la exhibición cinematográfica en la Argentina en la primera mitad del siglo XX constituyen un campo aún muy poco explorado. En los últimos años, como resultado del crecimiento de investigaciones sobre la esfera de la producción en el cine clásico en el país, fueron apareciendo, desde distintas perspectivas, los primeros análisis sobre este tipo de fuentes.

En las primeras décadas del siglo XX, el cine fue afianzándose como uno de los entretenimientos populares por excelencia. Asimismo, el crecimiento del conjunto de las industrias culturales colaboró con el proceso de transformación urbana que modificó radicalmente la cartografía de la ciudad. La aparición del sonoro a fines de 1920 significó un proceso de reconversión industrial en todas las cinematografías latinoamericanas. En el caso argentino, como en muchos otros, el modelo del *studio system* norteamericano propició una carrera de constante innovación en la producción y distribución –estudios, equipos, incorporación de técnicos formados. En vistas de este escenario, se crearon las primeras instituciones

oficiales que regularon el campo cinematográfico que se presentaba como un proyecto industrial.

La aparición de una industria modificó las reglas de juego de la exhibición cinematográfica. Por un lado, la novedad técnica modificó las prácticas del entretenimiento. Por el otro, el sector exhibidor tejió diferentes relaciones con las compañías extranjeras y con las nacionales, y con otro actor que poco a poco comenzaría a involucrarse cada vez más: el Estado. A nivel de la ciudad de Buenos Aires en la década de 1930, la Municipalidad buscó regular las características de los establecimientos, en el marco de una ideología higienista, y se dedicó principalmente a establecer los criterios de censura. Más que un actor interventor dentro de la industria, en estos primeros años buscó ser un tutor moral de los contenidos cinematográficos.

El presente trabajo es un relevamiento inicial de las estrategias de Clemente Lococo en las primeras décadas del siglo XX y de las características de la exhibición cinematográfica en la ciudad de Buenos Aires. La política de precios de este empresario se enfocó en la popularización del cine, en pos del crecimiento en escala de los públicos de la ciudad, tanto a partir de estrategias orientadas a nichos, como otras que buscaban acercar los consumos culturales entre las clases populares y las acomodadas. Asimismo, esto último respondía a los ideales de ascenso social de los sectores populares urbanos en aquellos años.

A partir del caso puntual de Clemente Lococo, se busca pensar sobre el desarrollo de la exhibición y las transformaciones sociales, urbanas y culturales de las industrias del entretenimiento y las prácticas de consumo cultural de masas. Se busca así contribuir a un aspecto poco explorado por la historiografía del cine nacional como lo es una cartografía urbana y social de las salas cinematográficas y del sector exhibidor porteño.

Estrategias comerciales para la exhibición cinematográfica

La figura de Lococo es representativa del comportamiento empresarial de las industrias culturales en la Argentina de 1930. Partiendo de un marco schumpeteriano para el análisis de la dinámica de los agentes de innovación económico, se observa el carácter de “prueba y error” de las políticas comerciales de estos empresarios en la reconfiguración de modelos y marcos extranjeros, principalmente de los Estados Unidos. Tanto en el rubro de la producción como en el de la distribución y exhibición nacional, es posible constatar que se trató de empresarios con modestos *backgrounds* económicos que buscaron diversificar sus negocios para poder generar reinversiones.

Hacia fines de los años veinte e inicios de la década de 1930, en el país se consolidaba un modelo económico privado, con financiamiento publicitario para la radio, orientado al entretenimiento, con la formación de un sistema de estrellas local como principal capital de estas empresas. Como plantea Gil Mariño, éste:

[...] quizás no haya sido el único modelo posible, pero sí aquél que para estos empresarios era capaz de proporcionar ganancias en el corto plazo, diversificar sus negocios, maximizar sus recursos y minimizar los riesgos. La convergencia industrial entre la radio y el cine se convirtió así en la respuesta a una necesidad concreta de ambas industrias frente a un Estado que no colocó dentro de las prioridades de su agenda la alternativa de ocupar un rol motor en las industrias de los medios de comunicación. (Gil Mariño, 2015: 67)

Esta comunión empresarial también incluyó al campo de los negocios de las presentaciones en vivo. Aun cuando el cine sonoro implicó una inversión importante en la adaptación de proyectores de las salas, esta novedad técnica abría la posibilidad de explotar al máximo la convergencia de medios entre la radio, el cine y el teatro. Se promovía, así, la difusión de artistas en los tres soportes para alentar este círculo virtuoso de consumo, no solo a nivel local, sino también regional. Del mismo modo, se fomentó la transposición de obras teatrales al cine nacional con la consolidación del cine como proyecto industrial en la Argentina.

Esta dinámica transmedial fue una de las estrategias llevadas adelante por Clemente Lococo. En 1929, la sala Astral ofrecía por \$1 funciones cinematográficas que se alternaban con la actuación en el escenario de artistas de gran éxito tales como Carlos Gardel y Azucena Maizani, lo mismo que Gordon Streton, Pracánico y Caló. La modalidad de los espectáculos combinados del Astral cambió con la llegada del cine sonoro. En esta sala también se exhibió por seis meses una de las primeras películas sonoras con sistema *vitaphone*, *Sombras blancas en los mares del sud* (*White Shadows in the South Seas*, W.S. van Dyke y Robert Flaherty, 1928). Por su exclusividad, Lococo pagó a sus distribuidores \$50.000, suma estimada como “fantástica” y desusada en la época. Esta primera presentación sonora cubrió con escaso margen lo invertido. No obstante, Lococo continuó esta política de exclusividad con filmes como *El ángel azul* (*The Blue Angel*, Josef von Sternberg, 1930). Las crónicas de la época sostienen que “El concurso del público fue en constante aumento, lo mismo que el precio de

las localidades que, [...] para asegurar los mejores programas ¡costaban ya \$3!” (cfr. *Clarín*, 7 de agosto de 1961).

En relación a la producción nacional y los cambios que imponía el cine sonoro, Lococo declaró en 1931 al *Heraldo del Cinematografista* que a largo plazo estas películas “[...] deben imponerse en las salas de primera categoría”, ya que rechazaba el sistema de doblaje planteando que era “un desastre por la falta de naturalidad, ya sea achacable a la falta de temperamento, carácter, etc.” (cfr. *Heraldo del cinematografista*, 16 de diciembre de 1931: 99-100).

Por otra parte, consideraba que las versiones tampoco funcionaban por la importancia excesiva del *star system* en la promoción de las películas. No obstante, planteaba que, si bien consideraba que los actores atraían al público, igualmente debían tener “[...] un asunto interesante que (encuadre) con sus aptitudes [...] pero si el tema es débil y no hay factor que ayude su labor, el artista solo no hace el éxito.” (*Íbid.*). Por último, afirmaba que los films nacionales “[...] aún están demasiado ‘verdes’ para tomarlos en consideración. Y conste que digo esto con pesar, porque entiendo que los primeros beneficiados con una producción autóctona valiosa, seríamos los exhibidores” (*Íbid.*).

En este sentido, puede decirse que Lococo no tuvo posiciones rígidas con respecto a las disputas entre productores nacionales y distribuidoras. Su política comercial estuvo orientada al juego con los precios de las entradas con el objetivo de aumentar el volumen de espectadores del mercado de consumo cultural en general. Los exhibidores, de este modo, preocupados en la popularización del cine y la escala del mercado local, combinaron estrategias de publicidad “de nicho” con otras que procuraban amalgamar los consumos de los sectores más acomodados con los populares, que a su vez respondía a sus ideales de ascenso social.

Hacia Lococo S.A.

Lococo fue un emprendedor que buscó diversificar sus negocios en varias esferas del cine y del teatro en la Argentina, al compás de las transformaciones socio-culturales y de la fisonomía urbana de la ciudad de Buenos Aires. Por un lado, rápidamente buscó extender su cadena de salas del centro a los barrios, ensayó diversos sistemas de explotación cinematográfica ofreciendo tarifas sumamente económicas en las salas del centro con precios populares, al mismo tiempo que procuró la remodelación y modernización de las salas con los últimos adelantos tecnológicos. Para

1931, ya poseía el Buckingham, Suipacha, Regio y Roca, junto con el teatro Astral. A esta lista de salas deben agregarse las salas de barrio que poseía en condominio con Dositeo Fernández. En sociedad construyeron en el barrio de Flores los cines Fénix, San Martín, Flores, Rex y Pueyrredón (1932), siendo este último un relevante antecedente estilístico a su acción posterior en la remodelación del Teatro Ópera.

El Ópera fue la sala más destacada del circuito de Lococo con una capacidad de 2.500 espectadores.⁵⁰ Éste, inspirado en el modelo de los cines atmosféricos norteamericanos, contaba con la más moderna tecnología de la época y una fachada imponente que enfatizaba su carácter cosmopolita. Su suntuosidad constituyó un modelo para los cines de barrio que sirvió para fomentar el progreso urbano, el desarrollo comercial de distintas zonas –como Flores y Belgrano– y dotar a estos barrios de una fisonomía particular.

Además del negocio exhibidor, también incursionó en el ramo de la distribución y la presentación de artistas, y en 1937 creó, junto con Julio Joly y Alfredo J. Wilson el estudio E.F.A. (Establecimientos Filmadores Argentinos). Hacia 1941, Lococo declara al *Heraldo del Cinematografista*⁵¹ que no adquirirá más salas y que planea cambiar el carácter de su empresa, en vistas de la crisis que atravesaba el sector producto del boicot de celuloide de los Estados Unidos, en el marco de la Segunda Guerra Mundial. No obstante, al poco tiempo cambiará nuevamente de estrategia, al desatarse una lucha entre los exhibidores locales que disputaban el mercado con representantes de las *majors* norteamericanas radicadas en nuestro país desde 1915.⁵²

Según plantea Alberto Manfredi (h), “En 1941 estalló una verdadera guerra entre las empresas Clemente Lococo S. A. y Lautaret y Cavallo, [...] contienda que alcanzó derivaciones alarmantes para el normal desarrollo de la industria cinematográfica local” (1996: 22). Algunos asociados de Lococo en la explotación de las salas céntricas lo acusaban de no cumplir ciertos convenios y de acaparar el estreno de películas en sus salas. De este modo,

⁵⁰ En esta época competía con otra gran empresa distribuidora y exhibidora, la formada por Cavallo y Lautaret que construyeron, casi en simultáneo a la inauguración del Ópera el Cine Teatro Gran Rex, en la vereda de enfrente sobre la recién ensanchada avenida Corrientes.

⁵¹ Esta publicación aparece en 1931 dirigida por Chas de Cruz y destinada al sector exhibidor.

⁵² Según Juan Carlos Garate en 1941 se producen 47 películas con 326. 614,04 metros por película, en 1942 56 cintas que utilizan 316.027 metros por película y la cifra decae a 36 filmes en 1943 que emplearon 192.794,58 metros (1944: 22).

los dejaba en desventaja forzándolos a llevar películas ya estrenadas a salas de primera línea como el Ocean⁵³.

En esa misma nota se plantea que “[...] la lucha entre verdaderos colosos puso en peligro al negocio de la exhibición en Buenos Aires, sin traer provecho a nadie [...] y [sí] mucho perjuicio para las firmas distribuidoras” (*Íbid.*: 22). Ambas empresas se lanzaron a comprar salas y Lococo adquirió en ese período los cines Medrano, Hollywood, Corrientes, Parque Chas y Metropolitan, por el cual pagó \$1.300.000. Frente a esta batalla, los dueños de salas de segunda línea aumentaban los precios de sus locales que esperaban vender a alguno de los dos contendientes. Con estas maniobras se desestabilizó el mercado, por lo que su antiguo socio, Dositeo Fernández, pidió la disolución de la sociedad. El caso llegó a tribunales y la justicia organizó una comisión integrada por escribanos, contadores y directores de empresas locales y norteamericanas, que intervino como intermediadora “[...] para poner fin a la lucha. [...] acordando no adquirir más cines para sus respectivos circuitos [...] a precios superiores a sus valores reales” (*Íbid.*: 22).

En 1943, finalmente se formaliza la empresa Clemente Lococo S.A. Financiera⁵⁴ que, poseía en su circuito las siguientes salas: Atlantic (Mar del Plata), Ideal, Suipacha, Gran Teatro Ópera, Normandie, Metropolitan, Gran Cine Roca, Rex de Flores, Regio, Argos, Hollywood Palace, Palace Medrano y Parque Chas (Ciudad de Buenos Aires).⁵⁵ Desde este momento, en adelante, no cambia de manera significativa el número de salas que la sociedad posee. La empresa se integró sólo con miembros del grupo familiar

⁵³ Según señala Domingo di Núbila, tanto Lautaret-Cavallo como Lococo se dedicaron a absorber a exhibidores independientes. Ello llevó a prácticas de orientación monopólica ya que para 1941 contaban con el 33 por ciento de las salas, que en términos operativos implicaba el 50% del negocio. Si bien Lococo fue reduciendo su expansión, centrándose en la explotación de salas, Lautaret-Cavallo continuaron su crecimiento en los años siguiente. (2012: 343).

⁵⁴ La sociedad comenzó sus actividades el 26 de noviembre de 1942 y se constituyó por decreto el 28 de junio de 1943. El primer directorio quedó integrado con la presidencia del Sr. Clemente Lococo, y la co-dirección de sus hijos varones. Posteriormente, el síndico fue el Contador Antonio Lococo, primo de Clemente. Las acciones de la empresa estuvieron siempre en poder de Clemente Lococo y de su familia, a excepción de pequeñas cantidades de títulos (que no pasaron de una o dos acciones) que se entregaron a empleados antiguos y eficientes de la empresa (Comisión Nacional de Investigaciones, 1958).

⁵⁵ Cfr. *Anuario cinematográfico 1943 de Cine y Prensa*.

lo que le daba la posibilidad de actuar más rápido que sus competidores y de diseñar estrategias de exhibición y distribución que le permitieron a Clemente Lococo, liderar el campo hasta mediados de la década de 1950.

¿Centro vs. Barrios?

En la Argentina de 1930, el costo de las entradas de cine era bajo en comparación a otros consumos culturales, y además la novedad técnica del sonoro lo volvía más accesible para los sectores populares. El cine sonoro ampliaba el público, integrando a analfabetos y a inmigrantes que aún no leían fluidamente en español.⁵⁶ Para 1939, los números del *Heraldo del Cinematografista* seguían arrojando la predilección por las películas de Hollywood en los cines del centro, y en los cines de barrio una preferencia por las películas nacionales.⁵⁷

Tanto el sector de la producción como el de la exhibición a lo largo de la década del treinta reclamaron regulaciones que impidieran el crecimiento del número de salas en desmedro del negocio, así como también que sean incluidas en la categoría de comerciantes minoristas para no pagar determinados tipos de impuestos (cfr. *Heraldo del Cinematografista*, 31 de enero de 1934: 621). En 1934, la Sociedad de Exhibidores dirigida por Gabriel Bory resolvió un acuerdo para impedir por medios legales la construcción de nuevas salas (*Heraldo del Cinematografista*, 9 de mayo de 1934: 687). Las publicaciones de la época dan cuenta de las numerosas tensiones dentro del sector.

Los cines del centro, desde entonces, contaban con una programación distinta que los barrios, también divergían tanto los valores de las entradas como la frecuencia de la renovación de las carteleras. Se construyeron nuevas salas, otras se ampliaron y renovaron totalmente su decoración; y las más importantes combinaron actividades, tales como los cine-teatro Ópera y

⁵⁶ Mathew Karush señala que para el año 1939 el 30% de las proyecciones en los cines del centro de la ciudad de Buenos Aires eran argentinas, mientras que en los cines de barrio eran del 53%. (Karush, 2007: 300). De todas maneras, es necesario tomar con sumo cuidado estas afirmaciones, ya que los avances de las investigaciones de públicos que se plasman en este libro permiten observar fenómenos y realidades que aún no han sido abordadas.

⁵⁷ *Heraldo del Cinematografista*, 31 de mayo de 1939. De todas maneras, es necesario tomar con sumo cuidado estas afirmaciones, ya que los avances de las investigaciones de públicos que se plasman en este libro permiten observar fenómenos y realidades que aún no han sido abordadas.

Gran Rex y el cine Monumental: Era notable la diferencia de programación de las carteleras del centro con respecto a la de los barrios. En una nota de *Heraldo...* se señala que con la inauguración del Ópera y el aumento de localidades céntricas que significaba la apertura de los cines Gran Rex y Astral, los barrios quedarían en una situación desventajosa porque las alquiladoras darían largos términos de protección al centro. Lo notable es que, también señala, como compensación, que las producciones “defenderían los barrios”⁵⁸.

Hacia esos años, Lococo pone en marcha un sistema que desataría las críticas de todas las salas de barrio. El Ópera bajaría los precios de las entradas en el horario entre las 14 y las 18 horas a \$1 peso moneda nacional para hacerlo más competitivo con el público popular en las salas del centro y mantener la sala llena. En una nota sobre el “sistema Lococo”, se señala que “[...] El cine que, en tiempos del film mudo, era un espectáculo popular por excelencia, se ha ido convirtiendo, poco a poco, en un espectáculo de lujo. El nuevo sistema puesto en práctica en el Ópera tiende a restablecer este equilibrio” (*Heraldo del Cinematografista*, 11 de enero de 1939: 238). Los cines de barrio eran los más perjudicados con esta medida, ya que, en los barrios de población obrera, en cualquier día hábil, las salas de segunda línea cobraban \$1.50. Este precio era similar al que el mismo público pagaba en los confortables cines del centro, lo cual tornaba imposible la competencia. La nota agregaba que “Lococo plantea que hay que ir abaratando progresivamente del centro a los barrios y se beneficiarían todos y el público también” (*Heraldo del Cinematografista*, 11 de enero de 1939: 238).

En 1939, Lococo realiza un viaje a los Estados Unidos en el que busca distribuir en el mercado hispanoparlante de California una selección de cintas producidas por E.F.A. Esta experiencia reforzó su confianza en su sistema comercial, y a su regreso declaraba que

Una película de metraje, noticiarios y dibujos, una corta de un acto y un espectáculo que dura de 30 a 35 minutos, he ahí lo que constituye el programa de las salas de primera línea de las grandes ciudades norteamericanas. (...) Tomando en cuenta (...) que nuestras salas de estreno ofrecen dos películas y cortas, el espectáculo es más o menos el mismo, reemplazando el espectáculo teatral por otro film largo.” (*Heraldo del Cinematografista*, 31 de mayo de 1939: 145).

⁵⁸ *Heraldo del Cinematografista*, 13 de septiembre de 1936.

Lococo afirma entonces que la diferencia está en los precios. Entre sus observaciones destaca que hay variaciones según la hora y las edades, los niños de hasta 12 años pagan, a toda hora, 0,15 centavos de dólar y asegura que “[...] al facilitar la entrada a los niños, cobrándoles menos se soluciona en parte el problema de la familia, sin olvidar la cantidad de criaturas que vienen solas, y constituyen un aporte valioso, al mismo tiempo que, con admirable sentido del futuro, van ‘educando’ los exhibidores neoyorquinos, a los espectadores del mañana” (*Íbid.*: 145).⁵⁹

El empresario explica que los cines de barrio funcionan allí más o menos de la misma manera que los centrales, y que:

[...] si hiciéramos nuestra la organización neoyorquina, nos beneficiaríamos todos. Conseguiríamos público que hoy no tenemos. ¿Cómo es posible que en días hábiles, salas ubicadas en barrios obreros, cobren lo mismo que los grandes cines del centro? Con este sistema sólo se consigue que el espectador prefiera la sala céntrica, donde ve el mismo espectáculo más nuevo y en una sala que no admite comparación. Entiendo, además, que abaratar, popularizar un espectáculo, no es subalternizarlo. [...] “Con el sistema imperante entre nosotros, las salas de barrio van a sucumbir. Para que las salvemos, es necesario que los precios estén de acuerdo no solo a la (...) calidad de la película, origen de la misma, ubicación de la sala, público cautivo de ese producto y grilla de días y horarios” (*Íbid.*)

Asimismo, en esta misma nota, el empresario comenta que el problema también era de distribución:

[...] por un lado, por los precios “de lujo” que se cobran por las películas en todas las salas y, por otro, porque se importan muchas películas de clase C (malas) que bajan la calidad de los programas. Para exhibirlas a todas se organizan “programas monstruo” que duran cinco horas, aceleran el ritmo de exhibición del material y hacen que el

⁵⁹ “Los precios varían según la hora, de acuerdo a la siguiente tabla: Adultos: de 11 a 13h, \$0,25 centavos de dólar; de 13 a 18 h, \$0,55 centavos de dólar; después de las 18h \$0,75 centavos de dólar, después de las 22h \$0,55 centavos de dólar.” (*Heraldo del Cinematografista*, 31 de mayo de 1939: 145). En 1941, la tabla de precios y horarios es la siguiente: De las 15,30 a las 17,30 horas \$1,50. De las 17,30 a las 20 horas \$ 2. De las 20 a las 22,30 horas \$ 1,50. De las 22,30 a las 24,30 horas \$ 2. Las películas extraordinarias sufrirán un aumento de 50 centavos por función, no modificándose precios y horarios en domingos y festivos (cfr. *Heraldo del Cinematografista*, 5 de marzo de 1941: 25).

público quede harto de este espectáculo y no quiera volver al cine durante varios días de la semana. (Íbid)

No obstante, el armado de estos programas monstruo estaba dado por las características de la distribución.

El análisis de Juan Carlos Garate en su tesis sobre de la industria cinematográfica nacional, busca demostrar que los problemas alrededor de la cuestión de la exhibición estaban vinculados con las prácticas de la distribución y las relaciones de fuerza de los exhibidores, y que perjudicaban el desarrollo de la producción nacional. Garate sostiene que la explotación de la industria cinematográfica de Capital Federal y de los suburbios se realiza a partir de convenios directos entre productores y exhibidores, empresarios o propietarios de salas cinematográficas, sin agentes distribuidores. El autor plantea que existen “circuitos” compuestos por empresas “[...] de grandes capitales, [que] explotan gran número de salas cinematográficas ubicadas estratégicamente en todos los barrios de la metrópoli y en los principales pueblos que, por su fuerza económica han venido imponiendo a los productores condiciones de forma y fondo absolutamente imperativas.” (1944: 89)

Estas condiciones consisten en la adquisición de todo el material a un “precio fijo” determinado de antemano. De este modo, “[...] se adquieren los derechos sobre la totalidad de las películas que el productor ha de realizar y estrenar durante un período determinado, (generalmente un año) [...] el propietario de la “cadena” de cinematógrafos, o circuitos conoce de antemano los costos a que estarán sujetos los programas [...] [de] sus salas durante [...] [el resto del año]”. Concluye que “[...] esos precios fijos son, en todos los casos muy inferiores a la capacidad de rendimiento de las películas, razón por la cual se obtienen en la explotación ganancias muy importantes” (Íbid.: 89).

Por último, otro aspecto negativo de las prácticas corrientes que imponían los empresarios que manejaban los “circuitos” de exhibición era la “[...] imposición de exclusividades para la explotación de las películas, factor que se agrava [...] en la zona de la Capital Federal y pueblos suburbanos [...]” Garate sostiene que “[...] el exhibidor dueño de “circuitos” tiene las mejores salas y ofrece una seguridad que fuerza al productor a aceptar sus condiciones: exclusividades, precio fijo y gran número de fechas” (Íbid.: 90).

Consideraciones finales

La creciente industrialización y los problemas específicos, como la acentuación de la crisis del celuloide en 1943, llevaron gradualmente a que se incorporara de modo más decidido al campo cinematográfico el Estado. Si bien ya había accionado con la creación del Instituto Cinematográfico en 1933, fue recién hacia 1944 que su intervención se cimentó. En agosto de ese año, el Estado sancionó una reglamentación proteccionista, mediante el decreto 21344/ 1944, que establecía que las diversas salas del país tenían la obligación de exhibir una cantidad mínima de películas argentinas, de acuerdo con el tamaño y la localización de las salas, así como la limitación a la importación de películas extranjeras. Los cines más importantes de Capital Federal con más de 2.500 localidades debían estrenar una película nacional cada dos meses, mientras que los restantes de primera línea y todos los que estaban en el centro de la ciudad, debían exhibir una por mes. Esta fue la primera medida que intentó proteger al cine nacional a través de la exhibición.

En este marco, la tarea de empresarios como Lococo, partícipes de lo que Hobsbawm llamara 'la carrera abierta al talento', comenzó a modificarse a partir de normativas y legislaciones que intentaban dar un marco jurídico a su actividad. Si bien este tipo de *self-made man* comenzaría a decaer, las innovaciones de este empresario determinaron a futuro muchas de las bases sobre las que se continuó pensando la exhibición cinematográfica en el país.

Bibliografía

- Di Núbila, Domingo (2009). *La época de oro. Historia del cine Argentino I*. Buenos Aires: Ed. del Jilguero.
- Garate, Juan Carlos (1944). *La industria cinematográfica argentina*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Económicas.

Karush, Matthew (2007). "The Melodramatic Nation: Integration and Polarization in the Argentine Cinema of the 1930s" en *Hispanic American Historical Review* número 87, vol. 2, pp. 293-326.

Manfredi (h), Alberto (1996). "La industria cinematográfica en Argentina. Toma 16" en *Revista Sin Cortes* número 102, pp. 22.

Gil Mariño, Cecilia (2015). *El mercado del deseo Tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los '30*. Buenos Aires: Teseo.

Vicepresidencia de la Nación. Comisión Nacional de Investigaciones (1958). *Documentación, Autores y Cómplices de las irregularidades cometidas durante la segunda tiranía*. Tomo II, Comisión N° 17. Buenos Aires.

Aproximaciones a la presencia del cine argentino en las carteleras porteñas en los primeros años de producción industrial

**Alejandro Kelly Hopfenblatt, Emiliano Aguilar,
Virginia Carrizo, María Eugenia Lombardi**

La historia del cine argentino ha sido usualmente un relato centrado en sus películas, estrellas, directores y productores, trazando géneros, ciclos e imaginarios que lo han cruzado. Respondiendo a la mirada que tradicionalmente prima en las historiografías internacionales, desde finales de los años 50 hasta la actualidad han sido escasos los trabajos que han intentado prestar atención a otros aspectos de su desarrollo.

El campo de la distribución y exhibición ha sido así un terreno poco explorado, aquejado por la escasez de fuentes y el difícil acceso a datos concretos sobre estas dimensiones. Desde la fundante *Historia del cine argentino* de Domingo Di Núbila (1959) a las más recientes de Claudio España (2000) o Fernando Martín Peña (2012), esta línea de trabajo ha sido tratada superficialmente, construyendo así un sentido común historiográfico sin la solidez necesaria de una base empírica.

Este artículo busca una primera aproximación a esta perspectiva, entroncándose en un proyecto de creación de fuentes a partir de las carteleras cinematográficas del diario *La Nación*. Tomando en consideración todos los viernes desde enero de 1933 a diciembre de 1938, nos centraremos en la presencia de films argentinos en el circuito de exhibición porteño para plantear algunos de los posibles ejes que se pueden desprender de este abordaje.

Previo a su desarrollo es necesario plantear algunas cuestiones metodológicas que han surgido en esta fase inicial del trabajo:

- La cartelera del diario *La Nación* es la más completa del período, pero sin embargo no es exhaustiva con respecto al circuito porteño. Es así que a lo largo de los años se van incorporando salas y barrios previamente ausentes, ampliando la base de cines sobre la que trabajar.
- La elección de los viernes como fecha a considerar responde al hecho de ser el día más estandarizado de la semana en este período al no ser afectado ni por las actividades de fines de semana (fiestas barriales, presentaciones especiales) ni por propuestas comerciales como los “días de damas” o “días infantiles”.
- Al no contar con la información sobre la cantidad de funciones de las películas en la mayoría de los cines, hemos decidido adoptar el concepto de “presencia” para referirnos a las fechas en que se presentaron las películas en una sala concreta, más allá de no saber cuántas proyecciones hubo en ese día.

Estas consideraciones implican por lo tanto la necesidad de un mayor refinamiento de los datos, sin embargo las primeras aproximaciones que aquí se ofrecen habilitan una perspectiva diferente para el estudio de la historia del cine argentino. Pensar la historia del cine argentino desde sus condiciones materiales de exhibición y distribución implica reconsiderar preceptos, reformular herramientas metodológicas y formular nuevos interrogantes ligados a gran parte del sentido común que ha guiado la forma que tradicionalmente se lo ha narrado. Retomando algunos de estos conceptos tradicionales, como la relación de los circuitos centro-barrios, los paquetes de exhibición y el impacto del cine sonoro, proponemos a continuación adentrarnos en el lugar del cine argentino, en las salas porteñas entre 1933 y 1938.

Los primeros años del cine sonoro

Las historias del cine argentino coinciden en marcar a 1933 como un año clave por la aparición de dos películas que dan inicio a la producción industrial seriada al estilo de los grandes estudios de Hollywood. Argentina Sono Film con *¡Tango!* (Luis Moglia Barth, 1933) y Lumiton con *Los tres berretines* (Enrique T. Susini, 1933) dieron así inicio a un período en que ambas compañías ocuparon un lugar central dentro de la producción fílmica nacional.

Estrenadas con pocos días de diferencia entre abril y mayo de 1933 y producidas con un presupuesto similar, ambas películas fueron las primeras

en utilizar el sistema de sonido óptico Movietone en el país, abriendo al cine nacional las puertas a un mercado nacional y regional –en parte gracias a la cuestión idiomática–, al mismo tiempo que lo posicionó como uno de los dispositivos discursivos privilegiados para la transmisión de mensajes acerca del imaginario nacional y su articulación con la cultura popular (Gil Mariño, 2015)

¡Tango! presentó un elenco constituido por intérpretes populares, ya reconocidos por el público por sus actuaciones en el teatro y la radio, y gracias al rol promocional de las revistas de la época, protagoniza la sucesión de números musicales. Ángel Mentasti, socio y productor de Argentina Sono Film que ya contaba con cierta trayectoria en la comercialización de películas, convocó a artistas de la talla de Azucena Maizani, Luis Sandrini, Libertad Lamarque, Tita Merello y Pepe Arias, que fueron acompañados por orquestas destacadas de la época: la de Juan de Dios Filiberto, Pedro Maffia y Juan D'Arienzo entre otras.

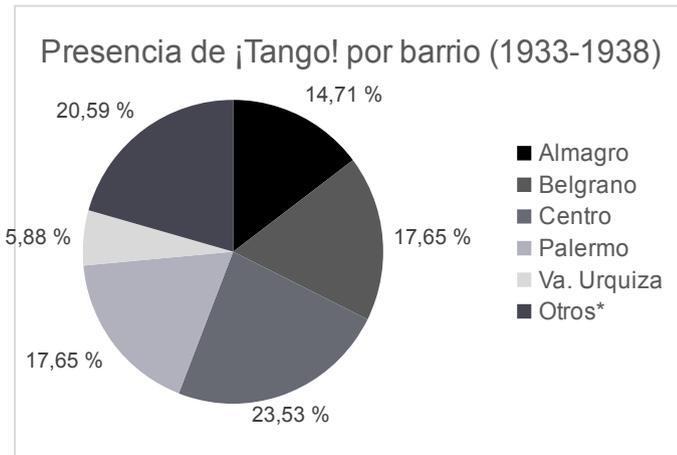
Los tres berretines encontró su origen en el teatro, sólo que en la obra los tres berretines eran el tango, el fútbol y la radio, mientras que en la película – como ocurriría poco a poco en la vida real- se reemplaza esta última por el cine. Con una trama argumental que representa el imaginario de la época con respecto a los inmigrantes y a los valores en torno al trabajo, y a las diferencias generacionales, fue delineando nuevos horizontes de legitimación para el fútbol, el cine y el tango, que aparecen como posibilidades de ascenso social.

Proponemos a continuación seguir la trayectoria de ambos films entre 1933 y 1938 para, a partir de ellos, iluminar algunos aspectos relacionados con la presencia de cine argentino en las salas porteñas. Según los registros de la cartelera del diario *La Nación* se pueden determinar 4703 exhibiciones de cine nacional, los días viernes en el período 1933-1938. Ello se compone de 152 productos audiovisuales diferentes, entre las cuales se cuentan junto a los largometrajes nacionales, las producciones de Carlos Gardel⁶⁰ y noticiarios. Estas exhibiciones se dan en un total de 113 salas diferentes de la ciudad de Buenos Aires. Sobre ello, *¡Tango!* y *Los tres berretines* suman un total de 86 instancias, representando aproximadamente 1,82% del total de proyecciones de cine nacional en la muestra aquí analizada.

⁶⁰ Si bien las películas de Gardel fueron producidas en el extranjero, las consideramos nacionales al pensarlas desde la perspectiva del público, considerando su estrecha relación con las producciones argentinas de la época y la conformación de un imaginario común.

¡Tango! se estrenó el 27 de abril de 1933, apareciendo por primera vez en nuestros registros el viernes 28 de abril en el Real Cine del centro porteño. Se exhibió en cartel, entre su primera pasada y sucesivos reestrenos, durante cinco años, hasta 1937 inclusive. En ese lapso tuvo presencia en 20 salas distintas en 31 fechas diferentes. Durante su primer año, se proyectó desde su estreno en abril hasta el mes de septiembre inclusive e ininterrumpidamente, para desaparecer de cartelera y retornar en 1934 en los meses de mayo y luego de agosto hasta fin de año. En su primer año en cartel, se proyectó en 9 salas, mientras que al año siguiente lo hizo en 7 ocasiones. De ellas solamente una se repitió, el Nacional Palace, mientras que al año siguiente se le sumó la sala céntrica General Mitre como otro espacio de recurrencia.

Resulta interesante frente a este escaso panorama de presencia en los cines que el año con mayor aparición del film es 1935, ya que se proyectó en 12 salas. La gran diferencia que marca este resurgimiento es que, salvo una excepción, no fue exhibida en las salas céntricas, sino fundamentalmente en los cines de Palermo y Belgrano. Sin embargo, esta tendencia no continúa en los años siguientes, pasando a presentarse solamente tres veces en 1936 y una en 1937. La última aparición del film en nuestros registros se da el 16 de julio de 1937 en el cine Lezica del barrio de Caballito, tras cinco años en cartel, sin aparecer en el más variado y heterogéneo panorama de 1938.



* Caballito, Colegiales, Constitución, Barrio Norte, Once, La Paternal y San Cristóbal.

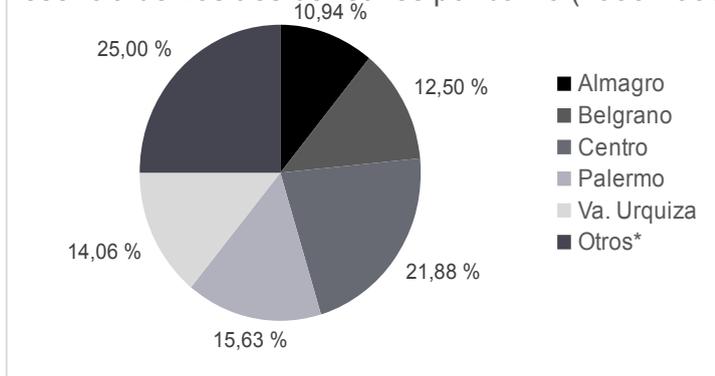
Fuente: Cartelera cinematográfica de *La Nación* (1933-1938)

Al detenernos en 1935, hay otro aspecto que llama la atención y requiere que nos detengamos en él. Al considerar el resurgimiento del film en su contexto, podemos observar que se presenta recurrentemente como parte de un paquete “*¡Tango!-Dancing-Riachuelo*”. En este mismo sentido, sus exhibiciones de septiembre también forman parte de otro paquete de Argentina Sono Film junto con *El alma del bandoneón* y *Monte criollo*. En ambos casos se lo debe considerar entonces dentro de las prácticas comerciales de estrenos de la compañía cumpliendo el filme un rol secundario de complemento.

Siguiendo esta línea, resulta interesante detenerse en un desglose de su presencia a lo largo de los meses, ya que en el período noviembre-febrero solamente se presenta una proyección del film. Mientras que entre marzo y septiembre tiene una presencia más destacada, podemos conjeturar que los meses de verano originaban una merma relacionada con la mayor posibilidad de actividades al aire libre. Ello se refuerza al observar el conjunto de la producción de Argentina Sono Film que sigue patrones similares, con escasa presencia en el período estival.

La presencia de *¡Tango!* muestra un claro contraste con la de su contemporánea *Los tres berretines*. Si bien su estreno fue el 9 de mayo de 1933, su primera aparición en nuestros registros se da el 2 de junio de 1933 en los cines céntricos Hindú y Astor. A partir de allí, y hasta el 18 de noviembre de 1938, se exhibió en 65 días en otras 65 salas cinematográficas, de las cuales 14 estaban ubicadas en el Centro, mientras que las restantes se distribuyeron entre los cines de los barrios. Los dos barrios con mayor presencia del film durante los seis años analizados, fueron Palermo, Villa Urquiza y Belgrano, con 10, 9 y 8 exhibiciones respectivamente. De este modo, los tres barrios acapararon el 42% de la totalidad de los cines disponibles (27 salas).

Presencia de Los tres berretines por barrio (1933-1938)



* Caballito, Colegiales, Constitución, Barrio Norte, Once, La Paternal y San Cristóbal.

Fuente: Carteleras cinematográficas de *La Nación* (1933-1938)

Desagregando la presencia de *Los tres berretines* por meses podemos observar un comportamiento más constante y homogéneo que el de *¡Tango!*, aunque con algunas particularidades. En primer lugar se debe notar que luego de mantenerse en 1933 estable en su presencia en las salas hasta noviembre, el film no volvió a aparecer hasta abril del año siguiente. Allí, sin embargo comenzó una línea constante de exhibición casi ininterrumpida hasta comienzos de 1937. En ello podemos observar un comportamiento diferente de Lumiton con respecto a Sono Film, presentando menor cantidad de películas pero con mayor continuidad a lo largo del año.

Al igual que *¡Tango!*, su año de crecimiento clave fue 1935, pasó a exhibirse en 16 salas, de las cuales 11 estaban en circuitos barriales. Aquí va a ser Palermo, junto con Almagro, el principal ámbito de exhibición de este año, mientras que al año siguiente ese lugar lo va a ocupar Villa Urquiza, dentro del cual tiene una presencia destacada la sala 25 de mayo.

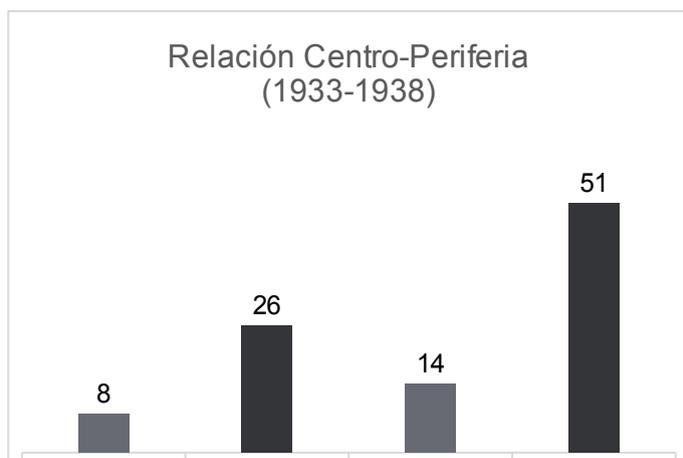
Entre este año y el siguiente se registró el 54% de la presencia de este film en el circuito porteño. En contraste, los años siguientes muestran un claro decrecimiento, con siete presencias en 1937 y cuatro en 1938.

A diferencia de *¡Tango!*, el resurgir de *Los tres berretines* en 1935 no parece estar ligado a la práctica del paquete de exhibición, ya que no es hasta diciembre de ese año que comienza a aparecer de este modo. Allí va a conformar primero un grupo con *El caballo del pueblo* y *Noches de Buenos*

Aires, pasando a mediados del año siguiente a ser exhibida junto con *La muchachada de a bordo*.

Podemos suponer así un atractivo comercial propio del film de Lumiton que permitiera su recorrido individual, sin necesidad de formar parte de estrategias comerciales más abarcadoras. Sin embargo, se debe tener en cuenta al mismo tiempo, que Argentina Sono Film produjo entre 1933 y 1938 23 películas contra 14 producciones de Lumiton. En este sentido, también es posible que la mayor presencia de *Los tres berretines* se debiera también a la menor variedad de films de esta última compañía para poner en circulación y la consecuente necesidad de recurrir más frecuentemente a su primer éxito.

En términos generales se puede plantear entonces que el impacto de *Los tres berretines* sobre la cartelera porteña fue mayor, tanto en su presencia como en su duración. Mientras que *¡Tango!* se presentó en 20 salas distintas, en 31 fechas diferentes, el film de Lumiton lo duplicó, con 65 salas en 65 fechas. Ambas películas compartieron, sin embargo, una proporción similar entre centro y periferia, con presencia más que nada en los barrios de Palermo, Belgrano y Villa Urquiza. Aunque ambos contaron con un número considerable de salas céntricas, su mayor impacto se dio en la permanente circulación y reestrenos en los barrios a lo largo de los años siguientes.



Fuente: Carteleras cinematográficas de *La Nación* (1933-1938)

En cuanto a su circulación, ambos films tuvieron sus momentos de mayor presencia en 1933 y 1935. Sin embargo, en términos proporcionales

fueron casos diferentes, ya que mientras que *¡Tango!* tuvo un 32% de su presencia total en 1933 y un 41% en 1935, *Los tres berretines* presenta un panorama más repartido yendo del 12% en 1933 al 29% en 1935. Para ambas películas, el año 1935 representó un salto en cuanto a la disponibilidad de salas. Ello se puede asociar por un lado al sistema de paquetes de exhibición empleado por ambas empresas, complementando así nuevos estrenos con films ya conocidos por el público.

Considerando estos análisis podemos repensar el lugar de ambas películas dentro de la exhibición de cine nacional. Más allá de que *¡Tango!* es generalmente sindicada como el primer éxito comercial, parece ser *Los tres berretines* la que provocó mayor impacto sobre el público. Sin embargo, como hemos planteado, parecer ser necesario incluir otras variables en este análisis para comprender más cabalmente la dimensión de su presencia y problematizar la idea de ‘éxito’.

Al mismo tiempo, la presencia destacada de barrios como Palermo, Belgrano y Villa Urquiza, pero no de otros con circuitos fílmicos de grandes dimensiones como Flores merece ser considerada. Con mayor información se podrá profundizar en futuras instancias en una diferenciación hacia el interior de aquel gran conjunto geográfico denominado ‘los barrios’, planteando la posibilidad de distintos comportamientos y formas diversas de relacionarse con la producción nacional.

Circuitos centro-barrios y estrategias comerciales

Los ‘barrios’ han sido un elemento recurrente en la historiografía del cine argentino como argumento para plantear una clara diferencia con las salas del centro porteño en cuanto a su relación con el cine nacional. Esta idea sostiene que los públicos céntricos le rehuían en gran parte a la producción nacional, mientras que esta contaba con la preferencia de los espectadores barriales. Al detenernos en las carteleras de los cines entre 1933 y 1938 encontramos que estas afirmaciones requieren ser matizadas y pensadas dentro de un esquema mayor de estrategias de distribución.

Un primer acercamiento nos indica que las salas del centro son más proclives a modificar su cartelera permanentemente y con continuos estrenos, mientras que las salas de los barrios más periféricos apelan a mantener en cartel aquellas películas que ya han pasado por los anteriores. Si bien por lo general esta aseveración se cumple, es necesario tener en cuenta algunos procesos que se fueron dando de manera cíclica, que permitieron la

presencia continua del cine argentino en las salas de Capital Federal, casi siempre de la mano de las películas más representativas.

A partir de 1935 la cantidad de salas del centro que exhiben películas argentinas aumenta proporcionalmente al crecimiento de las producciones nacionales, pero seguramente motivada por el éxito de algunas películas de ese conjunto. Es así que no sólo va aumentando la presencia de cine argentino en general, sino que su proporción en el centro también va en aumento. Mientras que en abril de 1936, la presencia del cine nacional en las salas del centro es del 17%, para abril de 1938 el número aumenta a un 25%.

Se puede pensar en la circulación de estos films a partir de la idea de la 'rotación'. Tomamos este término para referirnos a procesos cuasi-cíclicos que permitieron la vigencia o la permanencia de cintas argentinas en aquellos años. Esta habría obedecido a un circuito continuado de salas en las que determinadas películas se iban exhibiendo, siempre teniendo en cuenta que generalmente las primeras salas en estrenar eran las del centro.

El caso más notorio es el del cine Monumental, espacio de estreno de la mayoría de las películas argentinas a partir de 1936.⁶¹ Su lugar privilegiado se fue haciendo más notorio con el correr de los años al incrementarse la producción fílmica nacional. Es así que, *Puerto Nuevo* (Luis César Amadori y Mario Soffici, 1936) o *Monte criollo* (Arturo S. Mom, 1936) se mantuvieron en cartel en esta sala a lo largo del tiempo, siendo presentadas no sólo en el momento de sus respectivos estrenos, sino como acompañamientos de films posteriores. *Puerto Nuevo* siguió apareciendo ocasionalmente hasta abril de 1938 acompañando el estreno de *El diablo con faldas*, (Ivo Pelay, 1938), mientras que *Monte criollo* fue desapareciendo más rápidamente hacia mediados de 1937. Se puede observar nuevamente, como vimos con *¡Tango!* y *Los tres berretines*, que existía una tendencia de la sala a exhibir los estrenos argentinos junto a la reposición de otra película del mismo país.

Este lugar central del Monumental como espacio de estrenos se puede confirmar a partir de un relevamiento de la revista *Sintonía*, una de las principales publicaciones dedicadas al espectáculo en esos años, donde aparece cada semana la promoción de una película argentina diferente con un afiche que ocupaba toda una carilla, en especial aquellos producidos por los principales estudios (ASF, Lumiton, y, en menor medida, Pampa Film),

⁶¹ Cabe destacar que la presencia de estrenos argentinos en las salas principales del circuito céntrico (como las de avenida Corrientes) era prácticamente nula. Una excepción se da en el caso del Gran Teatro Ópera, donde, en diciembre de 1937, se presentó la película *Murió el sargento Laprida* (Tito Davison, 1937).

con fecha de estreno en el Monumental. A ello se suma el hecho de que la revista organizaba un evento dedicado a la gente del espectáculo y dicha ceremonia se realizaba en una jornada completa en la sala Monumental⁶².

El recorrido de las películas luego de su estreno parece haber cobrado mayor regularidad con el afianzamiento de la industria. Reconstruyendo el caso de *Kilómetro 111* (Soffici, 1938) podemos observar algunas de sus particularidades. El film se estrenó en agosto de 1938 en el cine Monumental, donde se mantuvo hasta la segunda semana de septiembre de modo exclusivo, para luego pasar, también con exclusividad, al cine Renacimiento. Recién a finales de septiembre pasa a las salas barriales, presentándose el 30 de septiembre en quince salas diferentes. La presencia de la sala Renacimiento permite suponer la gradual estratificación de las salas céntricas, donde existían distintos niveles para la propia circulación del cine nacional. El recorrido del film de Soffici fue replicándose en otros casos, comenzándose así a configurar una lógica más estandarizada de la circulación de films argentinos.

Un rol clave en esta dinámica anteriormente propuesta lo ocuparon las productoras y distribuidoras cinematográficas que, muchas veces en articulación con los empresarios exhibidores, fueron desarrollando una red de circulación. En este sentido, prestar atención a este aspecto del fenómeno cinematográfico en los primeros años permite considerar cómo se fue configurando.

El simple dato cuantitativo permite detectar la existencia de tres niveles de empresas, por un lado, las dos grandes compañías, Argentina Sono Film y Lumiton, que desde 1933 dominaron el mercado. Por otro lado, emprendimientos medianos surgidos más adelante que fueron tomando distintas dimensiones, y por último, pequeñas incursiones de privados o empresas que no duraron demasiado en el tiempo.

Podemos en este sentido determinar la presencia de las siguientes compañías distribuidoras de cine argentino entre 1933 y 1938⁶³:

⁶² Cfr. *Sintonía*, N° 194, 7 de Enero de 1937; *Sintonía*, N° 229, 9 de Septiembre de 1937; *Sintonía*, N° 233, 7 de Octubre de 1937.

⁶³ Los datos aquí presentados fueron tomados del *Diccionario de films argentinos (1930-1995)* (Manrupe y Portela, 2001) y del *Heraldo del cinematografista*.

Películas	Compañías productoras-distribuidoras
23	Argentina Sono Film
14	Lumiton
10	SIDE (incluye 1 producción de Julio Joly)
8	PAF (incluye 1 producción de Imasono Films y 1 de ICA)
7	EFA ⁶⁴
4	Río de la Plata
2	Buenos Aires Film, Libertad Films, SIFAL
1	Pampa Film, Amanecer Film, Cinematografía Iguazú, Ferreyra, ECA, Jack Davison, Cóndor Film, Estudios Río de la Plata, Producciones Cinematográficas Argentinas, Lumiere, Lucantis, Vaccari y Alonso

Películas	Distribuidoras hispanoamericanas, sin producción propia
2	Sudamericana (de Corporación Cinematográfica Argentina)
1	Sonogram (de Jorge Méndez Delfino), Pascual Massimo (de Rayton Cinematografía Argentina), Méndez (de José A. Ferreyra), Distribuidora General de Films (de NIRA Films), CIFESA (de NIRA Films), ⁶⁵ Cosmos Films (de ASF), Cinematográfica Argentina (de Río de la Plata)

Películas	Distribuidoras anglosajonas
3	Universal (distribuye films de Metropolitan y de Magnus Film)
2	Paramount (distribuye a AIA y Baires Films), British Film Distributors (distribuye a Cabildo Films y a Rayton Cinematografía Argentina)
1	Warner Bros (distribuye a Pampa Film), New York Film Exchange (distribuye a SAFA)

Fuentes: *El Heraldo del Cinematografista* (1933-1938); Manrupe, Raúl y María Alejandra Portela (2001). *Un diccionario de films argentinos (1930-1995)*. Buenos Aires: Corregidor.

Podemos de este modo establecer la existencia de distintos niveles de compañías distribuidoras. En primer lugar, el **Grupo 1** las grandes compañías argentinas (ASF, Lumiton, SIDE, PAF, EFA), que van formando

⁶⁴ En este caso hay películas que aparecen señaladas como producciones de Cinematografía Julio Joly, otras de Cinematográfica Terra y otras de EFA, y se da un caso similar en su distribución. Se debe destacar en este sentido que Julio Joly fue uno de los fundadores de EFA, mientras que Terra era la compañía de otro de los fundadores, Alfredo Z Wilson. Es por ello que proponemos pensarlos como un conjunto.

⁶⁵ NIRA Films es una productora rosarina, por lo cual se puede suponer que CIFESA se hizo cargo de su distribución en Buenos Aires. Vale destacar en este sentido que CIFESA es una empresa española de producción y distribución, encargada de la distribución en el país ibérico de la producción de los estudios Columbia de Hollywood.

el campo cinematográfico argentino. En segundo lugar, el **Grupo 2** formado por las demás productoras argentinas, generalmente emprendimientos independientes sin mayor duración a lo largo del tiempo. Por último, el **Grupo 3** constituido por las compañías tanto locales como extranjeras dedicadas a la distribución, que aparentemente actuaban de forma independiente a los estudios, sin asociaciones claras.

Resulta interesante señalar como estrategia principalmente de las compañías del Grupo 1 la recurrencia de los llamados ‘paquetes cinematográficos’, conjunto de películas exhibidas en bloque pertenecientes a la misma productora. Así, como citamos anteriormente, en marzo de 1935, en varias salas se ofrecieron el mismo día *¡Tango!* (Luis Moglia Barth, 1933) y *Dancing* (Moglia Barth, 1933) junto a uno de los éxitos recientes, *Riachuelo* (Moglia Barth, 1934), todas producidas y distribuidas por Argentina Sono Film. Estas funciones acompañadas de otras argentinas, por lo general aparecían en salas de barrios periféricos, como el Almagro, el Cabildo (en barrio Belgrano) o el 25 de Mayo (de Villa Urquiza).

Asimismo Lumiton, también presentaba paquetes similares de películas, en especial en los barrios periféricos. De esta manera, *Los tres berretines* (Enrique T. Susini, 1933), se reponía junto a otras películas de ese estudio más recientes como *El caballo del pueblo* (Manuel Romero, 1935), *Ayer y hoy* (Susini, 1934) o *La muchachada de a bordo* (Romero, 1936), y entre las salas en las que se daba este paquete estuvieron la Park (Palermo), el Príncipe (Belgrano) o el Palais Blanc (también de Palermo)⁶⁶. Con la consagración de Manuel Romero como director estrella de la compañía, fueron sus películas las que pasaron a estructurar estos paquetes de exhibición, siendo recurrente que se mostraran juntos films como *El caballo del pueblo*, *Los muchachos de antes no usaban gomina* y *Noches de Buenos Aires* (Romero, 1935).

Otra forma que podía tomar esta metodología era alrededor de una estrella. Es así que un paquete muy presente en 1938 era el que agrupaba las películas de Libertad Lamarque dirigidas por José Agustín Ferreyra para los estudios SIDE: *Ayúdame a vivir* (1936), *Besos brujos* (1937) y *La ley que olvidaron* (1937). En 1938, luego del estreno de la última se puede ver este combinado en el Gran Bijou de Villa del Parque, el Edén de Villa Urquiza, el Londres y el Coliseo de Palermo y el Asamblea de Caballito. En el cine

⁶⁶ Asimismo, es interesante observar cómo algunas de esas salas a las que llamamos periféricas por su ubicación geográfica compartían estrenos, o reposiciones, seguramente debido a alguna conexión gerencial entre ellas.

Lezica de Caballito se lo promociona directamente el 10 de junio como “Día de Libertad Lamarque”.

Establecido este panorama de las empresas que participaban de la distribución de cine nacional en el circuito porteño, proponemos a continuación articularlo con la cartografía física de salas en el circuito porteño de exhibición. Mientras que las salas de estreno y la primera semana son generalmente las mismas más allá de las compañías asociadas, resulta interesante pensar la relación entre estas compañías y la división centro-barrios que se ha planteado históricamente sobre las películas nacionales.

Tomando el conjunto de las exhibiciones de películas argentinas en todos los viernes de 1933 a 1938, proponemos desagregarlas por barrio y por compañía distribuidora. De este modo podemos observar el siguiente panorama:

		Grupo 1					Grupo 2	Grupo 3
		ASF	LUMITON	SIDE	EFA	PAF		
CENTRO		454	246	80	45	44	116	117
BARRIOS	Almagro	77	34	15	05	01	19	19
	Belgrano	102	76	24	14	12	35	30
	Caballito	119	29	34	08	11	14	29
	Colegiales	121	25	34	06	14	23	33
	Constitución	66	24	20	07	03	16	19
	Flores	115	51	22	22	19	18	31
	La Boca	15	-	03	03	02	03	01
	La Paternal	04	03	05	02	03	03	05
	Liniers ⁶⁷	-	-	03	05	01	-	-
	Barrio Norte	98	44	13	06	09	22	11
	Once	35	29	20	-	-	03	10
	Palermo	105	87	45	18	22	30	33
	Parque Patricios	12	06	03	05	04	03	07
	San Cristóbal	22	02	04	01	02	01	03
Villa del Parque	22	04	06	04	03	-	05	
Villa Urquiza	52	30	18	04	02	17	14	
SUBTOTAL BARRIOS		965	444	269	110	110	207	251
TOTAL		1419	690	349	155	154	323	368

Fuente: Carteleras cinematográficas de *La Nación* (1933-1938); *El Heraldo del Cinematografista* (1933-1938); Manrupe, Raúl y María Alejandra Portela (2001). *Un diccionario de films argentinos (1930-1995)*. Buenos Aires: Corregidor.

⁶⁷ Se debe destacar que Liniers recién comienza a aparecer en la cartelera del diario *La Nación* hacia la segunda mitad de 1938 lo cual explica la escasa presencia en general.

Los resultados de esta mirada deben tener en cuenta lo planteado anteriormente sobre el gradual incremento de salas que se publicaban en el diario *La Nación*. Es así que la presencia destacada de barrios como Flores o Palermo puede estar dada por su relevancia en los circuitos porteños, pero también por su mayor presencia en la publicación. Consideramos que el cuadro aquí expuesto alumbra algunas conclusiones parciales sobre la relación entre distribuidoras y la circulación de cine argentino en Buenos Aires entre 1933 y 1938, si bien consideramos que es imprescindible emprender la tarea de complementar esta información con publicaciones barriales que den cuenta de los cines de segunda categoría de cada zona:

- En primer lugar, en todos los casos la presencia de películas argentinas en los circuitos barriales duplica a la presencia en los del centro. Ello cambia solamente en el caso de SIDE y PAF, donde la diferencia es aún mayor, acercándose a ser tres veces mayor la presencia de sus películas en los barrios que en el centro. En el primer caso la primacía de Libertad Lamarque podría indicar una preferencia por parte de los públicos populares, mientras que la segunda carecía de estrellas propias o un aparato industrial sólido similar al de sus competidoras.
- Se suele plantear que la primera década del cine nacional estuvo liderada por Lumiton y Argentina Sono Film. Sin embargo, como planteamos anteriormente, esta última duplica en presencia a su principal competidora.
- Este lugar sobresaliente de Sono Film no surge solamente del circuito centro, sino más bien de barrios como Caballito, Villa del Parque, San Cristóbal, La Boca y Colegiales, donde supera ampliamente a todas las distribuidoras con las que compete.
- Las películas distribuidas por productoras argentinas menores tienen un comportamiento marcadamente similar al de aquellas distribuidas por compañías extranjeras. Las únicas diferencias significativas parecen encontrarse en Caballito y Barrio Norte, lo cual permite pensar en la existencia de salas singulares que implicaran alguna diferencia para las estrategias de las compañías.

Consideraciones finales

Este abordaje muestra cómo el mapa de distribución planteado inicialmente en torno a *¡Tango!* y *Los tres berretines* fue complejizándose cada vez más en sintonía con el crecimiento de la industria. La diversificación de productoras y distribuidoras, la estandarización de la

rotación de films argentinos y la segmentación y jerarquización de los circuitos barriales son tres elementos que se pueden presumir como posibles puntos de profundización para pensar la historia del cine argentino desde su presencia en la cartelera porteña.

¿Cómo se planteaba desde las instancias de distribución y exhibición la presencia de cine nacional en las salas del centro? ¿Qué relaciones se pueden establecer entre las distintas compañías distribuidoras y ciertos circuitos barriales, como Palermo, Villa Urquiza o Flores? ¿Qué responsabilidades tenían en estas dinámicas las compañías distribuidoras y qué nivel de autonomía manejaban los exhibidores frente a ellas? ¿Qué diferencias se planteaban para la exhibición de cine argentino a lo largo de los distintos meses del año? ¿Cuál era la lógica detrás del armado de los paquetes de exhibición?

Estos son algunos de los interrogantes que se desprenden este primer acercamiento a la presencia del cine nacional en las carteleras porteñas de 1933 a 1938. Al buscar contestarlos seguramente se abrirán nuevas vías para seguir profundizando en la compleja y cambiante red que se fue armando en este terreno.

Fuentes

Diario *La Nación*

Revista *El Heraldo del Cinematografista*

Revista *Sintonía*

Bibliografía

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

España, Claudio (dir.) (2000). *Cine argentino: industria y clasicismo (1933-1956)*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Gil Mariño, Cecilia (2015). *El mercado del deseo: tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los '30*. Buenos Aires: Teseo.

Manrupe, Raúl y María Alejandra Portela (2001). *Un diccionario de films argentinos (1930-1995)*. Buenos Aires: Corregidor.

Peña, Fernando Martín (2012). *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Biblos.

Una aproximación a la conformación de los públicos en los comienzos del cine sonoro argentino

Clara Kriger, Camila Belén Mollica,
Noemí Duschkin, Denise Pieniazek

En los últimos años el cine clásico local fue objeto de varios estudios innovadores que se avocaron a recuperar y/o construir nuevas fuentes para la investigación, así como a promover nuevas preguntas, iluminar problemas más complejos que produjeron variados enfoques analíticos sobre las películas y los fenómenos que suscitaron a su alrededor. A pesar de ello, los estudios de recepción en general no recibieron la misma atención. En ese sentido este artículo se propone una primera aproximación a los estudios de públicos de cine clásico en Buenos Aires, y lo hace en consonancia con trabajos que en los últimos años han aportado metodologías y conceptos que resultaron básicos para el abordaje de este tipo de investigación sobre las cinematografías nacionales.⁶⁸

La tarea de estudiar los públicos durante el período clásico enfrenta grandes problemas a resolver ya que se cuenta con muy pocos datos y referencias. Es decir que se sabe muy poco de los públicos que adhirieron a estos espectáculos y los espacios que frecuentaban. Por otro lado, se verá más adelante que nuestra concepción de salas de cine dejó fuera de cuadro, de forma sistemática, a una gran parte de salas de la ciudad, a sus actividades, a sus particularidades y fundamentalmente a sus públicos.

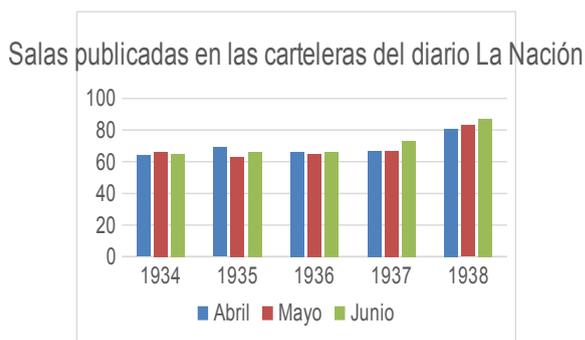
⁶⁸ Estos trabajos pueden ser pensados en el marco de lo que se ha denominado la New Cinema History, un giro por parte de un conjunto de historiadores de cine para empezar a pensar en el fenómeno fílmico como un hecho social. Para ampliar se recomienda ver, entre otros, los siguientes trabajos señeros: Stokes, Melvyn, Richard Maltby (2001). *Hollywood spectatorship: changing perceptions of cinema audiences*. London: British Film Institute; Kuhn, Annette (2002). *An Everyday Magic: Cinema and Cultural Memory*. London: I.B. Tauris; Maltby, Richard, Daniel Biltereyst y Philippe Meers (eds.) (2011), *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies*, Oxford: Wiley-Blackwell.

El texto intenta revelar algunos datos estadísticos de ciertos fenómenos que no registra la historiografía del cine local, con el propósito de aproximarnos a una explicación más completa del hecho cinematográfico que se produjo y experimentó durante el período clásico en la ciudad.

Sobre la construcción de estadísticas

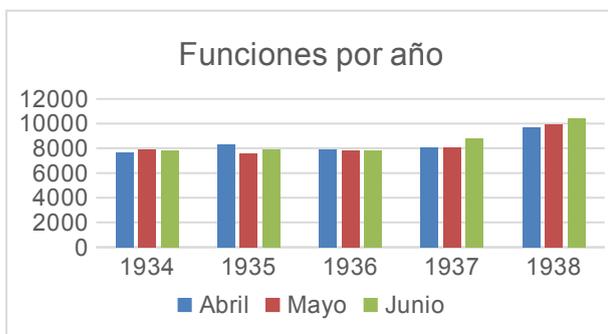
Para iniciar un análisis estadístico que nos permita tomar dimensión de la experiencia que se producía en derredor de las salas de cine, se tomó la decisión de observar las carteleras de cine que publicaba el diario *La Nación*, los días viernes⁶⁹. Allí fue posible observar, en principio la cantidad de cines que publicaban sus programaciones, así como los barrios a los que pertenecían. El estudio se centra en un período trimestral dado que de esa forma es posible comparar los datos con las estadísticas publicadas en el mismo formato por la *Revista de Estadística Municipal de la Ciudad de Buenos Aires*. Se tomó para el estudio el trimestre abril-junio, para evitar los trimestres ligados al verano y las festividades. Además se decidió abordar un quinquenio para una primera aproximación, que se acotó al período 1934-1938, dado que se pueden observar en ese período continuidades y cambios en relación con las salas y las concurrencias a las mismas.

El abordaje de las estadísticas comienza a partir del siguiente cuadro que señala datos recogidos en las carteleras de los días viernes del diario *La Nación*.



⁶⁹ La elección de este diario como fuente principal se debe a que se publicó durante todo el período del cine clásico manteniendo criterios y formatos homogéneos en las carteleras de cine. Se toma la publicación de los viernes de cada semana porque es el día que no se ofrecen programas para niños o mujeres, ni se proyectan las películas especiales reservadas para los sábados.

La cantidad de cines que publicitan su programación en la cartelera del diario *La Nación* posiblemente se deba a una decisión de otorgarle un determinado espacio al rubro por parte de los editores. En muchos casos se difunden los horarios de las películas o la aclaración de “continuado” es decir que el espectador podía acceder a todas las películas con una sola entrada. Por lo general se ofrecen dos funciones por la tarde y dos por la noche, aunque se observan muchas variantes en relación con la proyección de noticieros, cortos y medimétrajes. Si se calcula un promedio de cuatro funciones diarias publicadas en el periódico, se obtiene la siguiente tabla:



Aunque estos datos revelan que la actividad cinematográfica era intensa por esos años, no se corresponde con la información presentada por la *Revista de Estadística Municipal de la Ciudad de Buenos Aires*. Como se observa en el siguiente cuadro, los números de salas existentes que brinda esta publicación superan (en un rango que va de un 120 % a un 75 %) a los que aparecen en la cartelera del diario *La Nación*. Mientras tanto, paradójicamente, el flujo de funciones resulta menor.

1934			1935		
abril	mayo	junio	abril	mayo	junio
Salas					
150	152	134	140	139	150
64	66	65	69	63	66
Funciones					
9886	10426	9035	9133	9517	9684
7680	7920	7800	8280	7560	7920

1936			1937			1938*		
abril	mayo	junio	abril	mayo	junio	abril	mayo	junio
Salas								
128	130	137	134	134	127	152	144	153*
66	65	65	67	67	73	81	83	87
Funciones								
8053	8499	8718	8234	8585	7892	9449	9371	9622
7920	7800	7800	8040	8040	8760	9720	9960	10440

Fuente: *Revista de Estadística Municipal de la Ciudad de Buenos Aires*; Cartelera del Diario *La Nación*.

* La publicación aclara que en 1938 las salas existentes son 164 aunque no todas funcionaron.

Según los datos de este cuadro la *Revista* calcula que hubo dos funciones diarias en promedio, número que no se condice con los datos que brindan los diarios y los relatos verbales. Es probable que el registro se haya limitado a la recaudación de las salas por lo que consideraron calcular las funciones de cine continuado como una unidad y de esa forma se afectaron mucho los promedios.

¿Qué hacer con estos datos que nos presentan realidades tan diferentes? ¿Cómo leer estas incongruencias? ¿Cómo mensurar lo que queda afuera de la publicidad en medios periodísticos?

El anuario cinematográfico de 1938⁷⁰, donde se publica un detalle de los cines y cine-teatros existentes, hizo posible armar un rompecabezas para llegar a un listado de 164 salas que coincide con los datos de “salas existentes” en la *Revista Municipal*. El listado completo (Anexo B) pone nombre a las decenas de salas, ubicadas en el centro y los distintos barrios, de las que no se tiene información.

¿Por qué publicaban algunas salas y otras no? ¿Qué películas ofrecieron? ¿Cómo se enteraban las audiencias de sus programaciones? ¿Les importaba más la película que se exhibía o la experiencia de ir al cine? ¿Es posible pensar circuitos de cines que estaban al margen de las publicaciones de los diarios nacionales? A la luz de estas preguntas apasionantes la historia tradicional del cine se revela como un relato muy restringido en el que no se da ninguna cabida a los modos de ir al cine y los modos de ver cine por parte de las audiencias. La diversidad y extensión que se observa en el listado permite asegurar que las prácticas que llevaban adelante los propietarios de

⁷⁰ *Libro de Oro de la Cinematografía Argentina*, Año 1, N°. 1, Buenos Aires, Lideo Ed., 1938.

estas salas eran habituales y aceptadas por el público que las consideraba como una vía más en la comercialización dentro del universo cinematográfico (algunas salas ofrecían sus programas a través de panfletos, otras lo hacían mostrando las colas de películas de la semana siguiente, etc.). En relación con la cantidad de concurrentes a estos espectáculos, se cuenta con los siguientes datos ofrecidos por la revista de estadísticas municipales:

	1934			1935		
	abril	mayo	junio	abril	mayo	junio
Concurrencia Cinematógrafos	840971	889800	728508	886820	963210	934396
Concurrencia Cine-Teatros	647969	749802	654946	598636	648961	691569
Total	1488940	1639602	1383454	1485456	1612171	1625965
	1936			1937		
Concurrencia Cinematógrafos	917483	972610	970830	899868	1101748	912473
Concurrencia Cine-Teatros	656908	694157	637910	687564	764614	602763
Total	1574391	1666767	1608740	1587432	1866362	1515236
				1938		
Concurrencia Cinematógrafos				1967324	1934911	1926153
Total				1967324	1934911	1926153

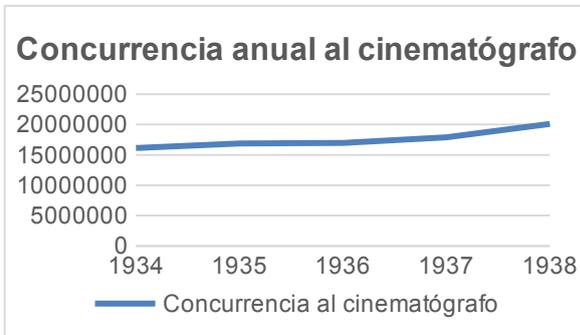
Fuente: *Revista de Estadística Municipal de la Ciudad de Buenos Aires*

Como se advierte, hasta 1937 se cuentan por separado los cinematógrafos y los cine-teatros, a partir de 1938 se presentan los números sumados bajo el rubro cinematógrafos. Es posible pensar que por esos años los dos tipos de espectáculo no aparecían siempre de manera dissociada. Incluso en las grandes salas del centro se ofrecían “variedades” entre dos funciones de cine. Estas variedades no eran simples “números vivos” sino que ocupaban el tiempo de una función, por lo que es posible que un espectador viera cine y teatro en la misma sala, incluso en el mismo día.

En realidad el año 1938 se presenta disruptivo en todos los cuadros. A lo largo del quinquenio estudiado se mantiene estable la cantidad de cines que funcionan, pero en 1938 aumenta sensiblemente la cantidad de salas que

publican sus programaciones en el diario. Se observa un salto notable del 25% aproximadamente. También la cantidad de funciones parecen haberse mantenido estables, sin embargo la cantidad de concurrentes presenta variaciones. De todas maneras, el número de concurrentes aumenta decidida y sostenidamente en 1938.

A partir de aquí es factible conjeturar la existencia de un punto de inflexión en 1938, en el que se evidencia, además, un salto considerable en las cifras anuales de concurrencia en el quinquenio:



Este aumento de concurrencia no está relacionado con el aumento de la población, ya que en diciembre de 1934 la población de la ciudad ascendía a 2.228.440 habitantes y el censo de 1936 arrojó un total de 2.415.142 habitantes. Es decir que mientras la población creció un poco más del 8%, la concurrencia aumento en un 25%. Sin duda las causas de este fenómeno que merece ser estudiado responden a diferentes variables que fueron modificando la geografía de los públicos de cine. Esta, entre otras, es un área que queda abierta para estudios posteriores.

Sobre cine argentino

Las historias del cine argentino marcan el inicio del cine industrial en 1933 con la creación de *Tango y Los tres berretines*, sin embargo este acontecimiento tuvo muy poca repercusión de público durante ese año. Si se toma como muestra la cartelera de todos los viernes del año, a partir de estos estrenos, es posible ver que solo se presentaron estas películas de manera esporádica:

- *Tango* se estrenó en el cine Real el 27-4-33 y luego se mostró nueve viernes en todo el año:

Fecha	Sala	Barrio
12/05/1933	Mignon	Belgrano
02/06/1933	Nacional Palace	San Cristóbal
02/06/1933	Argos	Colegiales
16/06/1933	Palace Medrano	Almagro
21/07/1933	Coliseo Palermo	Palermo
4/07/1933	Nacional Palace	Centro
18/08/1933	Regio	Colegiales
18/08/1933	Etoile Palace	Once
29/09/1933	Nacional Palace	Centro

- *Los tres berretines* se estrenó el 19-5-33 en el cine Astor y luego se mostró once viernes en todo el año:

Fecha	Sala	Barrio
02/06/1933	Hindú	Centro
16/06/1933	Ritz	Belgrano
16/06/1933	Once	Once
23/06/1933	Select Corrientes	Centro
11/08/1933	Pueyrredón	Flores
18/08/1933	Flores	Flores
29/09/1933	Select Corrientes	Centro
13/10/1933	Etoile Palace	Once
13/10/1933	25 de Mayo	Villa Urquiza
20/10/1933	Rivadavia	Once
24/11/1933	Cine Parc	Palermo

Las fechas de exhibición nos hablan de la ausencia de una periodización fija. El primer filme se proyecta nueve viernes en el lapso de ocho meses, y el segundo se muestra durante once viernes en el lapso de siete meses aproximadamente. Aunque todavía no se ha realizado el estudio sistemático de lo exhibido en otros días de la semana es posible aventurar que existió un comportamiento similar. Esta realidad seguramente responde a que no se había consolidado una forma eficaz de comercialización, y a que el público

no demandaba continuamente este tipo de producciones. Otro dato llamativo es que se exhibían en cines cuya entrada era de \$ 0,40 o \$ 0,50; mientras que en los cines más cotizados las entradas costaban \$ 1 o más.

Este estado de cosas empieza a variar hacia finales de ese año. La película *Dancing* que se estrenó el 9-11-33 en el cine Porteño se siguió exhibiendo durante cinco viernes en un lapso de cincuenta días, según el siguiente cuadro:

Fecha	Sala	Barrio
24/11/1933	The American Palace	Centro
08/12/1933	Cine Presidente Roca	Almagro
08/12/1933	Argos	Colegiales
08/12/1933	Regio	Colegiales
15/12/1933	Cabildo	Belgrano

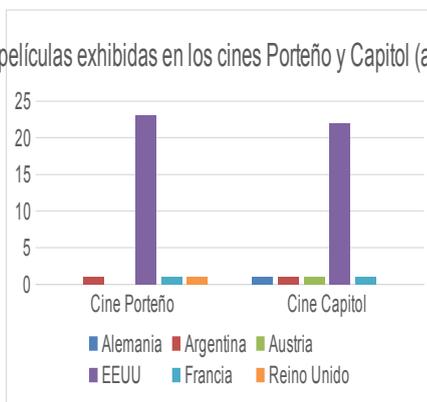
Además de aumentar la frecuencia, se registra en las carteleras publicadas que algunos cines prometen proyecciones futuras.

Las carteleras de los viernes evidencian que a partir de 1934 se abre una etapa de cuatro años en la que es posible señalar un crecimiento del cine nacional. En el trimestre abril-junio de 1934 el 0,9 % de lo que se ofrece es cine argentino⁷¹, en el mismo período de 1935 se ofrece el 2,26 %, en el año siguiente 8,83 %, y en abril-junio de 1937 el 11,31 %. En esta variable también aparece un salto de dimensiones en el año 1938 ya que se ofrecieron, en el marco de los viernes de ese trimestre, un 26,39 % de títulos argentinos sobre un total de 1819 propuestas.

Volviendo a 1934, en el marco de la exhibición cinematográfica apenas se repara en la existencia del cine argentino. El siguiente gráfico detalla las cantidades de películas, agrupadas por país de procedencia, exhibidas durante el trimestre abril-junio de 1934 en dos salas tomadas como ejemplo, Porteño (Centro) y Capitol (Barrio Norte), porque presentaron simultáneamente el único estreno nacional del trimestre: *Ayer y hoy* dirigida por Enrique Susini.

⁷¹ Este cálculo se realizó tomando todos los títulos ofertados durante los viernes del trimestre.

Nacionalidad de películas exhibidas en los cines Porteño y Capitol (abril-junio de 1934)



Es interesante señalar la estrategia de marketing diseñada para el estreno de *Ayer y hoy*, ya que los cines Capitol y Porteño eligieron el día 25 de mayo que, por ser viernes y feriado nacional (se conmemora la Revolución de Mayo), permitía el agregado de funciones y horarios con la intención de tener mayor convocatoria de espectadores.⁷²

Las lógicas de exhibición eran diversas e inestables. No existía día fijo de estreno y, aunque parece haber ciertos patrones en la programación, los empresarios decidían la implementación de los mismos según las circunstancias. En ese sentido, los cines Capitol y Porteño cambian sus películas cada semana, con pocas excepciones, una lógica de comercialización que no era homogénea en la ciudad, ya que en algunos cines (por ejemplo, las salas Regio, Argos, Solís y Select Buen Orden de los barrios Colegiales y Constitución) se repetían muy frecuentemente los títulos exhibidos. La cantidad de funciones ofrecidas parece estable, pero en muchas salas se agregan una o dos funciones en oportunidades especiales. Véase, a modo de ejemplo, la cantidad de títulos ofrecidos por los cines Porteño, en el centro, y Capitol en Barrio Norte, durante el trimestre elegido:

⁷² En 1935 se observa un comportamiento similar con respecto a *La Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo* sólo se proyectará el 19 de abril en 25 salas simultáneas, en todos los barrios, en coincidencia con el feriado del Viernes Santo.

Argentina: *Ayer y hoy* (Enrique Susini, 1934). **USA:** *El hombre invisible* (*The Invisible Man*, James Whale, 1933), *No soy un ángel* (*I'm no angel*, Wesley Ruggles, 1933), *La luna de tres picos* (*Three Cornered Moon*, Elliott Nugent, 1933), *El correo de Bombay* (*Bombay Mail*, Edwin L. Marin, 1934), *A la luz del candelabro* (*By candlelight*, James Whale, 1933), *El noveno huésped* (*The ninth guest*, Roy William Neill, 1934), *El monstruo de la selva* (*Fury of the jungle*, Roy William Neill, 1933), *El cantar de un alma* (*The phantom broadcast*, Phil Rosen, 1933), *Sinfonía de amor* (*Beloved*, Victor Schertzinger, 1934), *La isla de las almas perdidas* (*Island of lost souls*, Erle C. Kenton, 1932), *El buque de los misterios* (*Mystery liner*, William Nigh, 1934), *En defensa propia* (*Self Defense*, Phil Rosen, 1932), *El hombre esfinge* (*The sphinx*, Phil Rosen, Wilfred Lucas, 1933), *Masacre* (*Massacre*, Alan Crosland, 1934), *En lo profundo del mar* (*Sixteen fathoms Deep*, Armand Schaefer, 1934), *Sin el rugir del cañón* (*No Greater Glory*, Frank Borzage, 1934), *Lo que todas saben* (*Once to every woman*, Lambert Hillyer, 1934), *El match por el campeonato mundial de box*, *Carnera-Baer* (1934), *Presidarios futboleros* (*Hold 'Em Jail*, Norman Taurog, 1932), *Reina Cristina* (*Queen Christine*, Rouben Mamoulian, 1934), *La novia universitaria* (*The sweetheart of Sigma Chi*, Edwin L. Marin, 1933), *Dama por un día* (*Lady for a day*, Frank Capra, 1933), *Es hora de amarnos* (*Let's fall in love*, David Burton, 1933), *Registro social* (*Social register*, Marshall Neilan, 1934), *Desde Eva* (*Ever since Eve*, George Marshall, 1934), *A mí me gusta así* (*I like it that way*, Harry Lachman, 1934), *Un drama en autobús* (*Cross country cruise*, Edward Buzzell, 1934), *¡A tu salud!* (*Bottoms Up*, David Butler, 1934), *Azabache* (*Black beauty*, Phil Rosen, 1933), *Fascinación* (*Glamour*, William Wyler, 1934), *El diabólico misterio de una historia maldita* (s/d), *Parece que fue ayer* (s/d). **Alemania:** *El amor en la Corte de Viena* (*Des Jungen dessauers grosse liebe*, Arthur Robison, 1933), *La estatua de carne* (*Das Abenteuer der Thea Roland*, Herman Kosterlitz, 1932). **Francia:** *No seas celosa* (*Ne sois pas jalouse*, Augusto Genina, 1934), *El gavián* (*L'èpervier*, Marcel L' Herhier, 1933). **Austria:** *Fruta verde* (*Csibi, der Fratz*, Max Neufeld, Richard Eichberg, 1934). **Reino Unido:** *El vampiro* (*The ghoul*, T. Hayes Hunter, 1933).

Es interesante hacer notar que esta lógica comercial que se centra en la oferta de muchas películas diferentes en el marco de un corto tiempo reconoce su tradición en el teatro popular que también presentaba un ramillete de obras diferentes cada día⁷³. Por otro lado, es posible que una alta concurrencia a los cines haya obligado a operar un continuo cambio de filmes en exhibición, de la misma manera el aumento de funciones de los días feriados muestra que el cine se había arraigado como entretenimiento urbano.

⁷³ Para ampliar la crónica de la cartelera teatral porteña en la década de 1920 ver Carolina González Velasco (2012), *Gente de teatro. Ocio y espectáculos en la Buenos Aires de los años veinte*, Buenos Aires: Siglo XXI.

Los cines, por lo general, contaban con otros productos como “Variedades”, “Dibujos”, “Cómicas” y “Noticiarios”. También se ofrecían registros de hechos que parecían convocantes para públicos ávidos de imágenes. En ese sentido, en el Porteño se ofrecía el 29 de junio, en horario central, *El match por el campeonato mundial de box, Carnera-Baer*, una importante pelea de box que se había producido solo catorce días antes. Algo similar ocurría en la sala Presidente Roca del barrio de Almagro que presentó, el 27 de abril, el registro del Festival y Conferencia de Señoras de San Vicente de Paul.

De todas las salas de la época, durante este trimestre sólo dieciocho exhibieron películas nacionales los días viernes, a saber: Electric, Standard, Unión, Parque Chas, Regio, Nacional Palace, 25 de Mayo, Solís, Coliseo Palermo, Argos, Select Buen Orden, Presidente Roca, Rivadavia, Real Cine, Flores, Cine Parc, Capitol y Porteño.

Las salas Parque Chas, National Palace, Rivadavia y Select Buen Orden ofrecen lo que se puede denominar Día Nacional, es decir un día donde solamente se proyectan películas argentinas o con actores/cantantes argentinos, ya que en realidad casi todos los títulos pertenecen a la filmografía protagonizada por Gardel.

El siguiente cuadro muestra el recorrido de las películas argentinas, los días viernes del trimestre elegido en 1934:

Película (año de estreno)	Salas de Cine	Por Barrio	Funciones
<i>El linyera</i> (1933)	Rivadavia	Once	4 de mayo
<i>Los tres berretines</i> (1933)	Standard	Centro	6 de abril
	25 de Mayo	Villa Urquiza	4 de mayo
	Select B. Orden Real	Constitución	18 de mayo
	Cine	Centro	15 de junio
<i>Tango</i> (1933)	Coliseo Palermo	Palermo	18 de mayo
<i>Calles de Buenos Aires</i> (1934)	Electric	Centro Colegiales	6 de abril
	Argos	Almagro	18 de mayo
	Cine Pte. Roca	Colegiales	25 de mayo
	Argos		25 de mayo
<i>Dancing</i> (1933)	Regio	Colegiales	13 de abril
	Select B. Orden Flores	Constitución	18 de mayo
	Cine Parc	Flores	15 de junio
		Palermo	15 de junio
<i>Ayer y hoy</i> (1934)	Capitol	Barrio Norte	25 de mayo
	Porteño	Centro	25 de mayo
	Real Cine	Centro	15 de junio

Como es posible advertir, el recorrido es aún bastante escaso. El cine argentino tiene una presencia muy reducida en 1934 debido a su baja producción y a que el gusto y/o preferencia del público se dirigían al cine extranjero cuyas películas circulaban por varias salas, en semanas consecutivas. Para poder establecer comparaciones, es necesario tener en cuenta el recorrido de dos películas extranjeras exitosas, en este caso *El Hombre Invisible* (The Invisible Man, James Whale, USA) y *Reina Cristina* (Queen Christine, Rouben Mamoulian, USA): la primera se ofreció en 14 salas durante el trimestre y la segunda en 16 salas⁷⁴.

Es interesante notar que la trayectoria de una película exitosa (estos filmes no pueden ser tomados como promedio) no debe concebirse en un camino lineal que va del centro a los barrios. La lógica de distribución y exhibición parece ser más compleja. *El hombre invisible* comienza con una proyección el 6 de abril en el Centro, en las siguientes semanas la cantidad de proyecciones aumenta, manteniéndose en cartelera, sin interrupción, durante el período estudiado. Completa un circuito que incluye al Centro y los barrios Norte y Belgrano. El viernes 18 de mayo no se exhibe y vuelve a tres salas el día feriado, incorporándose al circuito el barrio de Palermo. Desde ese día pasará un mes hasta que se exhiba nuevamente, y lo hará en una sala del Centro.

El panorama de las exhibiciones de cine argentino cambia en el siguiente año. En el mismo trimestre de 1935 crece la oferta de cine nacional en las carteleras, ya que de seis títulos se pasa a once; pero lo más destacable es el aumento notorio de la cantidad de semanas en exhibición y su circulación por una multiplicidad de salas y barrios⁷⁵.

⁷⁴ *El Hombre Invisible* se ofreció el 6-4 en el Porteño (Centro), el 13-4 en el Astral (Centro), el 20-4 en los cines Versailles y Metropól (Barrio Norte y Centro), el 29-4 en los cines Astor, Capitol, Metropól (Centro, Barrio Norte, Centro), el 4-5 en el Rose Marie (Barrio Norte), el 11-5 en los cines Electric y Mignon (Centro, Belgrano), el 26-5 en los cines Standard, Coliseo Palermo, Nacional (Centro, Palermo, Palermo), y el 29-6 en el Crystal Palace (Centro). *Reina Cristina* se ofreció el 6-4 en los cines Gran Cine Ideal y Capitol (Centro, Barrio Norte), el 13-4 en el Gran Cine Ideal (Centro), 11-5 el Broadway (Centro), el 25-5 en los cines The American Palace, Real, Grand Palais, Ritz y Once (Centro, Centro, Barrio Norte, Belgrano y Once), el 1-6 en el Flores (Flores), 8-6 en el Select Lavalle (Centro), el 22-6 en los cines Rose Marie, Palais Bleu y Odeon Palace (Centro, Barrio Norte y Palermo), el 29-6 en los cines Nacional Palace y Primera Junta (Centro y Caballito).

⁷⁵ *Monte criollo* (1935) y *Picaflor* (1935) se estrenan poco antes del cierre del trimestre por lo que no tiene sentido incluirlas en el cuadro.

1935			
Títulos	Salas de Cine	Por Barrio	Funciones
<i>El alma del bandoneón</i> (1935)	Argos Unión Coliseo Palermo Flores Roca Belgrano Nacional Palace Gloria Parc Roca Argos	Colegiales Centro Palermo Flores Almagro Belgrano Centro Centro Palermo Almagro Colegiales	12 de abril 19 de abril 19 de abril 26 de abril 10 de mayo 17 de mayo 24 de mayo 24 de mayo 7 de junio 14 de junio 14 de junio
<i>Bajo la Santa Federación</i> (1935)	Select Corrientes Pueyrredon Argos Parque Chas Cine Roxy Nacional Palace Primera Junta	Centro Flores Colegiales Villa Urquiza Barrio Norte Centro Caballito	5 de abril 5 de abril 12 de abril 19 de abril 7 de junio 14 de junio 21 de junio
<i>Ídolos de la radio</i> (1934)	Select B. Orden Cine Roxy 25 de Mayo Almagro Select B. Orden Cine Roxy Coliseo Palermo Argos Flores	Constitución Barrio Norte Villa Urquiza Almagro Constitución Barrio Norte Palermo Palermo Colegiales Flores	5 de abril 26 de abril 26 de abril 3 de mayo 17 de mayo 7 de junio 7 de junio 14 de junio 14 de junio
<i>Riachuelo</i> (1934)	Coliseo Palermo Princesa Príncipe Flores Avellaneda	Palermo Centro Belgrano Flores Flores	12 de abril 17 de mayo 17 de mayo 14 de junio 21 de junio
<i>La Virgencita de Pompeya</i> (1935)	Gral. Mitre Nacional Parque Chas Etoile Palace Almagro	Centro Palermo Villa Urquiza Once Almagro	19 de abril 19 de abril 19 de abril 17 de mayo 24 de mayo
<i>Noches de Buenos Aires</i> (1935)	Palais Royal Hindú Príncipe	Barrio Norte Centro Belgrano	4 de abril 19 de abril 26 de abril
<i>Tango</i> (1933)	Príncipe Cine Parc Avellaneda	Belgrano Palermo Flores	17 de mayo 5 de junio 21 de junio
<i>Dancing</i> (1933)	Príncipe Avellaneda	Belgrano Flores	17 de mayo 21 de junio
<i>Calles de Buenos Aires</i> (1934)	Avellaneda	Flores	26 de abril

Como es posible distinguir, el cine argentino ha ganado una presencia notable en 1935 y quizá este sea el año en el que sea posible hablar, por primera vez, de una existencia real de las películas locales para la percepción del público. Este año es el punto de partida de un crecimiento que se consolidará en 1938.

Gardel, garantía de éxito

Sin duda, las películas de Gardel fueron un factor fundamental para entender el crecimiento del cine argentino en las carteleras de 1935. En 1931 se estrena en el cine Capitol el primero de los largometrajes sonoros de Gardel, *Luces de Buenos Aires*, dirigido por Adelqui Millar, con guion de Manuel Romero y Luis Bayón Herrera. Filmado en los estudios que tenía la Paramount en Joinville, Francia, la película comenzó a configurar el texto-estrella de Gardel como representante de lo porteño. Al año siguiente, la cartelera se puebla de estas películas que se realizan en el exterior, aunque se tejen de una manera muy firme con el imaginario nacional. El 5 de abril de 1933 se estrena en el Cine Porteño *Melodía de arrabal* (Louis J. Gasnier), el 19 de mayo, en el Cine Suipacha *La casa es seria* (Lucien Jacquelix), y el 5 de octubre en el Cine Real se ofrece *Espérame* (Louis J. Gasnier). En los años posteriores continúa el éxito de público de estas películas.

El *Heraldo del Cinematografista* señala que no interesan ni el argumento ni la dirección, sino especialmente la figura y la voz del cantante tanguero. Sin duda, en los primeros años del sonoro argentino, es muy importante el aporte de Gardel a la formación de públicos. Domingo Di Núbila ([1959] 1998), va más lejos al decir que estos filmes contribuyeron a hacer masivo el cine sonoro en la plaza local. Así las películas del Morocho del Abasto se proyectaron durante catorce viernes en el trimestre abril-junio de 1934, casi el mismo número que el total de las películas argentinas en el mismo período.

Títulos	Funciones	Por Barrio
<i>Melodía de arrabal</i>	4	San Cristóbal (2), Palermo, Once
<i>Espérame</i>	2	Villa Urquiza, Constitución
<i>La casa es seria</i>	1	San Cristóbal
<i>Luces de Buenos Aires</i>	7	Villa Urquiza (2), San Cristóbal (2), Palermo, Constitución, Once

Después de su triunfo en la radio norteamericana y en la NBC, la Paramount convoca a Gardel para filmar, en Long Island (Nueva York), más películas en las cuales el actor-cantante tendrá mayor decisión artística. En 1934 filma *Cuesta abajo* y *Tango en Broadway*, ambas dirigidas por Luis Gasnier, y en 1935 filma *El día que me quieras* y *Tango Bar* (ambas dirigidas por John Reinhardt)⁷⁶.

En 1935 es enorme el crecimiento de público local para esta filmografía. Los últimos dos largometrajes se estrenaron en Buenos Aires después de la trágica muerte de Gardel, lo que produjo una suma en la popularidad. Se registra más de un 70 % de aumento de las funciones de los viernes, muchas veces en forma de paquetes. El siguiente cuadro revela que solo se proyectaron 3 de sus filmes en el trimestre abril-junio de 1935, pero con un record de funciones en total.

Títulos	Funciones	Por Barrio
<i>El tango en Broadway</i>	16	Centro (8), Belgrano (3), Almagro, Colegiales, Flores (2), Villa Urquiza
<i>Cuesta Abajo</i>	6	Centro, Palermo, Villa Urquiza, Belgrano, Flores, Almagro
<i>Luces de Buenos Aires</i>	1	Almagro

La amplia circulación de las películas de Gardel muestra que la convergencia de medios funcionaba a pleno. Radio, cine y revistas especializadas producían una sinergia creciente. Gracias a ello las películas gardelianas lograron superar, en cantidad de proyecciones, a otros títulos internacionales programados en el trimestre.

En 1936 se afirman sus películas en la cartelera porteña. La repatriación de los restos del actor y cantante, el 19 de junio, promueve películas de homenaje en las que también se muestran partes de los funerales. En realidad, el año 1936 es el año de Gardel en las salas, ya que solamente contando los viernes de abril a junio, las películas del Zorzal se dieron en cuarenta y un oportunidades, a lo que hay que sumar las distintas funciones de cada día.

⁷⁶ Ese año filma también, sin protagonizarla, *Cazadores de estrellas* (Norman Taurog y Theodore Reed), una película que obedece a una lógica de variedades.

Títulos	Funciones	Por Barrio
<i>El tango en Broadway</i>	8	Centro (4), Villa Urquiza, Belgrano, Palermo, Colegiales
<i>El día que me quieras</i>	11	Palermo (2), Belgrano (2), Villa Urquiza, Flores, Almagro, Villa Urquiza, Colegiales, Centro, Caballito
<i>Tango bar</i>	7	Villa Urquiza (3), Palermo, Almagro, Caballito, Colegiales
<i>Cuesta abajo</i>	5	Villa Urquiza (2), Palermo (3)
<i>Melodía de arrabal</i>	7	Villa Urquiza, Almagro, Centro (4), Caballito
<i>Luces de Buenos Aires</i>	3	Centro (3)

La filmografía gardeliana parece haber sido el mascarón de proa en el proceso de conformación de públicos para el cine local, la impronta de los filmes fue percibida por el público sin notar su origen. Gardel marcaban tendencia en su carácter de producto híbrido, recreando un imaginario nacional estructurado a partir de formatos narrativos internacionales.

La crítica distingue comedias y estrellas

Entre los años 1934 y 1938 se observa que ciertas películas argentinas eran exhibidas en más salas durante un trimestre. ¿Qué decía la crítica de la época sobre esas películas? ¿Existe alguna relación entre la aprobación crítica y los espacios que ocupaban las películas en las carteleras?

Para obtener variados puntos de vista y visualizar si se centran en las mismas características de los filmes, se relevaron diferentes revistas y diarios, tanto publicaciones dirigidas a los mismos exhibidores como aquellas dedicadas al público general.

Entre abril y junio de 1934 se advierte que entre las películas con más exhibiciones, dos fueron estrenadas el año anterior (*Los tres berretines* de Enrique Susini y *Dancing* de Luis Moglia Barth), mientras una se había estrenado en ese mismo año (*Calles de Buenos Aires* de José A. Ferreyra).

En la crítica publicada en el *Heraldo del Cinematografista*⁷⁷, revista dedicada a los exhibidores de cine, acerca de *Los tres berretines*, se destacan ciertos aspectos negativos de la pieza, como la desafortunada actuación de

⁷⁷ “Los tres berretines”. *Heraldo del cinematografista*. 23-5-1933, p. 440.

varios de los actores protagonistas (“la interpretación presenta algunas fallas”; “no infunde emoción al personaje a su cargo”; “está desacertado en un rol episódico”, etc.). En cambio, Luis Sandrini es halagado, especialmente por su rol como comediante tomado a lo largo de la película:

[...] Quien se “traga” la película es Luis Sandrini. Ya en “Tango” destacó su extraordinaria vis cómica. Con una dirección mucho más eficiente, en “Los tres berretines”, Sandrini resulta el personaje protagonista. Cada aparición suya es una carcajada y justo es reconocer la habilidad del realizador al utilizarlo en la mayor cantidad posible de escenas. El diálogo es de buena ley y hay numerosas ocurrencias felices, especialmente las puestas en boca de Sandrini, quien con su labor en las dos producciones citadas se ha colocado a la vanguardia de los intérpretes cinematográficos locales, constituyendo una realidad efectiva. [...]

Con respecto a la producción de la misma, se la señala como un “paso en adelante del cine nacional”, se destaca un cambio con respecto a lo técnico y la presencia de escenarios de la ciudad. Es interesante tener en cuenta cómo eran calificadas las cintas nacionales: “[...] No tiene la película defectos técnicos, que ya es mucho decir en un film autóctono. Sonido y fotografía, si bien no presentan aciertos de excepción, son buenos, que ya es bastante [...]”. Aquí es posible ver por qué la película es calificada con dos puntos en su valor artístico y argumento (la revista utilizaba un sistema de calificación de uno sobre cinco), sin embargo, su valor comercial fue destacado con cuatro puntos, insistiendo en el apoyo que debe darse a las películas nacionales ya que gracias a ellas “la situación del negocio mejorará y se atraerán mayores concurrencias a las salas de espectáculos cinematográficos”. Por último, en su crítica la revista sugiere un texto para acompañar el programa en el que subraya los componentes claves: la presencia de un actor comediante, del género comedia y de los escenarios de Buenos Aires.

En el caso de *Dancing* (Luis Moglia Barth, 1933), la crítica publicada el día 10 de noviembre de 1933 en el diario *La Prensa*⁷⁸ acentúa varios aspectos negativos como la falta de elección de asunto e intérpretes, provocando una ausencia de interés hacia la historia, la cual es transmitida con lentitud. Por el contrario, “[...] Lo único estimable de la cinta está en las escenas cómicas, todas bien servidas por sus intérpretes, Severo Fernández, Héctor Calcagno, Tito Lusiardo y Héctor Quintanilla, y en sus números

⁷⁸ “Dancing: crítica”. *La Prensa*. 20-11-1933.

orquestales bien ejecutados por las orquestas de Roberto Firpo y René Cospito [...]”.

De esta manera, se visualizan varios aspectos compartidos con la película anterior, se trata de una comedia y en la misma actúan intérpretes conocidos por el público. La historia no figura como lo más llamativo en la pieza.

En el caso del trimestre abril-junio de 1935 se observa que la película con más exhibiciones en las salas de cines no es una comedia sino un melodrama: *El alma del bandoneón* (Mario Soffici, 1935).

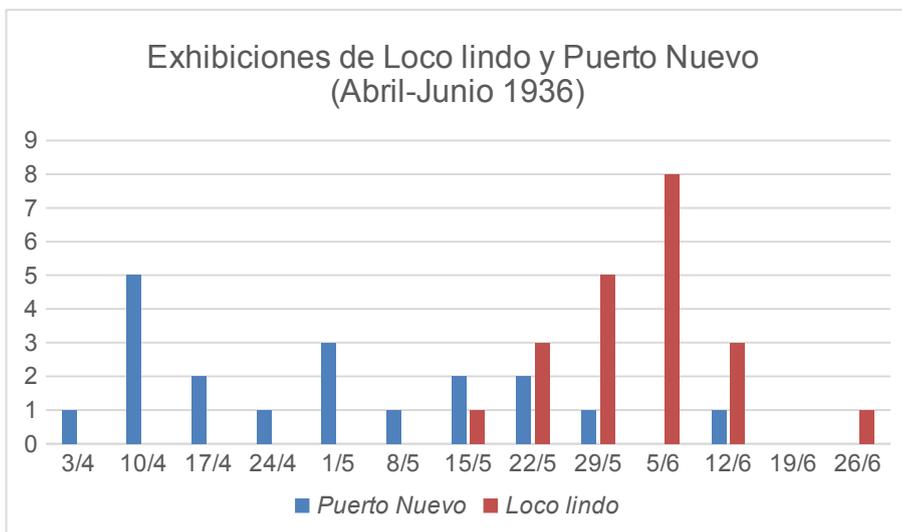
La crítica en el diario *La Prensa*, publicada el 21 de febrero de 1935, se titula “Un positivo progreso marca la película *El alma del bandoneón*”⁷⁹, subrayando que “es la más completa de las películas producidas en estudios argentinos”, aunque “(l)a anécdota que se detalla en esta película es un tanto melodramática, con resabios del no mejor teatro nacional y de ciertas letrillas de tango, pero más depurada, con recursos que acusan selección, con episodios bien ensamblados, con acción continuada y hábiles detalles”. Se repite la manera en que los críticos se comportan frente a los films nacionales, sin grandes expectativas subrayan cada mínimo avance en las películas:

Tiene esta película un desarrollo auténticamente cinematográfico, tanto como es posible exigirlo aun en producciones nuestras; acusa un buen encuadre, esto es, la distribución, la intercalación de las distintas escenas dentro del conjunto; hay diversos detalles que evidencian con firmeza la mano de un director de capacidad; se logran escenas emotivas que llegan con precisión al espectador; detalles cómicos depurados, canciones agradables y el todo dentro de una ponderable honestidad.

A pesar de que no se trata de una comedia, contiene un elemento importante presente en varios films exitosos de la época, que es la presencia del tango. Asimismo, los actores principales eran conocidos por el público: Libertad Lamarque, Dora Davis, Santiago Arrieta, Enrique Serrano, Domingo Sapelli, Héctor Calcagno y los cantantes Famá y Charlo.

Con respecto al trimestre abril-junio de 1936, la comedia vuelve a ser el género elegido por los exhibidores para ofrecer a su público. En el siguiente cuadro se evidencia el desempeño de las dos películas más programadas (pasan las veinte funciones y en algunos casos en varios cines a la vez) durante los viernes del trimestre abril-junio.

⁷⁹ “El alma el bandoneón: Crítica”. *La Prensa*. 21-2-1935.



Puerto Nuevo (Luis César Amadori y Mario Soffici, 1936) se presentó en veintidós cines de diferentes barrios. En el análisis de la revista *Heraldo del cinematografista*⁸⁰, se destacan las actuaciones del actor Pepe Arias, quien “provoca la carcajada del público con su popular personificación del atorrante”, de Alicia Vignoli y Sofía Bozán quienes “actúan con eficacia”. Otro de los elementos que subraya como influyentes en el público, además de la presencia de los actores populares, es la inclusión de números musicales, los cuales “no tardarán en popularizarse”; sin embargo, se critica negativamente el argumento, calificándolo como pobre y “escasamente ingenioso”.

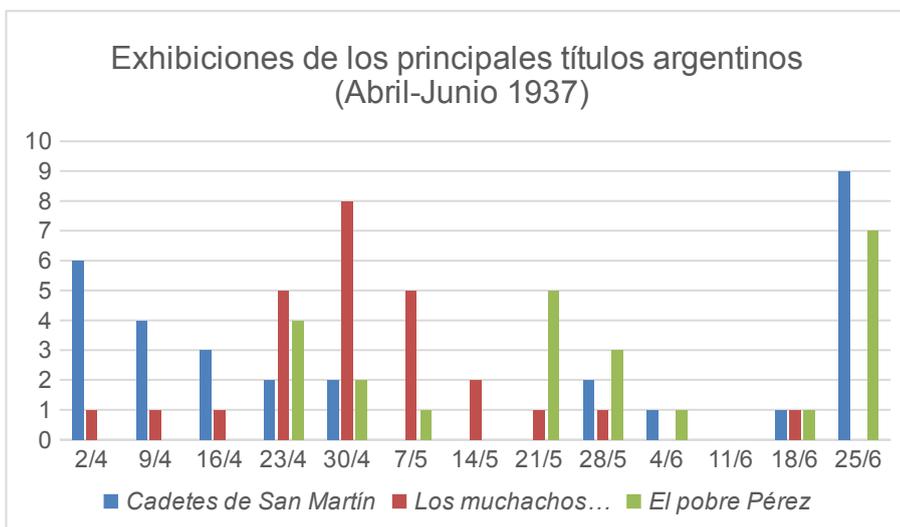
El valor comercial asignado para esta película es de cuatro y medio. El texto recomendado para el programa justifica esta calificación: “Un asunto cómico-sentimental, desarrollado en diversos ambientes de Buenos Aires, ha servido para la realización de esta magnífica película, la más costosa de cuantas se han filmado en el país.”

La película *Loco Lindo* (Arturo Mom, 1936) también es una de las más exhibidas con un número de veintiún cines. Como sucede en la mayoría de las películas analizadas, en el *Heraldo del Cinematografista*, el valor más alto que se le adjudica a la película es el comercial con tres y medio de puntaje, mientras que el valor artístico y el argumental se califican con dos puntos.

⁸⁰ “Puerto Nuevo”. *Heraldo del Cinematografista*. 19-2-1936, p. 1122.

Una de las razones comerciales más fuerte es la presencia del comediante Luis Sandrini (“la vis cómica y la atracción del actor nombrado son de tal categoría que absorben por completo la atención del espectador, y basta su sola aparición para arrancar la carcajada.”). Por otra parte, se destacan las demás actuaciones de Sofía Bozán (“gracioso desparpaje”), Anita Jordán (“actúa con cierta desenvoltura”) y Tomás Simari (“da a su labor un colorido netamente teatral”). En cuanto a la música, nos informa que Bozán canta un tango, otro de los elementos constantes en las películas con mayor número de exhibiciones, además, pueden escucharse “interesantes” canciones realizadas por Ernesto Famá. El aspecto criticado, una vez más, es el argumento (“el diálogo es pobre y de escaso ingenio”), mientras que, la fotografía realizada por John Alton es elogiada como el único aspecto artístico destacable.

De esta manera, se observa nuevamente varias características compartidas con los films anteriores, la crítica no demuestra admiración por este film, sin embargo, insiste en que es la opción ideal para proyectar en las salas: “Insistimos que el espectador ríe con cada una de las apariciones de Sandrini y que a pesar de los efectos señalados, es para los cines populares, un film de buena categoría comercial. Ha contado con excelente publicidad”. En 1937 es posible advertir mayor número de estrenos nacionales en la cartelera porteña y también un crecimiento en las funciones de muchas de estas películas (¿una aceptación mayor del público?) respecto de las películas del año anterior. Las películas estrenadas ese año, *Cadetes de San Martín* (Mario Soffici), *Los muchachos de antes no usaban gomina* (Manuel Romero) y *El pobre Pérez* (Luis César Amadori) pasaron las veinte funciones en el trimestre. En el siguiente cuadro se muestra la cantidad de funciones de los viernes, en algunos casos en varios cines a la vez.



Cadetes de San Martín (Mario Soffici, 1937), es un caso particular debido a que algunos de sus elementos no coinciden con las películas más populares hasta el momento. En la crítica publicada en el *Heraldo del Cinematografista*⁸¹, el film es ampliamente elogiado, desde las actuaciones (“una interpretación de conjunto acertadísima”) hasta sus recursos, como la fotografía y el sonido. Se mencionan las escenas que “constituyen un acierto digno de señalarse” y la abundancia de exteriores “filmados con buen gusto”, entre otros aspectos.

La historia toma como eje la vida de los cadetes en el servicio militar, lo cual, según la revista, llama la atención del público “la aparición de los cadetes, provoca el aplauso en diversos momentos, entusiasmando el desfile del final de la película”. Los espectadores habían presenciado el año anterior un relato sobre militares (*La muchachada de a bordo*, Manuel Romero) en el que se contaban las actividades de los miembros de la marina de una manera cómica, mientras la película en análisis lo hace de manera dramática. En esta oportunidad se plantea una situación inusual, ya que el *Heraldo* califica con cuatro puntos el valor artístico, mientras que su valor comercial es de tres puntos y medio. Es el primer caso, entre las películas más vistas, que el *Heraldo* pondera menos el valor comercial que el valor artístico (“técnica y artísticamente es este el mejor film realizado hasta el presente en

⁸¹ “Los Cadetes de San Martín”. *Heraldo del Cinematografista*, 10-3-1937, p. 4.

el país”). Asimismo, una publicidad de la revista *Sintonía*⁸², en el día de su estreno, subraya la importancia del film para la industria del cine nacional expresando:

Hoy nuevamente la cinematografía argentina, a juzgar por los antecedentes que nos llegan, estará de fiesta y asistirá al estreno de una superproducción que probablemente llenará de orgullo a todos los que con fervor patriótico y un bien entendido entusiasmo nacionalista siguen de cerca el progreso de la industria del film local.

Di Núbila señala, años más tarde, la importancia de este film tanto por lo distinguido de su factura como por haber apuntado “sus cámaras hacia ambientes y personajes inéditos”. Su conclusión es taxativa:

[...] *Cadetes de San Martín* pudo captar un público más exigente, cuyo interés permitió ganar las pantallas de nuevas y mejores salas. Con las multitudes reclutadas de ahí en adelante engrosó tanto el contingente de aficionados al cine argentino que 1937 marcó la iniciación del más esplendoroso período de su época de oro. ([1959] 1998: 154)

En síntesis, este film marca un antes y un después en la cinematografía nacional, y lo hace sin recurrir al género comedia, ni a los actores y actrices del flamante star system local. Surge para las pantallas sonoras Enrique Muiño, un actor de larga carrera teatral, que seguirá cultivando este tipo de temática nacionalista.

La segunda película argentina más vista en 1937 fue *Los muchachos de antes no usaban gomina* (Manuel Romero). En la crítica del *Heraldo del Cinematografista*⁸³ se visualiza, nuevamente, el apoyo a las interpretaciones de los actores populares, destacando la presencia de la debutante Mecha Ortiz; y la presencia del tango a partir de canciones interpretadas por Hugo del Carril y Roberto Páez. También se considera a Manuel Romero, su director, y a la escenografía, que evoca a Buenos Aires de hace tres décadas (nuevamente la urbe porteña como lugar para localizar la historia). A partir de ello, se destaca el “esfuerzo económico y artístico” para poder realizarlo, ya que cuenta con “abundantes masas de extras” y “reconstrucciones”.

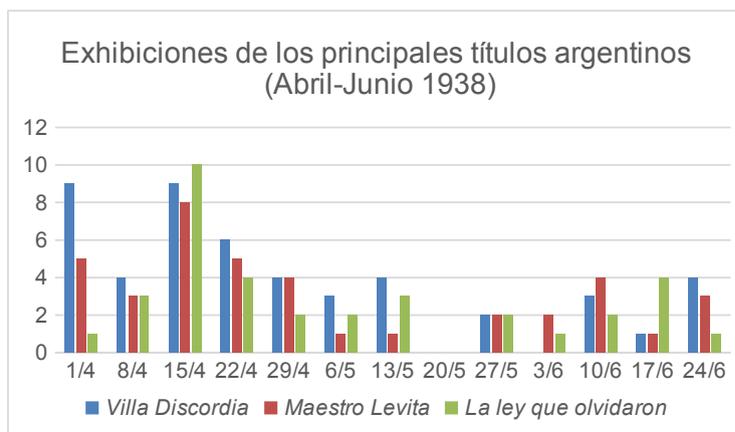
⁸² “Se estrena hoy *Cadetes de San Martín* en el Gran Cine Monumental”. *Sintonía*. Año V. N° 202, 4-3-1937.

⁸³ “Los muchachos de antes no usaban gomina”. *Heraldo del Cinematografista*. 7-4-1937, p. 24.

También la comedia se hace presente (“abundan las situaciones cómicas, de gracia gruesa, pero eficaz”). A modo de cierre, el texto destaca que “se trata, sin duda, de uno de los mejores trabajos realizados hasta el presente en el cine argentino, y merece destacarse el esfuerzo que entraña su realización. Ha contado con buena publicidad e interesa a cualquier público.”

En el caso del film *El Pobre Pérez* (Luis César Amadori, 1937), la reseña en la revista *Cinegraf*⁸⁴, la cual se dedicaba, mayoritariamente, a comentar películas internacionales, pone en evidencia la presencia del actor popular, en este caso, Pepe Arias (“figura de escenarios y revistas, con cuyo público se comunica familiarmente”). Se destaca su labor para con las situaciones del film “que en distintas manos hubiesen ofrecido otra película nacional más”, y se establece una diferencia a partir del estreno de esta película con respecto a las anteriores comedias “al rehuirse en ella los elementos considerados hasta hoy como ineludibles para soltar la carcajada de ciertos auditorios, al “vestir” mejor los escenarios y adecentar el lenguaje, obtúvose lo mismo un éxito de público, del público que, según los productores, reclamaba solamente gentes del hampa y biografías de cantores de tangos.”

Por último, el siguiente cuadro nos indica las películas argentinas con más exhibiciones durante abril, mayo y junio de 1938. Como ya se dijo el año 1938 registró un crecimiento muy notable en todas las variables vinculadas con la actividad, por lo que se hará la distinción en el cuadro de las películas que superaron las treinta funciones:



⁸⁴ “El pobre Pérez”. *Cinegraf*, Año 5, N° 59, marzo 1937, p. 46.

Una sorpresa depara el primer puesto de este trimestre con la película *Villa Discordia* (Arturo S. Mom, 1938), que aunque olvidada por críticos e historiadores, fue reproducida en cuarenta y nueve cines los viernes de ese período. Domingo Di Núbila no la nombra al reseñar el año cinematográfico en su libro *La época de oro: Historia del cine argentino I*, y se encuentra prácticamente ausente de las historias del cine que se editaron posteriormente.

Con respecto a la crítica, el *Heraldo del Cinematografista*⁸⁵, comienza dando una mirada negativa de la misma por su “corte sainetesco, con diálogo escasamente original”, pero inmediatamente alaba su “segura repercusión de público popular” y comienza a dar los motivos. En primer lugar, la presencia de dos actores populares, como Olinda Bozán y Paquito Busto, además de Juan Carlos Thorry, Augusto Codecá y Delia Garcés; en segundo lugar, la dirección a cargo de Arturo S. Mom, quien “ha hecho esta película de ritmo cinematográfico discretamente ágil”; en tercer lugar, la presencia de múltiples situaciones cómicas:

“No se ha omitido recurso para divertir al público, empleándose desde el viejo pastel que llena de crema la cara de un actor, hasta los “gorgoritos” que lanza la seudo cantante, pasando por toda la gama de gracia grotesca [...]”. La escenografía simula “una kermese pueblerina” con “acertados toques y [...] varios paisajes oportunamente intercalados”. [...] Al público popular ha de resultar agradable este film que conserva, dentro de su carácter, una línea ponderable, ya que no hay detalles chocantes. Es acertado el acompañamiento musical de Vázquez Vigo.

Aunque la revista considera que técnicamente es aceptable, el valor artístico y argumental es calificado con dos puntos. El comercial, nuevamente, resulta más alto, recibiendo tres puntos y medio.

Con respecto al texto recomendado para el programa, la revista indica:

Una película eminentemente reidera en la que Olinda Bozán y Paquito Busto tienen amplias oportunidades de lucir su genuina gracia, servidos por un diálogo ingenioso y eficaz. No falta en la obra la historieta sentimental, a cargo de Delia Garcés y Juan Carlos Thorry. Un film para reír y reír, dirigido por Arturo S. Mom.

La segunda película con más salas de cine en este año fue *Maestro Levita* (Luis César Amadori, 1938). Otra vez un film cómico, protagonizado

⁸⁵ “Villa discordia”. *Heraldo del Cinematografista*. 16-3-1938, p. 19.

por Pepe Arias. El *Heraldo del cinematografista*⁸⁶ destaca la actuación de este intérprete (“confirma la comunicativa emoción y la vis cómica natural”), pero además le brinda importancia al argumento “[...] puramente cinematográfico, a pesar de que su interés no fluye de la trama, sino del hábil planteo de las situaciones, así como también de la sencillez del diálogo, ingenioso por momentos, pero real y eficaz en todo el desarrollo de la obra [...]”. En este caso, sube el valor argumental y artístico, sin embargo, el valor comercial sigue siendo el mejor puntuado, con el número más elevado, cinco puntos.

Por último, *La ley que olvidaron* (José Agustín Ferreyra, 1938) ocupó treinta y cinco salas en este trimestre. Se trata, otra vez, de un drama protagonizado por Libertad Lamarque y con la presencia de tangos. El *Heraldo del Cinematografista*⁸⁷ destaca la actuación de la actriz junto a la niña Pochita (“por la dulce simpatía y naturalidad que ambas ponen en su labor”), además de los temas musicales realizados por Alfredo Malerba. Sin embargo, se critica negativamente la construcción del guion, como en casos anteriores: “[...] El diálogo, al lado de pasajes interesantes, aunque enfáticos, por momentos, registra partes de escasa atracción y originalidad, en particular en sus instantes cómicos que no alcanzan mayor efecto [...]”. Nuevamente se incurre en la diferencia de puntuación entre el valor artístico y argumental, respecto del comercial que llega a cuatro puntos. La atracción comercial se debería a que tuvo una excelente publicidad, es apta para cualquier público, y se considera que el público popular puede aumentar dada la presencia de la vida en Buenos Aires, característica de Ferreyra, “que esta vez se manifiesta en la transmisión del chisme, captado con ligeros saltos de cámara, bien logrados”.

En conclusión, de este repaso por las críticas de las películas más populares en el trimestre abril-junio entre 1934 y 1938 se puede inferir que las películas más consumidas tenían para los periodistas y exhibidores ciertas características comunes. La primera en importancia fue la presencia de los denominados “actores populares”, como fue el caso de Pepe Arias y Luis Sandrini. Es interesante ver allí el lento surgimiento de las estrellas que fundarán el sistema industrial al modo de Hollywood.

La segunda característica que presentan las películas argentinas exitosas por esos años es que reproducen las reglas de diferentes tipos de comedias, con la excepción de *El alma del bandoneón* (1935), *Cadetes de*

⁸⁶ “Maestro Levita”. *Heraldo del Cinematografista*. 16-2-1938, p. 254.

⁸⁷ “La ley que olvidaron”. *Heraldo del Cinematografista*. 23-3-1938, p. 24.

San Martín (1937) y *La ley que olvidaron* (1938). La crítica especializada no apreciaba especialmente a las comedias nacionales por encontrarlas muy cercanas a un divertimento popular, pero las recomendaban debido a que tenían la certeza de que resultaban más atractivas para el público y por ello más rentables para el crecimiento del negocio cinematográfico y del rubro en general. Parafraseando a los críticos del momento, las comedias no eran lo que se esperaba del cine argentino, pero de todos modos eran un “avance” para la cinematografía nacional.

El tercer elemento resaltado por la crítica sobre los filmes locales que más se vieron es la posibilidad de centrar la historia en escenarios de la ciudad de Buenos Aires, y ante todo la presencia del tango.

Todas las críticas coinciden en que estos aspectos son los que aseguran el éxito de las películas en las salas, mientras que, el argumento siempre resultaría aleatorio. Aunque las revistas no consideraban que las piezas tenían un gran valor artístico, supieron entender que el valor comercial recorría otro sendero.

A modo de conclusión

Cuando Domingo Di Núbila escribió la primera historia del cine local, lo hizo desde una perspectiva que en ese momento fue muy trasgresora, ya que se centró en las películas nacionales tratando de evitar comparaciones con los centros de producción cinematográfica norteamericano y europeos. Esa postura independentista amplificó el relieve del nacimiento y los primeros años del desarrollo de la industria de cine nacional, que quizá se deba relativizar a la luz de la información compartida.

En ese sentido, es necesario asentar que los públicos parecen notar la existencia del cine argentino recién a partir de 1935, o dicho de otra manera que es en ese año que podemos localizar la conformación de un público apreciable para dichas películas. Este fenómeno solo se puede explicar por la convergencia multimedial que abonó el éxito de las películas extranjeras que filmara Gardel.

Entre 1935 y 1937 se mantienen estables los números de salas publicadas en carteleras y de concurrentes, aunque crecen moderadamente los estrenos y funciones de cintas locales, pero el año 1938 emerge como una bisagra en esta nueva historiografía. Ese año todas las variables crecen en un porcentaje abrumador y por ello se vislumbra la posibilidad de que el negocio cinematográfico, tanto la producción como la comercialización,

mantenga un crecimiento sostenido en un camino que tienda a la consolidación.

Otra conclusión que aparece claramente cuando se observan las carteleras es que el negocio de la exhibición se manejaba con la lógica de la oferta y la demanda, estableciendo pocas reglas propias del rubro a las que el público debiera adecuarse. Esta realidad dibujaba un escenario en el que las salas operaban sus programaciones de manera aleatoria, surfeando el camino de la prueba y el error.

Finalmente es posible percibir que las críticas periódicas presentadas distinguen dos tipos de públicos. Uno es el popular y el otro un público denominado “más exigente”, nada extraño para el estamento cultural argentino que tenía una visión muy conservadora tanto del teatro como de los espectáculos visuales (Montaldo, 2016). Para estos animadores culturales que conformarían un tercer conjunto de espectadores, el alimento propio del público popular es la comedia “fácil” y el melodrama, mientras la otra clase de público se deleitaría con espectáculos más sofisticados. Es necesario, entonces, leer allí las tensiones que trae la sociedad de consumo a la escena cultural, en la que construye una dicotomía que opone la taquilla a la valoración de artística de los espectáculos.

Bibliografía

Di Núbila, Domingo ([1959] 1998). *La época de oro: Historia del cine argentino I*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.

Montaldo, Graciela (2016). *Museo del consumo: archivos de la cultura de masas en Argentina*. C.A.B.A.: Fondo de Cultura Económica.

Ir al cine en Buenos Aires en los años del cine clásico. Apuntes para la construcción de un archivo de los públicos

**Cecilia Nuria Gil Mariño, Joaquín Aras, Marina Gurman,
Milagros Villar y Soledad Velasco**

Tradicionalmente, la historiografía del cine argentino fue forjada a partir de enfoques que privilegiaron el análisis de los textos fílmicos y en una segunda etapa la conformación de la industria, dejando al margen el plano de la exhibición, distribución y la dimensión espectadora en general. Con respecto al período del cine clásico, esto se vio, además, agravado por la escasez de fuentes.

Estas miradas sobre el cine argentino construyeron esquemas que fueron fructíferos para pensar el desarrollo industrial y la pregunta por lo nacional que recorrió el campo cultural, en general, en la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, desconocer la esfera de la circulación y de las audiencias, nos ha hecho correr el riesgo de dar una visión distorsionada del campo cinematográfico.

Es por ello que, este artículo basado en entrevistas a espectadores en las décadas del treinta, cuarenta y cincuenta busca colaborar con la configuración de una historia de los públicos del cine en la ciudad de Buenos Aires y la conformación de un archivo de historia oral, poniendo el acento en qué significaba ir al cine, qué implicaba como experiencia social y cultural; cuáles eran los modos de ver; y qué se entendía por ir al cine en aquellos años.

El objetivo de las entrevistas ha sido poder reconstruir estas prácticas sociales a través de los distintos testimonios, con la premisa de que los recuerdos y anécdotas nos permiten acceder a otra dimensión de la experiencia, del orden de lo sensorial y emocional, a la que es muy difícil acceder por medio de las fuentes que manejamos habitualmente los historiadores del cine.

Esta primera etapa del proyecto se centró en el análisis de cuatro entrevistas de casos muy disímiles en cuanto a la cartografía urbana que proponía su experiencia cinematográfica y sus diferencias socio-culturales. En este sentido, nos propusimos tres ejes de estudio. El primero estuvo dado por la experiencia de la ciudad a través de las salas; el objetivo fue revisar la tradicional tensión entre centro-periferia, trazada en los estudios de historia cultural y la historiografía del cine a través de la memoria de los circuitos del entretenimiento de ese entonces.

La segunda línea de análisis fue la exploración sobre el consumo y la noción del gusto para pensar las tensiones entre el cine extranjero y el cine nacional.

Por último, nos enfocamos sobre la dimensión subjetiva de los recuerdos que traducen la experiencia moderna de la urbe que implicaba ir al cine. Iban al cine “por ir al cine”, por su novedad, por su carácter transgresor –sobre todo para las mujeres–, por el desplazarse de diversas maneras en una ciudad en crecimiento y transformación.

Una cartografía de los públicos

Como se mencionaba anteriormente, los cuatro entrevistados presentan perfiles muy diferentes. No obstante, puede observarse en todos los casos que coexistía, en la experiencia cinematográfica, la importancia de un circuito barrial de salas con el circuito del centro de la ciudad. De los testimonios, se desprende que cada barrio tenía su sala “de categoría” en la que se ofrecían no solo mejores películas –que en los términos de los entrevistados se corresponden con estrenos extranjeros de éxito–, sino también mejores condiciones de exhibición y confort de la sala. A partir de 1934, se registra un promedio de 164 salas en la ciudad, sin embargo, entre los años 1934 y 1937 en las carteleras de la prensa tan solo aparecen aproximadamente 66, y en 1938 –año en el cual también se produce un salto en los números absolutos de espectadores– un promedio de 83 salas. De este modo, puede decirse que en las carteleras solo aparecen los estrenos de las salas de barrio consideradas “de categoría”. Por ejemplo, para el barrio de La Boca aparece la programación del cine Dante pero no el Olavarría. En palabras de María Aída Simone, en el Olavarría –que quedaba en Olavarría 637– no daban películas tan buenas como en el Dante –en Almirante Brown al 1243–, a los que iba caminando con su hermana desde muy pequeña. Su favorito de la infancia era “el Dante” porque estaba cerca de la casa, no

había que viajar y la pantalla era “espectacular”. Iban al pullman porque se veía mejor.

María conseguía la información de las películas que se ofrecían a través del mismo cine, “siempre alguien pasaba caminando y se fijaba qué iban a dar”, además recuerda que la programación no cambiaba todo el tiempo. En el caso de los cines que no eran del barrio, se enteraban por el diario –“si no lo compraba su padre, se lo pedían a algún vecino”.

En las salas del barrio la gente podía entrar una vez comenzada la función y salir antes; “nadie decía nada (...) había mujeres con bebés que lloraban, salían, los hacían dormir y, volvían a entrar, nadie decía nada porque era un barrio.”.

Del otro lado de la ciudad, en el barrio de Núñez, Nilda Eva Clauso recuerda que iba caminando con sus hermanas a los cines del barrio Estrella y Elite. Se mudaron allí cuando ella cumplió un año de edad y el barrio aún tenía calles de tierra. Vivió allí hasta los cuarenta años. Su padre fue el presidente de la Sociedad de Fomento y es por ello que su casa siempre fue un punto de encuentro de actividades, muchas de ellas vinculadas al cine. Su padre tenía un proyector y su tío, que era gerente de la Kodak, traía películas mudas que proyectaban en su casa; películas de Chaplin, de Buster Keaton. Era una casa muy grande, y una de sus hermanas siempre traía a los amigos del barrio para estos eventos. Ella tenía 3 o 4 años en ese entonces. Recuerda que la primera vez que fue a una sala de cine tenía 5, acompañada de su mamá vieron *Los tres chanchitos* (*Three little pigs*, Walt Disney, 1933). En su casa tenía los juguetes de estos tres personajes a los que adoraba. Con sus hermanas, pasaban muchas horas adentro del cine. Pagaban por tres películas cinco centavos. De pequeñas veían los dibujos de Walt Disney y las películas de Shirley Temple. En los intervalos había números vivos, un pianista o un cantor; y un vendedor de chocolates y helados. Recuerda que las salas estaban llenas. Si había una película muy promocionada se hacía una cola de hasta dos cuadras. Nilda nació en 1929, por lo que interpretamos que estos valores de los cines de Núñez corresponden a finales de los años 30 e inicios de los 40.

María Simone, sin embargo, para años posteriores recuerda un valor de 30 centavos por función y que iba principalmente los días de semana porque las entradas eran más baratas, además porque de ese modo aprovechaban la ausencia del padre que no las dejaba ir. Ella, su hermana y su madre se escapaban y le mentían.

Sara Kreiner, tiene 93 años y en su infancia vivió en el barrio de Villa Crespo, entre otras, en una casa en Rivero y Canning –hoy Córdoba y

Scalabrini Ortiz— a una cuadra del cine Regio. Su padre, Rudy, había venido de Rusia, mientras que su madre, Rogelia, venía de Polonia, y juntos montaron un negocio de carteras. Recuerda su primera experiencia en el cine mudo, ya que tenía una tía que tocaba el piano como banda de sonido para las películas silentes.

Cuando era chica iba al cine con su hermano menor y con una prima. Nunca con los padres ni con las compañeras de la escuela. Ella también afirma que podían ir caminando porque era muy cerca; y que era barato ir al cine: “la gente pobre podía ir”.

Osvaldo Tujsnaider es nuestro único entrevistado de género masculino hasta el momento, y es por ello que decidimos incluirlo aun cuando su experiencia de niñez amplía la cartografía de la ciudad. No obstante, se observan los mismos parámetros que señalábamos en la ciudad con respecto a la diferencia de categoría de las salas. Él nació en 1943 y a los 5 años se mudaron a Lanús donde comenzó a ir al cine con su madre los días de damas que ofrecían dos o tres películas de corrido. Sin embargo, cuando fue un poco más grande, era habitual ir con sus amigos todas las semanas. Llamaban por teléfono a los cines del barrio —“que se lo sabían de memoria en ese entonces”— y elegían la película según el título. A veces, les daban volantes por la calle anunciando las películas en cartelera. Les gustaba el cine americano y las películas de *cowboys* a las que en ese entonces llamaban “conboys”.

Su hermana, 10 años más grande, trabajaba en el centro de Buenos Aires y era la encargada de traer las novedades del cine y la cultura. Él remarca que en los cines del centro —los de la calle Lavalle por ejemplo— pasaban solo una película, no tres o cuatro como en los barrios.

En Lanús había cinco o seis cines como el Cine Súper, el Cine Sarmiento, el National, entre otros. Recuerda que a sus 12 años se hizo un cine nuevo muy elegante. En cada sala daban un tipo de cine diferente y “lo que daban el lunes no lo daban el martes, cada día tenía su público”. A partir de los 13 años fueron descubriendo con sus amigos otro tipo de cine como *El hombre quieto* (*The quiet man*, John Ford, 1952) con Maureen O’Hara, películas con otro sentido diferente a las de aventuras.

Recuerda que el cine Sarmiento costaba 1,10 pesos y los más caros 1,80 pesos, y que no era un costo significativo en la economía familiar. Cuando los títulos de las películas eran los mismos, la elección se hacía por la sala. Al Cine National no iban “porque se decía que salías con piojos, era una sala donde había descontrol. Una vez un chico entró y tiró pajaritos

contra la pantalla del cine. Se aconsejaba no sentarse adelante porque podían tirarte cosas.”

El cine Ópera de Lanús era un cine más elegante y con mejor calidad de pantalla donde daban películas como las de Jerry Lewis. Cuando salió el Cinemascope, no todos los cines tenían pantallas grandes para poder ver estas películas y algunas salas se quedaron atrás.

María Simone señala que cuando fue un poco más grande empezaron a ir los sábados y/o domingos a la calle Lavalle, “la calle de los cines, que era espectacular (...) Todos los de Lavalle eran buenos, y el Ópera que tenía el cielo estrellado”. Allí, vio muchas películas argentinas y norteamericanas con su hermana y el novio. Esa salida era distinta, su hermana iba con sombrero, ella no se arreglaba mucho porque era chica, iba muy sencillita, pero su hermana estrenaba un sombrero por mes. Para ese entonces, la frecuencia con la que iban al cine era una vez por semana con la madre y la hermana y, otro día con la hermana y el novio, a los que acompañaba para que los dejaran salir.

Durante la entrevista, María también recuerda una salida que le “quedó muy marcada”. En un cine de Boedo daban *El retrato de Dorian Gray* (*The picture of Dorian Gray*, Albert Lewin, 1945). Se enteraron por la radio de dónde y cuándo la daban. Cuenta que ese día llovía mucho y como no tomaban taxi habitualmente, seguramente tomaron un colectivo para verla. Esta anécdota da cuenta de que el circuito de salas era más fluido que el eje centro-barrios.

En la secundaria, María fue a un colegio en la calle Bolívar esquina San Juan. A una cuadra sobre la calle Defensa, había un cine chiquito, barato, el cine Carlos Gardel. Ella le imitaba la firma en las faltas a su mamá y “se hacían la rata”⁸⁸ en el cine, con miedo a los inspectores que se dedicaban a buscar chicos escurridizos. Iba con dos amigos fieles que eran de San Telmo y ella iba desde La Boca en tranvía. Allí, veían lo que podían, muchas películas italianas, más que americanas. No veían mucho las argentinas, no les gustaban tanto, y como ya podían leer veían las internacionales con letreros sin problemas.

Después de los 18 años, comenzó a trabajar en el Banco Provincia con un turno hasta la 19.15 hs. y llegaba cerca de las 20 hs. al cine. Su mamá y su hermana iban antes, en general los miércoles que daban tres películas, y ella normalmente llegaba para la segunda. Su mamá le llevaba un sándwich, facturas, torta o algo, porque llegaba de trabajar con hambre. “Casi todos

⁸⁸ Hacerse “la rata” significa faltar al colegio sin autorización de los padres.

hacíamos lo mismo, los que trabajábamos. No había plata para comer en restaurante, comprar chocolates y esas cosas”.

Nilda también señala que de más grandes con sus hermanas iban en la semana a los continuados de la calle Lavalle. Podían ir a ver tres películas a un cine y luego salir para entrar en otro cine. Asistían por la tarde, a veces su padre las llevaba en auto y luego las pasaba a buscar, o podían ir en tranvía. Esto no impedía que continuaran yendo a los cines del barrio. Recuerda que los cines del barrio de Núñez proyectaban todo tipo de películas, argentinas y extranjeras. Cuando iban al cine siempre se daba una propaganda de la película que se iba a estrenar y, como asistían semanalmente, el anuncio funcionaba como un anticipo de la cartelera.

El cine y el teatro eran una salida familiar. Su padre, gerente del Banco de Crédito Industrial durante las primeras presidencias de Perón, era quien otorgaba créditos a los directores de cine para sus películas. Es por ello, que ella y sus hermanas iban a los estrenos y preestrenos gratis. Por otra parte, un ordenanza del banco trabajaba los lunes de acomodador en el Grand Splendid e invitaba a toda la familia –padre, madre, ella y sus hermanas- a asistir al cine de forma gratuita. Con la familia iban los lunes en auto al Grand Splendid: *“El Grand Splendid me encantaba, los palcos, desde allí era mejor la visión que desde la platea”*. También iban con la familia a ver una vez por semana noticiarios, en un cine de la calle Florida:

“Nosotros nos vestíamos muy bien para ir al cine o al teatro. Se usaba sombrero. [...] Antes era una obligación ir al cine o al teatro bien elegantito. [...] Íbamos a los estrenos de las películas argentinas. Y después se hacía un lunch, cuando terminaba. Conocí, así, a muchos actores en esos eventos. Cuando yo era adolescente recuerdo *El mejor papá del mundo* (Francisco Mugica, 1941), *Dios se lo pague* (Luis César Amadori, 1947) con Zully Moreno. Los lunches se hacían en un salón, creo que estaba en la parte superior del cine. Los preestrenos sucedían en el microcine del estudio donde se filmaba la película que iban a estrenar. Y había un señor que nos preguntaba la opinión. Ellos, cuando terminaban el rodaje de una película, yo creo que no estaban tan convencidos de si iba a ser un éxito o un fracaso [...]. También he ido a ver filmar. A Martínez. Me encantaba ver filmaciones. Íbamos con el auto, con mi padre. Yo me acuerdo que había un director, Carlos Hugo Christensen, que tenía mal carácter. Y les gritaba a las actrices, y repetían y repetían. Y al final yo decía ¡qué aburrido! [...]. En el club Ciudad donde yo iba a nadar iban a filmar propagandas. Y a la pobre chica la hacían repetir, y repetir, repetir. Y yo decía que trabajo agotador, este. Una ve el aviso, todas lindas, piensa que están tranquilas y las hacen repetir cantidad de veces las escenas.”

La larga cita confirma los distintos pasos que observamos en la prensa de la época, y la importancia de documentar ese *back stage* fundamental para la publicidad del filme y generar expectativa en el estreno. Éste tenía una importancia capital, debido a que de él dependían las críticas del público y de la prensa que garantizaban o no su permanencia en cartel. Para asegurar un buen estreno, la publicidad debía empezar desde el inicio del rodaje, publicándose notas vinculadas al argumento, a cuestiones técnicas y a los actores principales del filme. En una producción ‘tipo’, este gasto puede calcularse alrededor de los \$13.000 pesos moneda nacional, es decir el 5,91% del total (Garate, 1944).

A su vez, el recuerdo de Nilda nos deja acceder a esa dimensión de ensueño con la que era presentado el mundo del espectáculo, a través de su decepción al descubrir que se trataba de un trabajo que podía llegar a ser tedioso y fastidioso.

La cartografía cinematográfica de Sara también se modificó al crecer. Se casó a los 19 años y tuvo su primera hija a los 20 años. Vivieron en Villa Lynch en la provincia de Buenos Aires, justo al lado del cine “Rodí” que daba muchas películas argentinas. Ella cuenta que desde su cuarto podía escuchar los filmes. Cuando nació su primera hija, iba con la beba y su esposo todos los sábados al cine a ver el continuado de tres películas. En general, iban a los cines que tenían cerca, pero a veces se aventuraban a las salas del centro. Recuerda que asistían al cine Aconcagua, donde vio muchas películas clásicas, como *Fantasia* (*Fantasia*, Walt Disney, 1940) o *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the wind*, Victor Fleming, 1940). Cuando iban al centro lo hacían en la moto de su marido, a la cual le agregó un sidecar para llevar a la hija; más tarde lograron comprar el auto.

De esta manera, se observa que el mapa del entretenimiento era muy amplio y los circuitos barriales se complementaban con los del centro de la ciudad. De este modo, debe matizarse la idea antinómica centro-periferia como dos circuitos paralelos para diferentes audiencias. Asimismo, el presupuesto por el cual los cines de barrio eran de baja calidad y en ellos predominaba el cine nacional, que se desprende por ejemplo de las críticas y reseñas de cine en revistas como *Heraldo del cinematografista* –orientada al sector exhibidor-, también debe ser cuestionado, ya que en cada barrio existía un cine considerado de “alta categoría” en comparación con algún otro de la zona, y todos los entrevistados manifiestan su predilección por el cine extranjero como analizaremos en el siguiente apartado.

El dinamismo de los circuitos, posible gracias a una amplia red de transporte urbano, así como también al crecimiento y entramado transmedial de la oferta cultural, explica estrategias del sector exhibidor como la de Clemente Lococo, quien preocupado por incrementar el volumen de espectadores redujo los precios en horarios y días poco populares en los cines del centro. Así, la popularización de la publicidad del cine se llevó adelante no solo a partir de estrategias de nicho, sino también a través de la idea de amalgamar los consumos culturales de sectores más acomodados con los de las clases más bajas.

El gusto del público: la cruzada del cine nacional

Ante la pregunta sobre qué películas elegían o cuáles eran sus favoritas, sus estrellas preferidas, la respuesta automática en los cuatro casos estuvo orientada al cine extranjero. Solo al repreguntarse sobre el cine nacional los entrevistados reflexionaron sobre qué filmes y actores/actrices les gustaban, aunque en algunos casos hicieron la aclaración de que mucho no les gustaba la producción local.

Nilda, por ejemplo, relata distintas etapas: la de Shirley Temple cuando era niña y la de las películas románticas en la adolescencia. “La película *Casablanca*⁸⁹ yo la debo haber visto cuatro veces (...) Era una época engañosa. Yo viendo esas películas románticas, imaginaba al hombre ideal, al príncipe azul. Y después me di cuenta que todo eso era falso. Era muy difícil encontrar un hombre así. Una era muy ingenua, a los 15 o 17 años.”. Muchas veces elegía las películas por sus actores, tales como Cary Grant, Katherine Hepburn, Robert Taylor y Merle Oberon, o por sus directores como en el caso de Hitchcock. Recuerda que cuando vino Tyrone Powell le pidió a su padre que la llevara a verlo:

“A todas nos gustaba. Cuando vino a la Argentina lo fuimos a esperar a un aeródromo que debía quedar por Ezeiza. Y yo había aprendido frases en inglés para decirle a Tyrone. Madrugamos muchísimo. Fui con mis hermanas y una amiga, nos llevó mi papá. Una emoción ver a un personaje que para mí era un ideal. Fue un día inolvidable. Me dio un beso. Tuve la suerte de conocerlo. Mi papá nos mimaba mucho.”

Sin embargo, cuando empezamos a preguntarle sobre otros consumos culturales, observamos que sí tenía una relación fluida con la producción

⁸⁹ Filme de Michael Curtiz en 1942.

nacional y el *star system* local. Nilda, cuando era pequeña, compraba la revista *Estampa*, entre otras, y le apasionaban los chimentos de la vida de los actores que allí encontraba. No recuerda haber escuchado programas o notas sobre cine en la radio, pero sí oía las radionovelas, y por ello muchas veces iba a pedir autógrafos a los actores y actrices como Juan Carlos Thorry y Niní Marshall. “Yo tengo una libreta con tapas de cuero. Todos ponían alguna dedicatoria. No solo tengo autógrafos de los actores, también de escritores, como Sábato. De pintores, cuando iba a ver las muestras de pintura. Me gustaba no solo el cine y el teatro, me gustaba la pintura. Iba a museos, exposiciones de arte.”

Asimismo, fue socia del Club de fans de Mirta y Silvia que quedaba en Belgrano. Reconoce que a las hermanas Legrand ya las conocía porque iban al mismo club de deportes. “Nos juntábamos a tomar chocolate, éramos un grupo de mujeres que hablábamos de cine. Las Legrand nos comentaban las películas, eran jovencitas, tendrían entre 16 y 18 años en esa época. Yo era dos años menor que ellas. Tengo otra amiga que también me contó que había sido socia.”

María cuenta que cuando no sabía leer iban a ver películas argentinas, pero que algunas eran “un plumazo”. Solían ver las cómicas –que no le gustaban- o bien las románticas. No elegían tanto las películas, sino que iban solo por entrar al cine, “ver cine por ver cine, por la sensación de estar en otro mundo, una felicidad, meterse en la película”. Con los años, se interesó por películas de terror y suspenso como *Frankenstein* (James Whale, 1931), así como también por dramas y policiales. Ella, su madre y su hermana hablaban mucho de cine y también escuchaban juntas la radio. Recuerda que oían juntas los radioteatros de las diez de la noche acostadas en la cama de sus padres, “todo era cuando su papá tenía turno de noche”.

Cuando le preguntamos por las estrellas que recordaba mencionó primeramente figuras extranjeras como Esther Williams –“la nadadora”–, el cómico Danny Kaye, y cuando fue un poco más grande, Red Skelton, Robert Taylor, Cary Grant, y los famosos cowboys, “(m)e gustaban todos los lindos.” Del cine argentino, le gustaban las películas tangueras, pero no sus artistas. No veían mucho cine local porque a su madre no le gustaba, “era argentina pero muy italiana y prefería ver películas italianas.”

Ella dice que el cine no influyó en sus otros consumos, a excepción de su gusto por viajar alimentado por las imágenes de diferentes paisajes y ciudades. Con respecto a las revistas, no compraban ninguna pero sí había

algunas en la casa, como *Claudia*⁹⁰, que les regalaba uno de sus tíos, fotógrafo de la editorial Atlántida y de la Casa de Gobierno durante los gobiernos de Perón. En el caso de María, relata que el cine era el programa privilegiado por sobre otras salidas culturales y gustos de la familia, pero debía realizarse a escondidas de su padre.

Por el contrario, Sara cuenta que leía muchas de las revistas de moda y actualidad. Al llegar a la adolescencia, tuvo que dejar de estudiar para comenzar a trabajar en marroquinería y pudo comprarse revistas como *Para Ti* y *Caras y Caretas*. Las leía en el colectivo, así como también las críticas de películas que salían en el diario *Crítica*. De estas lecturas coleccionó muchísimos recortes que tiró cuando se casó.

Dice que veía sobre todo películas americanas. Le gustaban mucho los musicales con Fred Astaire, Ginger Rogers y Gene Kelly. John Wayne, Henry Fonda, Kirk Douglas, Gregory Peck, Judy Garland, Charles Heston y Charles Chaplin son otros de sus artistas favoritos de la época. La primera película que recuerda es *La momia* (*The Mummy*, Karl Freund, 1932) con Boris Karloff –cree que fue a verla al cine Regio-.

Respecto del cine nacional, lo primero que nos dice es que no veía muchas películas y que no le gustaban. Pero luego recuerda que algo de cine nacional debía ver porque cuando tenía 14 años se enamoró de Hugo del Carril. Dice que aunque había muchas películas nacionales románticas, a ella le gustaban las históricas.

Por su parte, Osvaldo nos abre otro universo en materia de gustos, ya que cuenta que a los niños les gustaban las películas de cowboys, leían revistas de cowboys, jugaban a los cowboys, tenían el revólver de cowboys. El cine y las revistas influían marcadamente en los juegos de los niños. A ver cine nacional iba más influenciado por su mamá o su hermana. No se ofrecían películas de acción, sino dramáticas como *Pelota de Trapo* (Leopoldo Torres Ríos. 1948) con Armando Bó, o *Siete gritos en el Mar* (Enrique Carreras, 1954). Él era muy chico y no las entendía, le parecían “un plomo”, aunque sí le gustaban los musicales de Lolita Torres.

A los doce y trece años, le encantaban los actores John Wayne, Kirk Douglas, Burt Lancaster y Robert Mitchum que interpretaban tipos rudos. De los nacionales, prefería a Luis Sandrini, Ángel Magaña y Santiago Gómez Cou. Al igual que en el caso de la familia de María, Osvaldo resalta su preferencia por las películas italianas.

⁹⁰ La revista *Claudia* comienza a publicarse en 1957, aunque María parece incorporarla a los recuerdos de épocas más tempranas.

Recuerda al cine con mensajes muy inocentes hasta la llegada del film *El hombre del brazo de oro* (*The man with de golden arm*, Otto Preminger, 1957) en donde se hablaba de droga. Fue algo sorprendente tanto para él, que tenía 15 años, como para sus amigos. A sus 16 o 17 años, comenzó a ver películas de terror como *Drácula* (*Drácula*, Terence Fisher, 1958) y dice que sus gustos se amplificaron. Iba al colegio secundario en el turno tarde-noche, lo que favorecía las escapadas al cine con sus compañeros.

No compraba revistas de cine pero a los 16 años escuchaba el espacio radial *Pantalla Gigante*, donde el periodista Jorge Jacobson comentaba películas. A veces seguía las recomendaciones periodísticas, pero se guiaba mucho por el boca en boca para elegir películas.

Con respecto a otras salidas culturales y de entretenimiento, Osvaldo dice que iba menos al teatro con su familia y amigos, ya que el cine, “estaba mucho más a mano”.

El análisis de esta pequeña muestra de casos nos lleva a pensar que, más allá de las dificultades que tenía el cine nacional para hacerse un lugar en el mercado y en el gusto de las distintas audiencias, el entramado transmedial era un elemento fundamental para insertarse de a poco en los distintos hogares. En este sentido, podríamos decir que la convergencia del cine con las revistas del entretenimiento y la radio colaboró en la configuración de prácticas de consumo cultural donde seguramente la idea de “cercanía” y “familiaridad” fue sumamente importante. El cine “(...) En sus propios universos halló sus condiciones de sustentabilidad.” (Gil Mariño, 2015: 162). Así, la nacionalización y popularización de las estrategias cinematográficas de los Estados Unidos en el mercado local colaboró con el acercamiento de las audiencias a estas películas para volverlas protagonistas de su Hollywood local.

Ir al cine

La experiencia de ir al cine es bien distinta en cada uno de los casos. Sin embargo, de todas se desprende la idea del cine como elemento de la modernidad urbana y hasta transgresor. Para María el cine estaba asociado a lo prohibido y por eso cree que lo disfrutó tanto. Se escapaban cuando su padre –ferroviario que trabajaba con las locomotoras en el puerto- tenía el turno vespertino. A veces su padre conseguía entradas de cine de cortesía (colaboraba en la Sociedad de Socorros Mutuos José Verdi de La Boca que tenía un teatro y cuando iban los inspectores de espectáculos públicos le regalaban entradas para ir al cine), pero no las usaba, las guardaba en la

mesa de luz y su mamá se las sacaba sin que él se diera cuenta. La anécdota nos remite a los imaginarios sobre el cine que el mismo cine forjaba, como por ejemplo el argumento de *Los tres berretines* (Enrique Susini, 1933) donde las mujeres de la casa se escapaban al cine frente a la queja del padre de familia porque ya no estaban allí para atender los quehaceres domésticos. Su primer recuerdo en relación al cine fue “horrible”, en sus propias palabras. Ella tenía 5 años y acompañó a su hermana mayor de 10 años al cine Olavarría a ver una película cómica argentina, *Una novia en apuros* (John Reinhardt, 1942) –la película se estrenó en 1942 por lo que María tenía siete años y no cinco como recuerda. Todos reían y ella lloraba, por lo que tuvieron que salir de la sala.

Por el contrario, para la familia de Nilda el cine se trataba de un gran evento familiar. Para su padre el cine formaba parte de un imaginario de modernidad y avance tecnológico, ya que promovía las proyecciones en su casa, tenía un proyector propio e ir al cine se trataba de una salida en automóvil, tal como lo remarca Nilda en su testimonio. Asimismo, seguramente hiciera gala de sus contactos sociales o bien los aprovechara para darle el gusto a sus hijas. Nilda y sus hermanas fueron a la escuela estatal laica por principios políticos de su padre que era socialista. “Yo recuerdo a dos compañeritas, que sus padres tenían mayor poder adquisitivo, ellas iban al cine y comentábamos las películas. El resto de mis compañeras no sé si iban. A veces se proyectaban películas en el colegio.”.

A Nilda le fascinaba la literatura, pero no se imaginaba como escritora ni como docente por lo que decidió estudiar Farmacia y Bioquímica, “algo para ganarse la vida”, sin embargo, la literatura y el cine fueron siempre su pasión. Con respecto a su primer recuerdo del cine dice que:

“El cine de pequeña ha sido muy didáctico, formativo. Yo leía mucho en casa, pero tenía amiguitas que no leían nada. En la película *Los 3 chanchitos*, el chanchito trabajador que hace su casa de ladrillos, cuando viene el temporal su casa permanece intacta. En cambio los otros chanchitos que eran haraganes hicieron su casa de barro o paja y perdieron su casa. Entonces, ese era un mensaje de que uno debe trabajar para lograr algo [...]”.

En el caso de Sara, como ya hemos mencionado, ella recuerda que desde muy chica tuvo una relación muy cercana con el cine por medio de su tía pianista, y que solía ir con su hermano menor y con una prima, nunca con los padres. Luego, se volvió una práctica común con su marido.

Esta preponderancia del universo infantil y femenino también se repite en el relato de Osvaldo. Su primer recuerdo del cine es a los 4 años cuando iba con su mamá a ver películas al cine que estaba a la vuelta de su casa. No recuerda las películas pero sí el ritual de ir al cine. Su padre no iba al cine según lo que nos cuenta, pero se hablaba de cine nacional en la casa y recuerda que se mencionaba a Luis Sandrini como el imperdible. Luego, se transformó en una experiencia entre amigos que teñía el resto de sus juegos. Para Osvaldo, ir al cine era meterse en otro mundo más allá de la vivencia diaria; era una experiencia enriquecedora. Y sobre todo, el placer de ver un espectáculo y olvidarse de todo. Así, ir al cine se presentaba como una experiencia “fascinante” y los imaginarios de modernidad estuvieron al alcance de muchos.

Tal como se ha señalado, este trabajo se trata de un relevamiento inicial sobre las prácticas y la experiencia de ir al cine en las décadas del treinta, cuarenta y cincuenta. Si bien aún queda una ardua tarea por hacer, del análisis anterior puede desprenderse que el mapa de salas de las audiencias era más complejo que la antinomia centro-cine de calidad vs. barrios-cine popular. Gracias al crecimiento de la red de transporte y de los medios de comunicación que permitían la llegada de noticias y el crecimiento de un mercado de consumo cultural, los circuitos eran muy fluidos entre las distintas zonas de la ciudad y el conurbano. Esta experiencia a la mano de los sectores populares colaboró con la configuración de imaginarios modernos y maravillosos.

Finalmente la dimensión subjetiva de los recuerdos de las audiencias arroja una tensión interesante sobre el cine nacional, que sin ser el preferido del público se consumía a partir de un entramado transmedial local que lo coronaba.

Bibliografía

Garate, Juan Carlos (1944). *La industria cinematográfica argentina*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Facultad de Ciencias Económicas.

Gil Mariño, Cecilia (2015). *El mercado del deseo. Tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los '30*. Buenos Aires: Teseo.

Kruger, Clara (2009). *Cine y peronismo. El estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Quintar, Aída y Borello, José A. (2014). “Evolución histórica de la exhibición y el consumo de cine en Buenos Aires”, *H-industri@*, año 8, n°. 14, primer semestre de 2014, ISSN 1851-703X.

Sarlo, Beatriz (1997). *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Autores

Emiliano Aguilar

Es Licenciado en Artes por la Universidad de Buenos Aires. Investigador del Instituto de Artes del Espectáculo Dr. Raúl Castagnino (UBA). Autor de artículos en revistas como *Lindes y Letraceluloide*, y coautor de *Orphan Black and Philosophy: Grand Theft DNA* y *Kaiju and Popular Culture* (2016).

Joaquín Aras

Es Lic. en Comunicación por la Universidad Católica Argentina y Magister por European Graduate School (Suiza). Es investigador del Instituto de Artes del Espectáculo Dr. Raúl Castagnino (UBA), y profesor adjunto en la Facultad de Ciencias Sociales (UCA). Es artista visual y dicta el taller de video experimental Videodomo en diversas instituciones del país.

Tamara Begman

Es Licenciada en Artes por la Universidad de Buenos Aires. Investigadora del Instituto de Artes del Espectáculo Dr. Raúl Castagnino (UBA). Codirectora del proyecto FICABA (Festival Internacional de Cine Africano de Buenos Aires). Forma parte de la Productora en VZA enfocada en el cruce entre cine y artes visuales donde realiza tareas de gestión de proyectos, presentación de carpetas a festivales, edición de contenidos y de página web.

Virginia Carrizo

Es Socióloga por la Universidad de Buenos Aires. Investigadora del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) y del Instituto de Artes del Espectáculo Dr. Raúl Castagnino (UBA).

Noemí Alejandra Duschkin

Es Licenciada y Profesora en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de Buenos Aires. También es Investigadora del Instituto de Artes del Espectáculo Dr. Raúl Castagnino (UBA).

Diego Agustín Ferreyra

Es Licenciado en Ciencias Políticas por la Universidad Católica Argentina, Abogado por UCA, Licenciado en Artes por la Universidad de Buenos Aires, Doctorando en Historia (UCA), Coordinador Académico del Instituto de

Ciencias Políticas y Relaciones Internacionales (UCA), Investigadora del Instituto de Artes del Espectáculo Dr. Raúl Castagnino (UBA).

Daniel Giacomelli

Es Realizador Integral en Artes Audiovisuales por la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN). Investigador del Centro de Estudios de Teatro y Consumos Culturales. Auxiliar diplomado del Departamento de Historia de la Facultad de Artes de la UNICEN. Becario doctoral del CONICET, donde investiga el film noir argentino desde la década de 1940 hasta finales de los 60.

Cecilia Nuria Gil Mariño

Es Doctora en Historia, Magíster en Estudios de Teatro y Cine Argentino y Latinoamericano por la Universidad de Buenos Aires. Profesora en la Universidad Torcuato Di Tella y coordinadora del Laboratorio de Historia Pública de dicha institución. Investigadora del Instituto de Artes del Espectáculo Dr. Raúl Castagnino (UBA). Es autora de *El mercado del deseo. Tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los '30* (2015), ganador Segundo Premio del Régimen de Fomento a la Producción Literaria Nacional y Estímulo a la Industria Editorial del Fondo Nacional de las Artes.

Marina Gurman

Es Realizadora Integral en Cine y TV por CIC y estudiante de la Licenciatura en Artes de la Universidad de Buenos Aires. Es investigadora del Instituto de las Artes del Espectáculo Dr. Raúl Castagnino (UBA). Se desempeña como docente de Dirección de Arte en la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC), y como directora de arte en cine y TV.

Alejandro Kelly Hopfenblatt

Es Doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Becario posdoctoral del CONICET con una investigación sobre la comedia sofisticada en el cine latinoamericano clásico. Investigador del Instituto de Artes del Espectáculo Dr. Raúl Castagnino (UBA). Ganador del “Tercer Concurso Nacional y Federal de Estudios sobre Cine Argentino – Biblioteca Enerc-INCAA” (2017) con el libro *Modernidad y teléfonos blancos. La comedia burguesa en el cine argentino de los años 40*.

Clara Kriger

Es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires, donde se desempeña como docente y Coordinadora del Área Cine y Audiovisuales del Instituto de Artes del Espectáculo Dr. Raúl Castagnino. Es autora de *Cine y Peronismo: El estado en Escena* (2009) y coautora, entre otros, de *La imagen argentina* (2017), *Directory of World Cinema: Argentina Vol. II* (2016), *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión* (2012).

María Eugenia Lombardi

Es Técnica en Dirección de Cine y Video por CIEVYC, y estudiante de Artes de la Escritura en la Universidad de las Artes y de Artes en la Universidad de Buenos Aires. Investigadora del Instituto de Artes del Espectáculo Dr. Raúl Castagnino (UBA). Actualmente se encuentra finalizando su opera prima, un documental ficcionado titulado *Vida*.

María Florencia Micella

Es Licenciada y Profesora de Enseñanza Media y Superior en Artes por la Universidad de Buenos Aires. Directora de Cine y Televisión (TEBA). Investigadora del Instituto de Artes del Espectáculo Dr. Raúl Castagnino (UBA). Participó en la realización de videoclips para distintas bandas musicales y en producciones fotográficas como asistente de fotografía.

Camila Belén Mollica

Es estudiante de la Licenciatura en Artes por la Universidad de Buenos Aires. Investigadora del Instituto de Artes del Espectáculo Dr. Raúl Castagnino (UBA).

Diana Paladino

Es Licenciada en Artes por la Universidad de Buenos Aires y Doctoranda en Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Profesora en la Universidad Nacional de las Artes. Investigadora del Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Autora de *Itinerarios de celuloide. Compiladora de Documentalismo y militancia* (2010); *Documental/Ficción. Reflexiones sobre el Cine Argentino Contemporáneo* (2014). Ha participado en numerosas publicaciones, entre las últimas, *Máscaras de la carne. Aproximaciones al cine de Ingmar Bergman* (2018); *Directory of World Cinema Argentina vol. II* (2016) y vol. I (2014).

Lesly Peterlini

Es Licenciada en Artes por la Universidad de Buenos Aires y Doctoranda en Historia y Teoría de las Artes por la misma universidad. Diploma de Estudios Franceses en Cultura y Lenguajes por la Universidad Sorbonne Nouvelle (Paris III). Investigadora del Instituto de Artes del Espectáculo Raúl H. Castagnino (UBA). Adscripta a la cátedra Historia del Cine Universal (UBA). Miembro del comité de redacción de *Vivomatografías*. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica. Se desempeña profesionalmente en el Fondo Nacional de las Artes desde 2007.

Denise Pieniazek

Es estudiante de la Licenciatura en Artes de la Universidad de Buenos Aires. Estudiante de la carrera de Escenografía de la Universidad Nacional de las Artes. Investigadora de la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral y del Instituto de Artes del Espectáculo Dr. Raúl H. Castagnino (UBA). Desarrolla la crítica periodística en diversas revistas culturales y artísticas, y en un programa radial de espectáculos.

Sonia Sasiain

Es Licenciada y Profesora de Enseñanza Media y Superior en Artes por la Universidad de Buenos Aires. Magíster en Historia por la Universidad Torcuato Di Tella. Doctoranda en Historia en UTDT. Investigadora del Instituto de Artes del Espectáculo (UBA). Profesora en la Universidad Torcuato Di Tella, en la Facultad de Arquitectura y de Urbanismo, (UBA) y en el Universidad Nacional del Arte. Participa en distintas pesquisas que abordan la relación del cine y la ciudad en la Argentina (1933-1960).

Rocío Terlizzi

Es estudiante del Profesorado en Enseñanza Media y Superior en Artes de la Universidad de Buenos Aires. Investigadora del Instituto de Artes del Espectáculo Dr. Raúl Castagnino (UBA). Es cantante, actriz, asistente de dirección y producción teatral, es docente de enseñanza formal y no formal en distintas ramas artísticas. En la actualidad investiga sobre el circuito cinematográfico en el partido de Lanús durante el período 1930-1960.

Elina Tranchini

Es Doctora en Historia por la Universidad Nacional de La Plata, Magister en Ciencias Sociales y Sociología por FLACSO y en Análisis Cultural y Sociología de la Cultura por UNSAM. Profesora en el Departamento de

Sociología de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP. Investigadora en el Instituto de Artes del Espectáculo Dr. Raúl Castagnino (UBA). Ha desarrollado numerosas investigaciones y publicaciones sobre historia de la cultura, Film Studies & History, y filosofía de la naturaleza, el paisaje y la ruralidad, habiendo obtenido premios nacionales e internacionales (Premio José Hernández 1999, Premio Jauretche 2001, LASA Iberoamericano Book Award Honorable Mention For a book on Latin America In the social sciences and the humanities 2015).

Luciana Trost

Es estudiante de la Licenciatura en Artes de la Universidad de Buenos Aires. Investigadora en el Instituto de Artes del Espectáculo Dr. Raúl Castagnino (UBA). Se desempeñó como colaboradora en el Festival Internacional de Cine de Derechos Humanos (2017), y en el Museo MALBA (2017 y 2018). Continúa colaborando en proyectos artísticos independientes ligados a las artes visuales y escénicas.

Soledad Velasco

Es Licenciada en Artes de la Universidad de Buenos Aires, e Investigadora en el Instituto de Artes del Espectáculo Dr. Raúl Castagnino por la misma universidad. Técnica en Cine y Video por CIEVC) y Guionista por *Guionarte*. Es docente de cine y guión. Se desempeña como jefa de prensa y comunicación en Pulso Comunicación y forma parte del staff de prensa del BAFICI, FIBA y JAZZ.

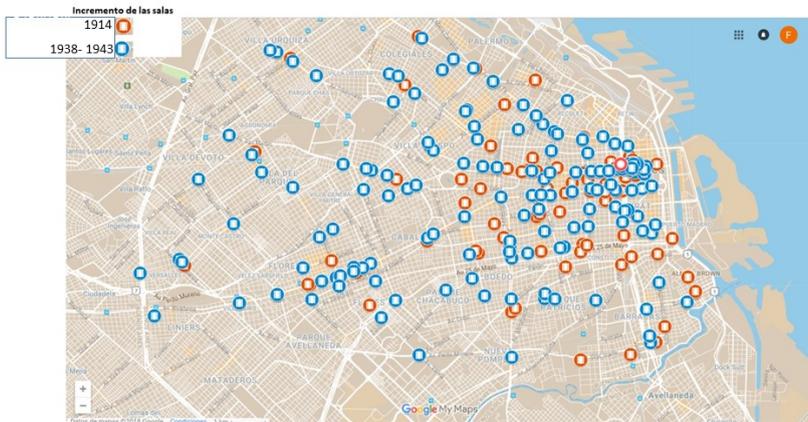
Milagros Villar

Es estudiante de la carrera de Artes de la Universidad de Buenos Aires, e Investigadora en el Instituto de Artes del Espectáculo Dr. Raúl Castagnino por la misma universidad.

ANEXOS

A-

Cartografía de salas de cine en 1938- 1943



Mapa elaborado por Tamara Bergman, Florencia Micella, Lesly Peterlini, Luciana Trost y Rocio Terlizzi. Proyecto: *Fuentes del cine clásico*: Dirección Clara Kriger. Coordinación Sonia Sasiain

B-

Listado de cines existentes en 1938 en la ciudad de Buenos Aires

Almagro	Almagro
Corrientes	Almagro
Hollywood Palace	Almagro
Palace Medrano	Almagro
Roca	Almagro
Castilla	Barracas
Coliseo	Barracas
Imperio	Barracas
Belgrano	Belgrano
Cabildo	Belgrano
Cabildo	Belgrano
Ideal Monroe	Belgrano
Mignon Palace	Belgrano
Príncipe	Belgrano
Ritz	Belgrano
Teatro General Belgrano	Belgrano
Follies	Boedo
Asamblea	Caballito
Condor	Caballito
Lezica	Caballito
Odeon II	Caballito
Parravicini	Caballito
Pellegrini	Caballito
Primera junta	Caballito
Río de la Plata	Caballito
Sol de Mayo	Caballito
Taricco	Caballito
Alegría	Centro
Alvear	Centro

Ambassador	Centro
American Palace	Centro
Apolo	Centro
Astor	Centro
Astoria	Centro
Ateneo	Centro
Atlantic	Centro
Baby	Centro
Callao	Centro
Capitol	Centro
Carlos Gardel	Centro
Cecil	Centro
Central	Centro
Cervantes	Centro
Coliseo 2do.	Centro
Colon	Centro
Cosmopolita	Centro
El Nilo	Centro
Electric Palace	Centro
Gaumont	Centro
General Mitre	Centro
Gloria	Centro
Gran Cine Florida	Centro
Gran Cine Ideal	Centro
Gran Cine Mogador	Centro
Gran Cine Suipacha	Centro
Gran Rex	Centro
Gran Teatro Broadway	Centro
Gran Teatro Ópera	Centro
Grand Splendid	Centro
Hindú	Centro
Los Andes Gran Cine	Centro
Lumiere	Centro
Lux	Centro
Melody	Centro

Metropol	Centro
Metropolitan	Centro
Moderno	Centro
Monumental	Centro
National Palace	Centro
Paramount	Centro
Perla	Centro
Petit Splendid	Centro
Plaza	Centro
Porteño	Centro
Princesa	Centro
Radio City	Centro
Real Cine	Centro
Renacimiento	Centro
Rose Marie	Centro
Segundo Coliseo	Centro
Select Corrientes	Centro
Select San Juan	Centro
Unión	Centro
Versailles	Centro
Alvarez Tomas	Colegiales
Argos	Colegiales
Regio	Colegiales
Rialto	Colegiales
Rivoli	Colegiales
Lima	Constitución
Pablo Podesta	Constitución
Rivas	Constitución
Select Buen Orden	Constitución
Solis	Constitución
Devoto	Devoto
Avellaneda	Flores
Canadian	Flores
Cine T. Continental	Flores
Coliseo Flores	Flores
Febo	Flores
Gaona	Flores
Ideal Palace de	Flores

Flores	
Jupiter	Flores
Minerva	Flores
Oeste	Flores
Palace Rivadavia	Flores
Presidente Mitre	Flores
Pueyrredón	Flores
Rex	Flores
San José de Flores	Flores
San Martín	Flores
Sarmiento	Flores
Select Flores	Flores
Varela Palace	Flores
Capitolio	Floresta
Edison	Floresta
Imperio	Floresta
Dante	La Boca
Güemes	La Boca
Olavarria	La Boca
Olimpia	La Boca
Select Barracas	La Boca
Social	La Boca
Sena	La Paternal
Alberdi	Mataderos
Jorge Newbery	Mataderos
Bijou	Norte
Grand Palais	Norte
Palais Bleu	Norte
Palais Royal	Norte
Roxy Theatre	Norte
Armonía	Once
Baron Hirsh	Once
Catalunia	Once
Columbia	Once
Etoile Palace	Once
Once	Once
Rivadavia Palace	Once
Loria	Once

Soleil	Once
Argentino	Palermo
Coliseo Palermo	Palermo
Londres Palace	Palermo
Manon	Palermo
National	Palermo
Odeón Palace	Palermo
Palais Blanc	Palermo
Park	Palermo
Familiar Parque Chas	Parque Chas
Pompeya	Pompeya
AESCA	Saavedra
Alteza	San Cristobal
Estrella	San Cristobal
Condal	Villa Crespo
Familiar Villa Crespo	Villa Crespo
Villa Crespo	Villa Crespo
Gran Bijou	Villa del Parque
25 de mayo	Villa Urquiza
9 de Julio	Villa Urquiza
America	Villa Urquiza
Edén Palace	Villa Urquiza
Supremo	Villa Urquiza
Villa Urquiza	Villa Urquiza

Destacadas las salas de cine que aparecen en la cartelera del diario *La Nación*, abril de 1938.

Fuente: *Libro de Oro de la Cinematografía Argentina*, Año1, No.1, Lideo Ed., Buenos Aires, 1938.