

**DOSSIER**  
**Hacia un relato historiográfico sobre el cine argentino**

[Original]

## Estudios sobre cine clásico en Argentina: de la perspectiva nacional a la comparada

CLARA KRIGER  
Universidad de Buenos Aires (UBA)  
R. Argentina  
✉

---

**Resumen:** En este texto se señalan diferentes modos de abordaje historiográficos sobre cine clásico argentino. En un primer momento los textos destacan los elementos con marcas identitarias y giran en torno a preguntas que intentan elaborar una definición de cine nacional. Así, desde las primeras historias del cine, tanto en el ámbito local como en la región, es posible ver que, a pesar de las coyunturas y perspectivas diferentes, se mantiene la inquietud por estudiar el cine en clave nacional. Luego, en los años 80, surgen las historias que salen del paradigma nacional para pensar lo común en el cine regional. Estos trabajos sobre cine latinoamericano otorgan un espacio desproporcionado a los nuevos cines en detrimento del período clásico, que aparece un tanto esquematizado y empobrecido. Sin embargo el aporte de estas historias es poner de manifiesto la realidad de un cine periférico que se ve determinado por las relaciones asimétricas de producción. La historiografía del cine clásico argentino se multiplica en el tercer milenio, caracterizada por la fragmentación de sus temáticas y por la búsqueda de nuevas problemáticas. En la actualidad la clave de la historiografía está cruzada por los estudios culturales, los estudios transnacionales y las propuestas de estudios comparados.

**Palabras clave:** Estudios sobre cine – Cine argentino – Cine clásico industrial – Historiografía.

[Full paper]

### **Argentine Classic Film Studies: From the National Perspective to Comparative**

**Summary:** The text indicates different modes of historiographical approach on classic Argentine cinema. At first the texts emphasize the elements with identity marks and revolve around questions that try to develop a definition of national cinema. Thus, from the first film histories, both locally and regionally, we can see that, despite the different contexts and perspectives, the interest of studying the key national cinema remains at same level. Then in the 80's, the stories going from the national paradigm of thinking to the regional cinema arise. These books on Latin American cinema give disproportionate space to the new cinemas at the expense of the classical period pieces, shown it schematically and somewhat depleted. However, the stories' contribution is to show the reality of peripheral cinema determined by asymmetrical relations of production. The historiography of the Argentine classic film multiplies itself in the third millennium, characterized by fragmentation of its themes and finding new problems. Currently the key of historiography is crossed by cultural studies, transnational studies and proposals for comparative studies.

**Key words:** Film Studies – Argentine Cinema – Classic Industrial Cinema – Historiography.

---

Las hipótesis historiográficas sobre el cine argentino aparecieron muy fragmentariamente en las revistas especializadas pocos años después de que la industria se pusiera en marcha,<sup>1</sup> sin embargo pasaría bastante tiempo para que esas ideas se tradujeran en un relato que lograra plasmarse como libro.

Como es sabido, los primeros libros dedicados a la historia del cine, publicados en Europa y Estados Unidos, se centraron en las películas producidas en esas latitudes. Incluso muchos textos que devinieron del impulso editorial que se experimentó alrededor de 1945, en el marco de los festejos por los cincuenta años del nuevo arte, ignoraron la existencia de las florecientes experiencias industriales de las cinematografías que, desde su perspectiva, eran consideradas como menores; aunque es necesario notar que algunos pocos ejemplares fueron incorporando, muy lentamente, datos sobre Latinoamérica. Esas historias del cine etnocéntricas también se leían en Argentina y seguramente fueron un factor determinante a la hora de dar forma a las producciones historiográficas locales.

En los años cincuenta se editó en el país una gran cantidad de libros sobre cine, en su gran mayoría traducciones de libros sobre los secretos de la realización, o sobre el fenómeno cinematográfico y su recepción.<sup>2</sup> En este marco también se publicaron algunas historias del cine que seguían los cánones ya explicitados. Por ejemplo en el año 1956 la editorial Losange publicaba la *Historia del cine* de Georges Sadoul que dedicaba dos párrafos a México, un párrafo a la Argentina

---

<sup>1</sup> Un ejemplo de ello, entre muchos otros, puede verse en el Número Extraordinario del *Heraldo del Cinematografista*, editado en julio de 1942. Allí escriben notas distintos actores del medio cinematográfico para proponer una lectura de la realidad del sector teniendo en cuenta la trayectoria industrial de casi una década. En uno de esos artículos Enrique Amorin plantea la siguiente hipótesis: la cinematografía argentina transitó tres etapas. Una centrada en «el astro y la estrella», otra centrada en el director y la tercera etapa signada por «un gusto más refinado en la elección de los temas».

<sup>2</sup> Para dar un ejemplo se reseñan los títulos que la editorial Losange publicó entre 1956 y 1959 en el marco de una colección llamada «Estudios cinematográficos»: 1. *El actor en el film* (Vsevolod Pudovkin), 2. *La pantalla diabólica* (Lotte H. Eisner), 3. *Cine italiano* (Mario Gromo), 4. *El arte de Charles Chaplin* (Sergei Eisenstein), 5. *El cine en el problema del arte* (Luigi Chiarini), 6. *Historia del cine: la época muda* (Georges Sadoul), 7. *Historia del cine: la época sonora* (Georges Sadoul), 8. *Los monstruos sagrados de Hollywood* (Calki), 9. *Vittorio de Sica* (Henri Agel), 10. *El lenguaje del cine* (Renato May), 11. *El Western* (Jean Louis Rieupeyrou), 12. *El film: evolución y esencia de un arte nuevo* (Béla Balazs), 13. *El dibujo animado* (Giuseppe Lo Duca), 14. *Tiempo y cine* (J. Leirens), 15. *La forma en el cine* (Sergei Eisenstein), 16. *Gramática del cine* (Raimond Spottiswoode), 17. *Cine sueco* (Bengt Idestam-Almquist), 18. *Panorama del cine negro* (Raymond Borde), 19. *El cine y las bellas artes* (Henri Lemaitre).

y tres renglones a un conjunto que contenía a Brasil, Chile, Uruguay y Perú. Por otra parte, es notable que los comentarios se redujeran a señalar las influencias europeas, soviéticas y norteamericanas en la producción que analizaban. Así la película mexicana *El auto gris* tiene como modelos a *Fantomas* o *Los misterios de Nueva York*, en *Redes* se observa influencia de la escuela soviética, y en *Los dos monjes* del expresionismo alemán. Sobre el cine argentino Sadoul opina que «salvo raras excepciones, las películas, si bien están lujosamente presentadas y son técnicamente hábiles, permanecen en la mediocridad y se inspiran demasiado directamente en Hollywood».<sup>3</sup>

En 1960 Eudeba publicaba la consagrada *Historia del cine* de Giuseppe Lo Duca que no decía nada sobre la Argentina, pero a pesar de no ser un volumen muy extenso (70 páginas), se ocupaba de reseñar brevemente la experiencia de

---

<sup>3</sup> «Desde los comienzos del sonido, la producción está en pleno auge en América Latina. El cine mexicano, hoy día el más importante del mundo hispánico ha cobrado gran desarrollo desde 1930. Si *El prisionero número trece*, de Fernando de Fuentes (1933) o *Chucho el roto* (1934), de Gabriel Soria, que relataba la vida del bandido Jesús Ariaga, eran originales pero mediocres, por el contrario, ciertos films policiales, como *El auto gris*, eran tan notables como sus modelos: *Fantomas* o *Los misterios de Nueva York*. / En 1935 el autor de documentales norteamericano Paul Strand fue llamado a México, junto con Fred Zinnemann, para producir allí una película cuyo argumento había sido escrito por el ministro de Bellas Artes, Velázquez Chávez. *Redes* fue íntegramente realizada en interiores, con el concurso de los pescadores y un único actor aficionado. El film, algo lento, poseía una gran belleza plástica. Podía hallarse en el mismo la influencia de la escuela soviética, y en especial la de Eisenstein. En 1936, tras los ensayos desiguales de Ramón Peón, Fernando de Fuentes, Boytler, Rolando Aguilar, etc., Bustillo Oro, un hombre de teatro, dirigió *Los dos monjes*, curiosamente influida por el expresionismo alemán y muy bien fotografiada por el operador Jiménez. Más tarde, se construyeron estudios bien equipados y durante la guerra, el cine mexicano abasteció las mil doscientas salas del país y a numerosas regiones de América Latina. La producción pudo así alcanzar a sesenta u ochenta películas por año. Algunos films de real calidad iban a producirse en México hacia el fin de la segunda guerra mundial. / Argentina, que poseía mil quinientas salas, cifra superior a la que corresponde a México, había hecho construir numerosos estudios, de los cuales salía una treintena de películas por año. El primer film fue realizado en este país, por Mario Gallo, en 1908 *La ejecución de Dorrego*. Una producción regular se había organizado en 1915. Pero salvo raras excepciones, las películas, si bien están lujosamente presentadas y son técnicamente hábiles, permanecen en la mediocridad y se inspiran demasiado directamente en Hollywood. / Brasil, con un número de salas igual al de Argentina, producía algunos films por año, como Chile, que no poseía sin embargo, más que doscientos cincuenta o trescientas salas. / Uruguay con ciento sesenta salas, pudo ocasionalmente, financiar algunas películas. La situación de Perú es análoga». (Sadoul 1956:98-99).

México y destacar una película venezolana y dos brasileñas.<sup>4</sup>

Una excepción a la regla fue la publicación, en 1944, por parte de la Editorial Nova, del libro *El cine al día* (escrito por Douglas Arthur Spencer y Hubert D. Waley y editado originalmente por Oxford University Press) que fue traducido por el periodista y guionista español Francisco Madrid. Este traductor se tomó la licencia de agregar un epílogo de creación propia en el que básicamente se reseñaban las características artísticas y personales de ocho directores argentinos. En el párrafo introductorio el autor especifica los dos objetivos de esta tarea, por un lado, que el lector advierta la importancia que adquiere el cine argentino, y por el otro, constituir la base de un amplio estudio que se publicará «algún día». El epílogo completo está disponible en este *dossier* y constituye, sin duda, el antecedente más antiguo de los estudios de cine clásico local.

Ese texto tan temprano, que se ocupa de reseñar la cinematografía argentina, es retomado casi íntegramente en *Historia Ilustrada del séptimo arte*, publicada por SALVAT en Barcelona y Buenos Aires, en 1950.<sup>5</sup> María Luz Morales, autora de los tres tomos, incluye este texto en el capítulo «El cine de Hispanoamérica» (53 páginas) donde también da cuenta de la actividad mexicana. Desde una perspectiva hispanista, en todos los casos, establece relaciones con filmes y datos españoles. Por este enfoque el cine de Brasil queda excluido de la publicación.

Recién hacia finales de la década del '50 surgió en Latinoamérica la preocupación por confeccionar las historias de las distintas trayectorias cinematográficas nacionales. Entre 1959 y 1960 se publicaron los dos primeros relatos históricos sobre el cine argentino y brasileño, la *Historia del cine argentino*

---

<sup>4</sup> «El cine mexicano brindó una secuela de las películas *¡Qué viva México!* y *Janitzio* (1934, clave de toda la obra de Emilio Fernández), con *María Candelaria* (1943), *La perla* (1947), *Río Escondido* (1948), *La malquerida* (1949), larga serie de espléndidas ilustraciones debidas a Emilio Fernández (director y a Gabriel Figueroa (fotografía). (...) / Ha sido necesario esperar veinte años para ver una gran película de Luis Buñuel: *Los olvidados* (México, 1950). Otras "revelaciones" no son menos sorprendentes: *La balandra Isabel llegó esta tarde* (Venezuela, 1950), de Carlos Hugo Christensen; *Caiçara*, de Adolfo Celi (producción de Alberto Cavalcanti, Brasil, 1950), y *O Cangaceiro*, de Lima Barreto (Brasil, 1952)» (Lo Duca (1960): 48).

<sup>5</sup> Luego se vuelve a publicar en forma de folleto: *Los directores argentinos* (publicado por J. M. Couselo, J. Gómez Bas y Kive Staif, Centro de investigación del Cine argentino, Tercer Festival Internacional de Mar del Plata, enero de 1961).

de Domingo Di Núbila y la *Introdução ao Cinema Brasileiro* de Alex Viany. Luego en 1963 Emilio García Riera publicó *El cine mexicano*, texto que ampliaría unos años más tarde dando inicio a la historiografía del cine desarrollada en el marco académico latinoamericano.

Estos libros de Di Núbila, Viany y García Riera sentaron las bases de un imaginario sobre lo que fue el cine clásico en la región y sobre lo que debió haber sido. Sin duda, no se puede volver hoy a esos textos sin desnaturalizarlos, y sin indagar cómo fueron concebidos, en base a qué tradiciones se idearon sus hipótesis, cuáles son los modelos con los que están dialogando.

A poco de reflexionar sobre este impulso editorial en la región, parece razonable que los libros surgieran en los tres países que habían desarrollado, en mayor o menor medida, una industria cinematográfica local; sin embargo no es tan lineal el proceso si se considera la coincidencia temporal. ¿Por qué en Brasil y Argentina en 1959, y en México pocos años después, tres periodistas deciden en dar cuenta de la historia del cine de cada país?

Es posible que en los casos de Argentina y Brasil, la respuesta se halle en el grado de incertidumbre en que estaban sumidos ambos campos cinematográficos por esos años. Mientras transitaban los últimos tramos de las formas clásicas, en la producción y la representación, el futuro no se presentaba claramente delineado. La década de 1950 fue sin dudas de transición entre las viejas estructuras y la modernización, e implicó una crisis conceptual que obligó a pensar nuevamente cuáles eran los objetivos y las formas del futuro cine nacional. Di Núbila clamaba por un ámbito cinematográfico menos regulado que se revitalizara mediante la competencia de la oferta y la demanda. Viany, por su lado, creía que la ausencia del apoyo del Estado al cine brasileño afectaba enormemente sus posibilidades de desarrollo industrial. Ambos daban cuenta de los logros y creían que estaban a las puertas de un cambio. Pensar el futuro del cine implicaba necesariamente establecer un relato sobre su pasado, y eso es lo que se puso en marcha por esos años en ambos países.

En México las cosas fueron diferentes porque el proyecto industrial, aunque estancado, todavía tenía mucho resto. Quizá por eso el libro de García Riera se



*Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939)

retrasó unos años respecto de sus pares latinoamericanos. Su libro no se emparenta con la crisis que deviene de una reconversión industrial, sino con la crisis producida por la irrupción de la modernidad en el cine. Según el autor «el único problema básico y esencial» del cine mexicano, es «el de dar paso a una nueva generación, y dejar que ella sustituya a la de los realizadores anquilosados, incapaces de pedirle ni darle nada valioso al cine...». Luego subraya: «el cine mexicano ha llegado a la crisis porque el conformismo más absoluto lo tiene convertido en un pantano» (García Riera 1963: 202).

En estas tres historias del cine se observan algunas características comunes y muchas diferencias. En primera instancia es evidente que existen coincidencias entre los análisis y planteos de Di Núbila y Viany. Ambos giran en derredor de los impedimentos para la construcción de una industria sustentable y del papel fundamental que juega, o que debe jugar, el Estado en términos de regulación y protección del universo del cine en cada país. Estas reflexiones se generan cuando los problemas de producción para la industria de los dos países parecen no encontrar su piso, si se tiene en cuenta que el número de películas producidas en Brasil durante 1959 es de 57 (la cifra más alta de la década) y desciende a 29 en el año siguiente (Ramos 1983:35), mientras que los datos acerca del cine argentino son aún más desalentadores con 23 filmes en 1959 y 31 en 1960 (Getino 1998:337).

Los dos tomos de Di Núbila giran fundamentalmente en torno de una selección de películas estrenadas que se distinguen por algún elemento técnico o por su popularidad, o responden a gustos personales del autor. En el final de cada capítulo y sobre todo en el final de cada tomo se pueden leer textos que analizan las distintas cuestiones de orden económico, político y artístico que para Di Núbila conformaban el «problema del cine argentino».

El libro de Viany se propone otro formato. Aunque hace un *racconto* de la producción brasileña señalando acontecimientos, personalidades y filmes, no se centra en ellos sino que prefiere examinar la constitución y el desarrollo de los distintos agentes de la industria, y de su funcionamiento en el marco de la economía nacional. Sin duda Viany, por su formación marxista, tiene una mirada más estructural de las producciones culturales. La *Introdução ao Cinema Brasileiro* recorre en sus tres capítulos centrales una periodización que se asienta en los proyectos industriales que Viany bosqueja, dando cuenta de los fenómenos producidos en distintas regiones del país. En muchos casos los análisis que vinculan estructura y superestructura se mixturán con las

condiciones creadas por ciertas conductas individuales. Esta mezcla de razonamientos logra complejizar las explicaciones en las que juegan tanto motivaciones económicas del sistema, como las inflexiones de personalidad de ciertos agentes.

Ambos intelectuales hicieron un diagnóstico coincidente en muchos puntos acerca de los problemas que aquejaban al sector cinematográfico en cada país. Sus diferentes perspectivas ideológicas se hacían evidentes en la formulación de las hipótesis que intentaban explicar las causas y consecuencias de los mismos y también en las posibles soluciones. Pero a pesar de todo coincidían en que la problemática del cine giraba en torno a cuatro elementos centrales: falta de inversiones que mantengan una aceptable actualización técnica de los estudios y laboratorios; modalidades erradas en la articulación del negocio cinematográfico; una inadecuada relación de la industria con el Estado; y debilitamiento en la potencia de temáticas y formas narrativas nacionales y populares.<sup>6</sup>

Otro elemento común que se observa en estas dos primeras historias del cine de la región, es el señalamiento de un canon artístico en la producción fílmica. La argumentación de Viany gira en torno a la «brasileridad» que debería identificarse en las películas como factor desencadenante de una posible industria local. Lo que Viany llama «canon estético» es similar a lo que Di Núbila denomina «orientaciones temáticas» con un perfil reconocible (él crea denominaciones para ciertas líneas de trabajo como la «social folklórica», la «popular suburbana», la «popular campera», etc.).

En relación con estos temas, las diferencias con el colega mexicano eran notables. García Riera era hacia 1963, un intelectual que ya concebía al cine desde la teoría de autor, por lo que estructura su ensayo con la idea de que «el director es el único responsable de la calidad de un film». Cita a los actores pero advierte que no les concede una gran «importancia creadora», solo incluye sus nombres porque confía «en la capacidad del lector de asociarlos, gracias al recuerdo, con presencias físicas que en una mínima medida contribuirán a reconstruir la plástica del film» (1963:7).

El desarrollo del aparato productivo no está en el centro de las preocupaciones de este crítico, ya que México producía en los años 50 más de un centenar de películas anuales y continuó en los 60, con altos y bajos, manteniendo ese ritmo

---

<sup>6</sup> Para ampliar ver Kriger 2011.

productivo.<sup>7</sup> Por otro lado, declara que no es un especialista capaz de interpretar los datos que arroja el cine como «fenómeno económico», por lo que menciona «muy por encima algunos de los problemas industriales y financieros que el cine mexicano ha afrontado a lo largo de su historia» (García Riera 1963:8). Sin embargo entiende que puede dar cuenta de los «datos valiosísimos» que recoge el cine mexicano «en orden a la vida psicológica y social» del país.

El reclamo de García Riera se asentaba en la actividad de los directores y productores anticuados, a su juicio, por no hacerse eco de la renovación temática y de lenguaje, que ya era efectiva en casi todas las plazas. García Riera modela la historia del cine mexicano desde una perspectiva sesentista y termina su libro con el capítulo «La crisis y el futuro», vaticinando la pronta llegada de un cambio en la representación audiovisual. Él habla de un cambio generacional que rompiera el «atolladero» en que se encontraba el cine azteca, realizadores nuevos «mejor o peor orientados, verdaderamente talentosos o bien, dispuestos desde un principio a servirse de nuevas recetas prestigiosas que cubran su falta de talento...» (1963:201).

Si bien las diferencias descritas entre el texto de García Riera y los de sus colegas son evidentes, también es posible encontrar coincidencias entre los tres autores. Una de las cosas que estos textos tienen en común, frente a las historias del cine escritas en los países centrales, es que subrayan los elementos nacionales de sus cines, sobre todo aquellas marcas estéticas ligadas a las tradiciones populares urbanas o rurales, y a la música en particular. Así, alientan todo aquello que responda a las matrices del tango, la samba y la ranchera, aunque muchas veces observa la falta de calidad, siempre rescata el valor de la singularidad que se expresa en esos relatos.

Por otra parte, los tres autores coinciden —ya lo hizo notar Paranaguá (1985:72)— en mostrar independencia con respecto a las historias del cine vinculadas con los países productores tradicionales, centrándose en lo nacional. Es posible decir que en los tres libros se indaga qué tiene de nacional el cine nacional, y/o qué debe tener el cine, en cada caso, para considerarse nacional. Esta característica resulta fuertemente productiva porque, aunque no los libera totalmente de la permanente comparación asimétrica con lo hecho en Estados

---

<sup>7</sup> En 1956, 101 películas, 104 en 1957, 135 en 1958, 116 en 1959, 114 en 1960, 74 en 1961, 81 en 1962, 86 en 1963, 113 en 1964 y 97 en 1965. Los datos son tomados de la *Breve Historia del Cine Mexicano. Primer siglo (1897-1997)*, de Emilio García Riera (1998:211 y 234).



Unidos y Europa, sin embargo les permite establecer cánones propios para entender cómo se fueron construyendo nuevas estructuras narrativas sobre temáticas y tópicos locales. Sin embargo, por esa misma independencia, los relatos adquieren un sesgo de excepcionalidad que no les permite encontrar una vía apropiada para relacionar lo nacional y lo internacional. Es decir, que de alguna manera reproducen en sentido inverso, la operación historiográfica que excluía a los países latinoamericanos de las historias del cine universal. Así, con estos relatos se comienza una tradición de historiografías localistas, que prácticamente carece de propuestas comparativas entre países de la región. Es notable que ninguno de los tres autores mencione las reflexiones historiográficas hechas en los otros dos países, ni piense en formular posibilidades y límites para el cine latinoamericano.

En los años 80 surgen las historias del cine regionales a caballo de las ideas pergeñadas por el cine político latinoamericano. En efecto, la «estética latinoamericana» en el ámbito del cine, fue una opción geopolítica que obligó a reescribir ese pasado previamente relatado en clave nacional. De entre estas historias del cine latinoamericano, las que más pregnaron en el incipiente grupo de estudiosos e investigadores argentinos, basaban sus hipótesis en la teoría de la dependencia, —consideración en términos de centro-periferia del funcionamiento de las estructuras productivas y de los resultados estéticos obtenidos—. Dos fueron las de mayor circulación por las casas de estudio hacia finales de los años '80s. En primer lugar el ensayo de Paulo Paranaguá, *O Cinema na América Latina*, que intentó por primera vez una visión comparada de la actividad regional, proponiendo que se trataba de «un conjunto de cinematografías dependientes, subdesarrolladas, periféricas y atomizadas [que] adquiere el aspecto de un movimiento cultural» (1985:91).<sup>8</sup> El texto se organiza en tres períodos (mudo, sonoro y nuevos cines) para contar la trayectoria de los cines latinoamericanos, haciendo eje por un lado, en los condicionamientos impuestos por la cinematografía hollywoodense y, por otro, en los elementos estéticos y narrativos comunes que se observaban en el conjunto.

Para quienes estábamos estudiando cine en esos años, esta historia regional se convirtió en una revelación que dejaba al desnudo la falsedad desplegada por las comparaciones asimétricas, que proponían calificar la producción clásica local como una copia ineficiente de los filmes hollywoodenses, sin entender que

---

<sup>8</sup> "Um conjunto de cinematografías dependentes, subdesenvolvidas, periféricas e atomizadas adquire o aspecto de um movimento cultural" (Paranaguá 1985:91).

los géneros narrativos se habían reinventado con las amalgamas operadas entre las fórmulas y las matrices culturales locales.

Dos años después, Peter Schumann publica su *Historia del cine latinoamericano*. Se trata de un texto en el que se presenta la historia del cine de cada país latinoamericano, ordenado alfabéticamente. La visión de conjunto se asienta en la legitimación de los nuevos cines de la región. El capítulo de Argentina, que puede ser tomado como modelo de la construcción, abarca desde los inicios de la actividad cinematográfica, en 1896, hasta el momento de la edición del libro. Lo notable es que se le dedica el 20 % del libro al conjunto de cine mudo y cine industrial clásico, para poder otorgarle un espacio desproporcionado al cine realizado a partir de los años 60. Schumann enuncia esta subvaloración del cine clásico latinoamericano desde el prólogo, cuando expresa que: «Si a un autor le está permitido expresar su deseo, yo desearía que [este libro] sirva para ayudar un poco a lo mejor de esa cinematografía: Al Nuevo Cine Latinoamericano y — en el sentido propuesto por Birri— a su revolución permanente, a su constante renovación» (1987:10).

En los primeros años de la década del 90 se sumó el texto de John King, *El carrete mágico. Una historia del cine latinoamericano*, libro que de alguna manera combina los formatos utilizados por los dos autores anteriores. Por un lado, construye su libro con capítulos que recogen la experiencia del conjunto de los países por etapas, y por otro, practica un análisis en paralelo sobre cada país. En la introducción King recalca que pese a las dificultades para llevar a cabo un estudio sobre cine latinoamericano, debido a la falta de fuentes fílmicas y documentales, la importancia de la tarea consiste en contribuir a romper con «cierta tendencia visible en la crítica de habla inglesa», según la cual «las únicas películas dignas de consideración han sido realizadas en los últimos treinta años, como parte del vagamente definido movimiento del nuevo cine». A pesar de esta advertencia, King organiza su libro dedicando un desproporcionado 13% del libro al Capítulo I, «Del cine mudo al nuevo cine», y todo lo demás a la filmografía producida a partir de los años sesenta.

Como se ve, estas historias son más productivas e interesantes en el análisis del cine moderno, pero tienden a desestimar y homogeneizar la producción de la etapa clásica, estableciendo periodizaciones muy esquemáticas en las que debe encajar, de alguna manera, la experiencia fílmica de todos los países. Esto se debe, en buena medida, a que en el momento, en que estaba naciendo la idea del cine de los países latinoamericanos como conjunto, el criterio de los

historiadores fue hacer eje en las coincidencias más que en las diferencias. Las preguntas se orientaron a entender qué había en común entre las experiencias fílmicas de los distintos países, para luego demostrar la necesidad de considerar el conjunto regional. Fue así que el cine clásico quedó reducido a señalamientos muy básicos que iban desde la importancia de las músicas nacionales, los formatos industriales, el costumbrismo, los toques épicos, las siempre notables excepciones fílmicas, y poco más.

Otros textos que conmovieron los estudios del cine clásico, en esos años, con la firma de Carlos Monsivais y Jesús Martín-Barbero, promovían la revalorización del melodrama. Se trata de una reversión de las críticas ideológicas más ásperas que ha tenido el cine clásico, sobre todo en los años '60 (los años de la ruptura), que se refieren a su carácter de instrumento preparado para facilitar la evasión de la realidad y la implementación de una normativa conservadora. La nueva lectura plantea que la razón del éxito del cine latinoamericano no se relaciona con su carácter industrial, sino con un elemento de carácter vital; el público «(n)ó accedió al cine a soñar: se fue a aprender a través de los estilos de los artistas o de los géneros de moda el público se fue reconociendo y transformando, se apaciguó, se resignó y se encumbró secretamente» (Martín-Barbero 1987:180).

De esta manera, es posible observar que la suma de la nueva historiografía y el giro teórico que se impuso acerca de los medios masivos de comunicación, iluminaron un sinnúmero de estudios, inquietudes e hipótesis en el marco de la academia local. Prueba de ello es que a partir de la década del 90 comienza a surgir una cantidad enorme de estudios sobre cine argentino, y aunque el cine clásico no aparece entre las preferencias de los investigadores, los textos publicados se multiplicaron exponencialmente. La nueva producción deja de pensar la historia del cine argentino como una sucesión de películas y hechos salientes a la manera de la historiografía clásica, y también evita pasar sobre las películas contando los argumentos, sin desarrollar un abordaje formal con herramientas semiológicas o estructuralistas.



*Los martes, orquídeas*  
(Francisco Mugica, 1941)

### **Hacia una renovación historiográfica sobre el cine clásico argentino**

El libro *Cine argentino. La otra historia* compilado por Sergio Wolf (1992) funciona como una bisagra que abre esta etapa. Como su nombre lo indica, la propuesta intentó ser cuestionadora de los relatos establecidos. Los autores se lanzaron a definir poéticas de autor, apoyándose en análisis textuales de filmes, y plantearon una forma diferente de entender el devenir de la industria cinematográfica y la producción de películas clásicas.

En este período los estudios no tienden a ser totalizadores, sino que se ocupan de fragmentos seleccionados a partir de un amplio ramillete de criterios que responden a diferentes perspectivas teóricas o propuestas metodológicas. Por ejemplo, Eduardo Romano publica *Literatura / Cine argentinos sobre la(s) frontera(s)* (1991), un ensayo que tematiza la frontera, expandiendo los límites de la literatura para considerarla en relación con el lenguaje audiovisual. Luego aparece *Fanny Navarro o un melodrama argentino* a cargo de César Maranghello y Andrés Insaurrealde (1997), propuesta que excede ampliamente el género biográfico para constituirse en una lectura del funcionamiento del *star system* de esos años. Los autores, además, tienen el mérito de haber construido nuevas fuentes a partir de un sinnúmero de entrevistas.

Ya en el tercer milenio, con muchos otros textos, es posible ver cierto grado de especialización en problemáticas que presenta el período. Así Horacio Campodónico (2005) escribe un ensayo en el que intenta sentar las bases para una historia político-económica del cine argentino clásico, Ana Laura Lusnich (2005) publica las conclusiones de su estudio sobre el drama social-folclórico, Adrián Melo (2008) compila un volumen sobre la representación de gays, lesbianas y travestis en el cine argentino de todas las épocas; y la autora de estas líneas convierte en libro una investigación sobre el cine argentino durante el primer peronismo (2009).

La lectura de algunos de estos textos hace posible notar que en la actualidad no se evidencia la necesidad de reescribir ese pasado clásico, sino más bien la urgencia de plantear nuevos problemas que no estaban en el horizonte de los relatos tradicionales en este campo de estudios. Entre otros interrogantes, es posible subrayar la necesidad de preguntarse, o en algunos casos re-preguntarse, qué hilos tejen los vínculos entre los textos filmicos y la serie social y política del momento de su producción, cómo se leen estos filmes desde las perspectivas teóricas vigentes en estos días, qué rastros de temáticas o personajes provenientes de la cultura popular se pueden observar en los filmes,

qué tipo de negociaciones les planteaban los filmes del periodo clásico a las audiencias.

Por otro lado, cuando los estudios culturales comenzaron a interesarse en las películas clásicas de la Argentina, afirmaron la imposibilidad de entender la industria del cine como algo separado del parque industrial general. En este sentido, Matthew Karush (2012) propuso estudiar al cine del período como parte de los *mass cultural commodities*, ya que la convergencia industrial de los medios de comunicación debe concebirse no solo como un dato (y en muchos casos como la posibilidad de permanencia en el mercado) sino como un fenómeno de significación al interior de los textos, ya en las primeras décadas del siglo XX.

También el área de los estudios transnacionales propuso problemas que transiten otros carriles, un buen ejemplo de ello es un interesante estudio de Ricardo Pérez Montfort (2009) sobre el hispanismo en el cine mexicano. El texto intenta escapar de las fórmulas más visitadas (la influencia del cine español sobre..., o la representación de los españoles en...), para evidenciar que las diversas formas que fue adquiriendo el hispanismo conservador en la industria cinematográfica de ese país, expresaron y también construyeron una trayectoria de relaciones sociales, políticas y culturales entre México y España.

Esta perspectiva transnacional de lectura, por un lado, permite dejar de lado las anacrónicas búsquedas de algo esencialmente latinoamericano en el cine industrial clásico, pero, por otro, puede llevarnos a olvidar que las ideas nacionalistas de distinto cuño eran centrales para productores y públicos de la época. En ese sentido, cuando Marina Díaz López estudia los estereotipos mexicanos y españoles en sus cines populares, entre 1920 y 1960, se pregunta si puede hablarse de transnacionalidad, cuando «(e)n el fondo, la creación en México de dicho espacio cinematográfico recupera una inquietud por la identidad nacional» (2009:145).

Otra clave de muchos de los estudios recientes sobre cine clásico argentino es la contextualización de los hechos, ahora vinculados con la industria, la comercialización y las instancias de legitimación de la época. Ese ejercicio de contextualización impide caer en provincianismos a la hora de formular interpretaciones y de diseñar «(...) una *política* de la comparación histórica [que] está oculta en la elección de los parámetros. Estos parámetros de comparación constituyen los llamados *rangos de contraste* o *situación de comparación*, y todos ofrecen delicadas observaciones de cómo estas situaciones de

comparación determinan los resultados de la comparación» (Lorenz 2005:45).

En relación con el cine latinoamericano las comparaciones dieron lugar a experiencias interesantes y sin duda proponen un camino que todavía está prácticamente sin recorrer. Para hacerlo hay nuevos insumos ya que la multiplicación de estudios sobre cine se replica en Brasil y México e, incluso, aunque en menor medida, en los otros países latinoamericanos que tuvieron baja producción cinematográfica. La posibilidad de acceso a esos insumos se democratizó a través de las redes académicas, las revistas electrónicas, las librerías virtuales, las maestrías especializadas en cine y, fundamentalmente los eventos académicos internacionales donde el intercambio de textos, fuentes y referencias es directo. Una muestra de ello es el exitoso crecimiento de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA), que ya realizó cuatro congresos internacionales que dieron lugar a proyectos colectivos e individuales ligados al comparativismo.

Ahora bien, destacamos dos elementos centrales a la hora de pensar los estudios comparativos, para ello abrevamos en el campo de la literatura, que ya recorrió un largo camino en comparatismo del que se pueden recoger algunas enseñanzas y advertencias.

Por un lado, la comparación con las cinematografías latinoamericanas clásicas permite salir del paradigma de la homogeneización para identificar las diferencias. Como vimos, en contradicción con las periodizaciones instaladas, el final de la década del '50 sorprendió a la industria del cine de México, Brasil y Argentina en lugares bien diferentes: mientras la industria mexicana, marcada por la intervención norteamericana, no solo había ganado los mercados de habla castellana sino que encontró la forma de perdurar por décadas, la industria argentina ya se había disuelto casi por completo y la brasileña había perdido las ansias de llegar a tener un desarrollo a la vieja usanza. Este estado de cosas determina el tipo de modernidad híbrida al que accederá cada país en los años sesenta. El corte temporal propuesto, aunque arbitrario, evidencia un abanico de elecciones industriales motivadas en coyunturas locales, y de implementaciones muy diferenciadas en materia de políticas públicas con



**Elvira Fernández, vendedora de tienda (Manuel Romero 1942)**

respecto al sector, también la presencia de trayectorias personales con características singulares que no merecen ser aplanadas por una visión de conjunto.

El segundo elemento a tener en cuenta en todo estudio comparado, es el de las relaciones de asimetría. La teoría de la dependencia aplicada a los estudios de cine latinoamericano en los 80's, puso en evidencia las relaciones de asimetría entre los países centrales y los periféricos. Como se dijo, ese fue un disparador necesario para releer todo lo sucedido en el período clásico, pero no fue suficiente para reconsiderar con justicia las calidades artísticas y culturales de los materiales audiovisuales producidos. Incluso si se considera que las películas de Hollywood fueron la norma por la que se rigieron nuestras producciones, es interesante subrayar que todo desvío adquiere una connotación positiva porque desacraliza y subvierte las virtudes de la norma y de la institución.

Cuando Santos Zunzunegui (1999:55-56) arriesga su hipótesis acerca de que en esos años el modelo narrativo hollywoodense funcionaba como una *lingua franca* o un esquema básico inmutable, o cuando Rick Altman (1999) define a los géneros como artefactos que pueden asentarse en matrices culturales muy diversas (Karush lo llama aparato cinematográfico), propician que los criterios de originalidad y anterioridad sean dejados de lado y que el valor de la contribución latinoamericana pase a residir, precisamente, en la manera como ella se apropia de las formas hollywoodenses o europeas y las transforma. En este sentido, otros hablan de «integración operativa de lo disponible». En estos procesos de comparación, el texto fílmico latinoamericano no es ya el deudor, «sino también el responsable por la revitalización del pionero, y por la relación entre ellos que, en vez de ser unidireccional, adquiere sentido de reciprocidad, volviéndose en consecuencia más rica y dinámica» (Coutinho 2004:247).

También se impone pensar en las relaciones asimétricas de las cinematografías de la primera mitad del siglo, entre los países de la región. El paquete de las cinematografías periféricas se pensó homogéneo, pero no lo es. En esa pretendida simplicidad quedó escondida la riqueza de las producciones de los países con baja producción y de los cines regionales, que en la mayoría de los casos están aún invisibilizados, como si no hubiera nada interesante que investigar allí.

Para finalizar, afirmamos junto a Claudia Gilman (1997) que las comparaciones quedaron arrinconadas por las nuevas tendencias de los estudios hacia un *curriculum* multicultural, global e interdisciplinario; y por ello resulta sugestiva la

oportunidad de rastrear en los bordes de los modelos de representación clásicos, que siempre parecen tan estables, para encontrar ese terreno fangoso en el que se crean y recrean los relatos históricos. También podríamos rastrear en lo que se denomina «las prácticas» de los mercados y públicos, que solemos describir de un modo tan lineal y estructurado. En ese marco la historia del cine argentino clásico podrá forjar un nuevo mapa «inestable, inseguro, cambiante y autocrítico», muy fértil a la hora de rediseñar los relatos sobre las tradiciones audiovisuales.

El desafío es olvidar, por momentos, las certezas adquiridas sobre las películas clásicas argentinas, quebrar las periodizaciones que desembocan en caminos seguros, acompañar con ideas flexibles esos objetos estéticos que transitaron un mercado muy lábil y resultan aptos para soportar lecturas contradictorias y portar significaciones ocultas. Las películas clásicas argentinas todavía no nos revelaron todo lo que tienen para contarnos; por suerte, nos queda mucho por ver. 🍿



## REFERENCIAS

- ALTMAN Rick  
1999 *Film/Genre*, Londres: British Film Institute; (tr. esp.: *Los géneros cinematográficos*, Barcelona: Paidós, 2000).
- CAMPODÓNICO Horacio  
2005 *Trincheras de celuloide. Bases para una historia político-económica del cine argentino*, Madrid: Fundación Autor-Univ. de Alcalá-Festival Internac. del Nuevo Cine Latinoamericano.
- COUTINHO Eduardo F.  
2004 «La literatura comparada en América Latina: sentido y función», en *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios*, 14: 237-58.
- DI NÚBILA Domingo  
1959/60 *Historia del cine argentino*, Tomos I y II, Buenos Aires: Cruz de Malta.
- DÍAZ LÓPEZ Marina  
2009 «Buscar y amar los lugares comunes. Cartografía en cinco estereotipos mexicanos y españoles en sus cines populares (1920-1960)», en *Abismos de pasión: una historia de las relaciones cinematográficas hispano-mexicanas*, Madrid: Filmoteca Española, pp. 125-47.
- GARCÍA RIERA Emilio  
1963 *El cine mexicano*, México DF: Ediciones Era.  
1998 *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*, México: Ediciones Mapa SA de CV.
- GETINO Octavio  
1998 *Cine Argentino. Entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ciccus.
- GILMAN Claudia  
1997 «La literatura comparada: Informe para una academia (norteamericana)», *Filología*, XXX, 1-2:33-43.
- KARUSH Matthew  
2012 *Culture of Class: Radio and Cinema in the Making of a Divided Argentina, 1920–1946*, Durham & London: Duke University Press.
- KING John  
1994 *El carrito mágico: Una historia del cine latinoamericano*. Bogotá: TM Editores.
- KRIGER Clara  
2011 «Del periodismo a la historia: Alex Viány y Domingo Di Núbila», en *AdVersus* [online], VIII, 21: 85-100, (citado junio de 2014), disponible en: <<http://www.adversus.org/indice/nro-21/articulos/04-VIII-21.pdf>>
- 2009 *Cine y peronismo: El Estado en escena*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- LO DUCA Giuseppe? /  
(1960) *Historia del Cine*, Buenos Aires: Eudeba.
- LORENZ Chris  
2005 «Historiografía comparada: problemas y perspectivas», en *Memoria & Sociedad*, 9, 19:35-45.
- LUSNICH Ana Laura  
2005 *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*, Buenos Aires: Biblos.

- 2011 «Pasado y presente de los estudios comparados sobre cine latinoamericano», *Comunicación y Medios*, Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile, 24:25-42.
- MARANGHELLO César, INSAURRALDE Andrés  
1997 *Fanny Navarro o un melodrama argentino*, Buenos Aires: Jilguero.
- MARTÍN-BARBERO Jesús  
1987 *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona: Gustavo Gili.
- MELO Adrián (comp.)  
2008 *Otras historias de amor. Gays lesbianas y travestis en el cine argentino*, Buenos Aires: Ediciones LEA.
- MORALES María Luz  
1950 *El cine. Historia del séptimo arte*, Buenos Aires- Barcelona: Salvat Editores, Tomo III.
- PARANAGUÁ Paulo  
1985 *O Cinema na América Latina: Longe de Deus e perto de Hollywood*, Porto Alegre: L&PM Editores
- PÉREZ MONTFORT Ricardo  
2009 «El hispanismo conservador en el cine mexicano de los años 40», en *Abismos de pasión: una historia de las relaciones cinematográficas hispano-mexicanas*, Madrid: Filmoteca Española, pp. 37-53.
- RAMOS José Mário Ortiz  
1983 *Cinema, estado e lutas culturais (anos 50/60/70)*, Río de Janeiro: Paz e Terra.
- ROMANO Eduardo  
1991 *Literatura / Cine argentinos sobre la(s) frontera(s)*, Buenos Aires: Catálogos.
- SADOUL Georges  
(1956) *Historia del cine*, Buenos Aires: Losange.
- SCHUMANN Peter  
1987 *Historia del cine latinoamericano*, Buenos Aires: Legasa.
- SPENCER Douglas Arthur; WALEY, Hubert D.  
1939 *The Cinema Today*, London: Oxford University Press; (tr. esp: *El cine al día*, [trad. y epílogo: Francisco Madrid], Buenos Aires: Editorial Nova, 1944).
- VIANY Alex  
1959 *Introdução ao Cinema Brasileiro*, Rio de Janeiro: Revan, 1993.
- WOLF Sergio (comp.)  
1992 *Cine argentino. La otra historia*, Buenos Aires: Letra Buena.
- ZUNZUNEGUI Santos  
1999 *El extraño viaje. El celuloide atrapado por la cola, o la crítica norteamericana ante el cine español*, Bilbao: Episteme.