



EN LA OTRA ISLA

REVISTA DE AUDIOVISUAL LATINOAMERICANO

AMÉRICAS

MERCEDES ALONSO LAS IDEAS Y EL DINERO/VALERIA ARÉVALOS
HORROR: LA CIRCULACIÓN DEL CINE DE TERROR ARGENTINO EN
ESTADOS UNIDOS/MARINA MOGUILLANSKY LA BATALLA DE LAS
PANTALLAS/IVÁN MORALES EL CINE ANTES DEL CINE: ARTURO S.
MOM ESCRITOR/JESÚS R. BAUTISTA REYES MÉXICO Y
ARGENTINA EN LA DISPUTA CINEMATOGRAFICA POR AMÉRICA
LATINA/MARIA JULIA ROSSI Y LUCÍA CAMPANELLA CRÍTICA DE
ROMA/LUCÍA SALAS CRÍTICA DE HERMIA Y HELENA/ALEJANDRO
KELLY HOPFENBLATT RESEÑA DE ADIÓS AL CINE, BIENVENIDA
LA CINEFILIA/GILDA BEVILACQUA RESEÑA DE EL CINE Y LA
HISTORIA DE LA SOCIEDAD. MEMORIA NARRACIÓN Y
REPRESENTACIÓN DE FABIO NIGRA/ENTREVISTA A ISMAIL XAVIER,
ROGER KOZA Y JONATHAN ROSENBAUM

NÚMERO 2

MAYO/2020



DIRECTOR

MARIANO VELIZ (IAE-UBA)

COMITÉ EDITORIAL

MERCEDES ALONSO (IAE-UBA)

DÉBORA KANTOR (IAE-UBA, IDES-CONICET)

JULIA KRATJE (IAE-UBA, IIEGE-CONICET)

MATÍAS MARRA (IAE-UBA)

MARIELA STAUDE (IAE-UBA, UNA)

COMITÉ CIENTÍFICO

JENS ANDERMANN (NEW YORK UNIVERSITY, ESTADOS UNIDOS)

IDELBER AVELAR (TULANE UNIVERSITY, ESTADOS UNIDOS)

PABLO CORRO (PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE, CHILE)

MARCELA CROCE (UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, ARGENTINA)

DANUSA DEPEŠ PORTAS (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO, BRASIL)

TAMARA FALICOV (UNIVERSITY OF KANSAS, ESTADOS UNIDOS)

NADIA LIE (KU LEUVEN, BÉLGICA)

MARIANO MESTMAN (UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, ARGENTINA)

MARÍA LUISA ORTEGA (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID, ESPAÑA)

DAVID OUBIÑA (UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, ARGENTINA)

EDUARDO RUSSO (UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA, ARGENTINA)

BEATRIZ TADEO FUICA (UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA, URUGUAY)

ERIKA THOMAS (UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LILLE, FRANCIA)

XIMENA TRIQUELL (UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA, ARGENTINA)

LAURO ZAVALA (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA DE XOCHIMILCO, MÉXICO)

ÍNDICE

PRESENTACIÓN.....	4
COMITÉ EDITORIAL	
LAS IDEAS Y EL DINERO. REMAKES NORTEAMERICANAS DE FILMES INDUSTRIALES ARGENTINOS.....	6
MERCEDES ALONSO	
HORROR: LA CIRCULACIÓN DEL CINE DE TERROR ARGENTINO EN ESTADOS UNIDOS.....	21
VALERIA ARÉVALOS	
LA BATALLA DE LAS PANTALLAS. DESAFÍOS PARA EL CINE DE AMÉRICA LATINA.....	34
MARINA MOGUILLANSKY	
EL CINE ANTES DEL CINE: ARTURO S. MOM.....	50
IVÁN MORALES	
MÉXICO Y ARGENTINA EN LA DISPUTA CINEMATOGRÁFICA POR AMÉRICA LATINA.....	72
JESÚS R. BAUTISTA REYES	
CRÍTICA DE <i>ROMA</i> . LA CONVENIENTE EXTRANJERÍA DE LA EMPLEADA DOMÉSTICA Y LOS ECOS DE LO NO DICHO.....	88
MARÍA JULIA ROSSI Y LUCÍA CAMPANELLA	
CRÍTICA DE <i>HERMIA Y HELENA</i> . ¿UN AMANTE O UN TIRANO?.....	101
LUCÍA SALAS	
RESEÑA DE ADIÓS AL CINE, BIENVENIDA LA CINEFILIA. LA CULTURA CINEMATOGRÁFICA EN TRANSICIÓN JONATHAN ROSENBAUM.....	107
ALEJANDRO KELLY HOPFENBLATT	
RESEÑA DE EL CINE Y LA HISTORIA DE LA SOCIEDAD. MEMORIA, NARRACIÓN Y REPRESENTACIÓN DE FABIO NIGRA.....	113
GILDA BEVILACQUA	
ENTREVISTA A ISMAIL XAVIER, ROGER KOZA Y JONATHAN RONSENBAUM.....	121

HOTEL



PRESENTACIÓN

Este número de *En la otra isla* se dedica a explorar la complejidad del vínculo existente entre los cines latinoamericanos y el de los Estados Unidos. Los abordajes están atentos a la desigual distribución del poder y a la hegemonía norteamericana en el mapa del cine globalizado, pero también a los hiatos y a las resistencias ejercidas por los cines de nuestra región. Lejos de los enfoques que piensan los comparatismos en los términos caducos de las fuentes y las influencias, o los linajes y las paternidades, los artículos indagan en las formas en las que los cines latinoamericanos dialogan de manera polémica y conflictiva con el cine de los Estados Unidos. En esta dirección, se interrogan diferentes dimensiones de este fenómeno múltiple: las instancias de distribución y exhibición; la circulación de los modelos genéricos; las trasposiciones y las reescrituras; las inflexiones históricas y su impacto sobre el cine.

Los artículos que componen el dossier se inscriben en un muy amplio arco histórico y teórico. Se encuentran allí desde aproximaciones a una figura considerada periférica en la actualidad, Arturo S. Mon, pero que constituyó un caso notable para evaluar la recepción del cine norteamericano en la Argentina de los años veinte (Iván Morales), a un estudio de la circulación del cine de terror argentino reciente en Estados Unidos y sus efectos sobre las condiciones de producción y las dimensiones estéticas y narrativas (Valeria Arévalos). También se incluyen un análisis histórico acerca de los impactos en las cinematografías de Argentina y México de las intervenciones norteamericanas en la primera mitad de la década de 1940 (Reyes); una exploración de dos trasposiciones realizadas en el marco del cine hollywoodense de películas argentinas contemporáneas (Alonso) y una interrogación acerca de la hegemonía del cine norteamericano en la exhibición de América Latina y los desafíos lanzados en este contexto por las nuevas tecnologías (Moguillansky).

Las dos reseñas constituyen ejercicios complementarios: cómo pensar el cine norteamericano

desde la práctica historiográfica argentina (Gilda Bevilacqua) y cómo pensar la crítica cinematográfica norteamericana desde América Latina (Alejandro Kelly Hopfenblatt). Las dos críticas también aportan modelos de análisis de los vínculos entre el cine norteamericano y los latinoamericanos: *Roma* propone el desafío de pensar América Latina en el marco de la producción globalizada (Campanella y Rossi) y *Hermia y Helena* supone la posibilidad de reflexionar sobre las imbricaciones y los desplazamientos entre Estados Unidos y Argentina (Salas). Finalmente, el número se cierra con una entrevista múltiple: Ismail Xavier, Roger Koza y Jonathan Rosenbaum piensan las tensiones en el cine globalizado priorizando el lugar de América Latina y esbozan, a partir de allí, reflexiones acerca del lugar de la crítica y las posibilidades de desafiar la constitución y el funcionamiento del canon cinematográfico.

Comité editorial



LAS IDEAS Y EL DINERO

REMAKES NORTEAMERICANAS DE FILMES INDUSTRIALES ARGENTINOS

POR MERCEDES ALONSO

Ideas and money. Hollywood remakes of Argentine industrial films

Resumen

Desde fines del siglo XX y principios del XXI la industria de cine de Hollywood le debe una gran parte de su producción a la adaptación de películas tomadas del pasado local y del presente de otras regiones. América Latina no ha quedado afuera de esa circulación de compras y *remakes*, siendo especialmente relevantes las dos películas argentinas de las que nos ocupamos aquí. *Nueve reinas* (Bielinsky, 1999) y *El secreto de sus ojos* (Campanella, 2007) –transformados en *Criminal* (Jacobs, 2004) y *Secret in Their Eyes* (Ray, 2015)– tienen dos particularidades en común: son películas industriales, por lo tanto vendibles y eventualmente exportables, a la vez que centran gran parte de su propuesta en la alusión directa o indirecta a cuestiones de la realidad argentina (una cierta idiosincrasia y una muy precisa crisis financiera en la primera; el pasado reciente en la segunda). Frente a esos datos aparentemente contradictorios si se los piensa en función de su adaptación al mercado norteamericano, este artículo se propone analizar cómo se traspusieron esos elementos locales –en algún punto entre la reproducción y la eliminación total– y qué relación se puede establecer entre ese procedimiento y la circulación de los filmes norteamericanos resultantes en el mercado local y extranjero en contraposición con el éxito alcanzado por los argentinos en ambos.

Palabras clave: *remake*, Hollywood, cine latinoamericano, cine argentino

Abstract

Since the late twentieth and early twenty-first century, the Hollywood film industry owes a large part of its production to the adaptation of films from its own past or from foreign countries. Latin America has not been left out of that circulation of film purchases and remakes. The two Argentine films I deal with in this paper are among the most relevant. *Nueve reinas* (Bielinsky, 1999) and *El secreto de sus ojos* (Campanella, 2007) –transformed into *Criminal* (Jacobs, 2004) and *Secret in their eyes* (Ray, 2015)– share the same two particularities: they are industrial films, therefore marketable and eventually exportable, while they focus an important part of their proposal on the direct or indirect reference to issues of the Argentine reality (a certain idiosyncrasy and a very precise financial crisis in the first, the recent past in the second). Faced with these apparent contradiction in terms of their adaptation to the North American market, this article proposes to analyze how the local elements were transposed – at some point between reproduction and total elimination– and what relationship can be established between that procedure and circulation of the resulting American films in both foreign and local markets as opposed to the success achieved by the Argentines in both.

Key words: *remake*, Hollywood, Latinamerican cinema, Argentine cinema

*Me da lástima el cine francés porque no tiene dinero.
Me da lástima el cine estadounidense porque no tiene ideas.*

Jean-Luc Godard



Figura 1. Análisis de la copia: la remake habla de sí misma.

Criminal (Jacobs, 2004), la *remake* hollywoodense de la argentina *Nueve reinas* (Bielinsky, 1999), empieza con un primer plano de los billetes –dólares– que Rodrigo, luego Brian (Diego Luna), le da a la camarera del casino como parte de su primera pequeña estafa. La gran estafa que luego organizará con *Richard* (John C. Reilly), en cambio, consiste en la falsificación y venta de un dólar antiguo falsificado, operación que reemplaza a las estampillas del guion original y que, por otra parte, da lugar a un despliegue visual y verbal sobre el billete cuando un experto lo examina en su materialidad (figura 1) y a una nueva delectación sobre el primer plano de los dólares que sirven para pagar la segunda falsificación. La copia y la fascinación con el dinero son los tópicos recurrentes en los comentarios sobre la creciente cantidad y variedad de *remakes* producidas en Hollywood. Definidas por Constantine Verevis (2006) como estructuras intertextuales limitadas mediante el reconocimiento legal de la fuente en cuyo contenido, más que en su forma, se basan las nuevas versiones, las *remakes* han sido subdivididas en categorías que atienden a criterios diversos (Verevis, 2006; Eberwein, 1998). Aquí me concentro en una de ellas, relevante para el contexto latinoamericano: *remakes* hechas en Hollywood de películas extranjeras. Dentro de esa categoría, que se vincula con la problemática más amplia de la circulación global del cine y las relaciones geopolíticas, me limito a la Argentina, uno de los países latinoamericanos que más “originales” ha aportado. Aunque la lista completa es bastante más amplia, circunscribo el

análisis a dos películas recientes: la ya mencionada *Criminal y Secret in Their Eyes* (Ray, 2015), *remake* de *El secreto de sus ojos* (Campanella, 2007).

Ambas obligan a repensar el lugar común que indica que la *remake* es una operación basada en el lucro fácil –bajo costo y recaudación asegurada–. Si las películas argentinas lograron buenos números a nivel local –acompañados, sobre todo en el caso de *Nueve reinas*, por la buena recepción crítica¹ y se estrenaron con relativo éxito en EE.UU. –teniendo en cuenta la circulación limitada y la reticencia del mercado norteamericano a las producciones en “idioma extranjero”–, las versiones producidas especialmente para ese mercado no pudieron estar a su altura y ni siquiera alcanzaron la media aceptable en películas de su tipo.² Constantine Verevis (2006) señala que las *remakes* tienden a incorporar al texto la referencia a su naturaleza de no-original. *Secret in Their Eyes* esquivo las alusiones a la copia y el dinero que aparecen en *Criminal* pero sintetiza su apuesta en una sola secuencia. *Secret in Their Eyes* repite la búsqueda del criminal evadido en la cancha de Racing que es una escena clave de *El secreto de sus ojos* en términos narrativos e industriales –responsable de gran parte del presupuesto y de las expectativas–. Además de cambiar el fútbol por el béisbol, cuestión de verosimilitud local, la *remake* redobla la apuesta: en los mismos 5 minutos de duración, agranda y dignifica la persecución con la colaboración policial y cierra con la repetición de la panorámica mediante un *zoom out* simétrico al inicial que de alguna manera aísla o independiza la escena del todo. La ostentación de recursos no altera el fracaso de una captura que no resulta en un cierre tan prolijo como el provisto en términos visuales por la panorámica del estadio de los Dodgers. En cambio, sirve para aludir a la capacidad industrial de Hollywood, capaz de intensificar las características que hacían de *El secreto* una superproducción en una película relativamente menor.

Es necesario, entonces, tomar estas películas como algo más que una operación comercial y verlas de manera diferente a la comparación cuadro a cuadro que se limita a registrar pérdidas y desvíos del original. La distribución geográfica de las ideas y el dinero que esquematiza la famosa cita de Jean-Luc Godard –y que requiere su propia relocalización, suponer que Latinoamérica puede ocupar el lugar que le daba a Francia en tanto todo lo que está fuera de Hollywood se define por esa ajenidad– puede ser cuestionada. Hollywood no es el único dueño de los bienes materiales. Aunque los presupuestos de las *remakes* superen por mucho a los filmes argentinos, estos también están hechos dentro de la industria: *Nueve reinas* está producida por Patagonik, perteneciente al grupo Clarín y socia de

1 Véase especialmente Gustavo J. Castagna. “Nueve reinas’. Un milagro argentino”. El Amante. 10/9/2000.

2 Los números que suelen invocarse (Shaw, 2007) para probar afirmaciones como esta son algo engañosos. Según las cifras disponibles en IMDB, *Nueve reinas*, estrenada en 2002 en EE.UU., había recaudado \$1221261 para octubre de ese año. Los \$14688078 de *Criminal* corresponden, en cambio, a una medición que llega hasta 2016. En 2005, a un año de su estreno, la cifra era bastante menor, sobre todo frente a su par argentino: \$930000 (Batlle, 2005). La confrontación entre *El secreto de sus ojos* y *Secret in their eyes* muestra un caso distinto pero con un resultado similar, aunque ambos datos corresponden a 2016 y por lo tanto otorgan un tiempo mucho más prolongado de circulación al film de Campanella. Estrenada después de recibir el Oscar 2010 a la mejor película en lengua extranjera, *El secreto* llegó a recaudar \$20167424, solo algunos miles por debajo de *Secret* (\$20180000) que había multiplicado por diez su presupuesto.

Disney; *El secreto de sus ojos*, con financiación de Telefé, TVE, el INCAA y las productoras Tornasol (de capital español), Haddock y 100 bares, del propio Campanella. La carencia de ideas tampoco es tal. Si la frase de Godard se ha invocado para señalar ese mal como posible causa de la proliferante cantidad de *remakes* que inundan el mercado, también es posible ver, al menos a modo de ensayo, en qué medida esos productos son el soporte de ideas sobre el cine y sobre el mundo.

Es decir, las *remakes* pueden ser vistas como algo más que el billete falsificado que solo vale en una puesta en escena con la que los personajes de *Criminal*, como los de *Nueve reinas*, buscan vengarse de Richard/Marcos. Y también algo más que el afán de lucro que *Criminal* toma de *Nueve reinas* como motor de la trama (Visconti, 2017) y que exagera en la exhibición de los billetes. Las preguntas que abordo pueden enmarcarse en esa definición: por qué rehacer estas películas –cuál es la relevancia de esas narrativas–, qué elementos se muestran resistentes al nuevo contexto y cuáles otros son añadidos. No un análisis de semejanzas y diferencias sino un intento de localizar los elementos en que puede sostenerse que las *remakes* son interpretaciones que reflexionan sobre la relevancia de una narrativa, como sugiere Leo Braudy (1998); es decir, la presencia de ideas.

Por qué estas: elección

La respuesta al por qué de la elección de estas y no otras películas argentinas parece sencilla. Ambas, *Nueve reinas* y *El secreto de sus ojos*, responden a lo que se ha llamado cine industrial de calidad en el cine argentino de las últimas décadas. De acuerdo con Deborah Shaw (2007), todas las películas argentinas que alcanzaron éxito comercial desde la década de 1990 compartieron la combinación de algún contenido social con un foco narrativo en los personajes y un marco genérico que garantizarían el entretenimiento y su comerciabilidad en el mercado local e internacional. En términos de Lucía Rud (2017), la clave estaría en el apego al modelo Hollywood en sus características técnicas, narrativas y estilísticas. Eso es lo que conquista a un público local acostumbrado a ese formato y, a la vez, lo que hace de estas películas productos exportables, como originales o como *remakes*. Filmar de acuerdo a los parámetros de una industria que luego devuelve su propia versión del producto define el trayecto del éxito comercial o de la consagración en las grandes ligas de la industria, salvo porque la *remake* fracasa, especialmente cuando trata de reinsertarse en el contexto de donde había partido originalmente.³

Dentro de ese esquema, cada una tiene sus particularidades. Mientras que *Nueve reinas* pertenece al género conocido como “*scam-movie*” (Shaw, 2007), *El secreto* produce una combinación capaz de atraer a todos los públicos en la que resaltan el *thriller* y el melodrama.⁴ Es este último género,

³ *Criminal* no llegó a los cines y se lanzó en video/DVD en abril de 2005. *Secret in their eyes* se estrenó en diciembre de 2015 con escasa repercusión en el público y la crítica.

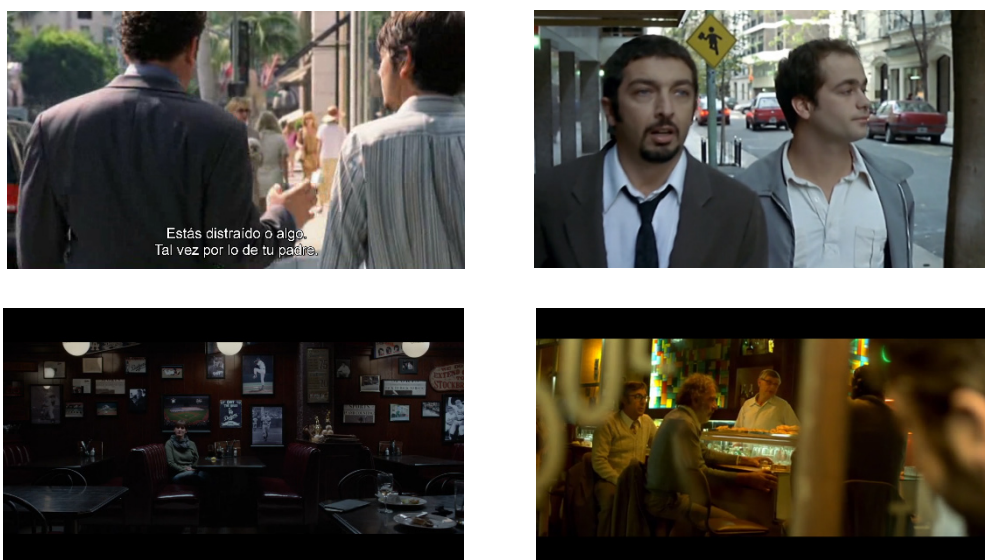
⁴ Constanza Burucúa (2012) incluye además el cine negro, el policial, el rape-revenge y la alegoría política.

de acuerdo con Jens Anderman (2015), quien lo extiende a toda la producción de Campanella, el que permite reelaborar la realidad argentina en el marco de familiaridad genérica que busca su máxima difusión. A esa fórmula, Anderman le suma la renovación del *star system* que, en el cine de Campanella y Bielinsky se centra en Ricardo Darín, una figura que garantizaría no solo el reconocimiento que sostiene y justifica ese sistema sino también un modelo de masculinidad diferente al de los años '80, destinado a dar respuesta a un deseo identificadorio al que también apunta la representación de conflictos (económicos-sentimentales-morales) de la clase media (Rud, 2017).

Otra estrategia que hace viable la exportación de *Nueve reinas*, dice Shaw (2007), es el uso de locaciones internacionales: el Hilton –una cadena de hoteles que, como los géneros, es igual en todos lados– y las calles de Buenos Aires que, si bien ilustran un contexto, resultan traducibles. Aunque esta última idea sea cuestionable, sirve para establecer un paralelo con *El secreto de sus ojos*, plagada de escenarios nacionales: el Palacio de Tribunales, el bar, la cancha de Racing. Sea por su referencialidad, sea por su supuesta capacidad para representar la también supuesta idiosincrasia argentina, esas localizaciones son un problema de traducción que las *remakes* resuelven de maneras diferentes. Mientras *Criminal* construye un espacio deliberadamente diferente (la estación de servicio de la primer estafa se vuelve casino, las calles reparten sus significados y posibilidades en todos los paisajes sociales de Los Ángeles), *Secret in Their Eyes* pretende una transposición directa en la que cualquier organismo estatal, bar o estadio es equivalente de otro (figura 2).

10

Figura 2. Espacios traducibles.



Más allá del posible acierto o desacierto de esas decisiones, las localizaciones idiosincráticas, como el deseo identificadorio, muestran una contradicción: las películas exportables-exportadas fueron vistas en la Argentina como condensación de identidades y problemáticas locales.

Por qué no: contradicción

Cierto cine argentino está atravesado por una demanda identitaria que traduce en términos cinematográficos ese deseo identificatorio del que hablaba Anderman: una búsqueda de reconocimiento que pareciera ser lo único que sostiene el público comparativamente escaso que consume las producciones locales. Hablar de “términos cinematográficos” quizás sea una concesión excesiva. La identidad nacional de este cine –que es el mismo industrial de calidad al que me referí anteriormente– suele alojarse en los espacios reconocibles, la lengua –más o menos exageradamente porteña–,⁵ la apelación a ciertos clisés o estereotipos en el modo de ser de los personajes y la referencia o alusión a la realidad nacional presente o pasada.

Todos esos elementos están presentes en los dos “originales” con diferentes énfasis. La ostentación del vínculo entre lengua e identidad se concentra en ambas películas en la explotación de ciertas jergas. En *Nueve reinas*, el vocabulario de la delincuencia genera una secuencia completa cuando Marcos (Ricardo Darín) le explica a Juan (Gastón Pauls) las diferentes formas de robo que pueblan las calles de Buenos Aires. En *El secreto de sus ojos*, la del Palacio de Tribunales, no la lengua jurídica sino la coloquial de sus empleados, inunda las conversaciones más o menos informales entre colegas de chistes internos, sobreentendidos y agresiones elegantes –desde la insania del juez hasta el “piropo” como acto reflejo que despliegan tanto Benjamín (Ricardo Darín) como Pablo (Guillermo Francella)–. Ambas, suficientemente marcadas para indicar que son particularismos y suficientemente conocidas para ser comprensibles, denotan un “habla de los argentinos” en la que el público debería poder reconocerse.

Las referencias contextuales, en cambio, extienden el reconocimiento a la idea de comunidad puesto que no definen identidades sino que aluden a conflictos que afectan al conjunto de la nación. Esto, de paso, le aporta un plus de dignidad y significatividad además de su cuota de localismo a las tramas de género. La diferencia en el modo en que esto aparece en ambas películas empieza pero no termina en la dimensión temporal. *Nueve reinas* fue exaltada por el “poder anticipatorio” de su escena final, en el que la quiebra del banco donde Marcos debe cobrar el cheque desencadena el reclamo de los ahorristas que luego se masificaría durante la crisis de 2001 y el posterior “corralito”. Jens Anderman (2015) da cuenta de esta lectura pero rechaza la alegoría en favor de lo indicial. El final es una de las claves del éxito de la película porque incorpora a la historia y sus imágenes la crisis a la que también estaba expuesta la industria cinematográfica. Lejos de esa capacidad para metabolizar el conflicto presente (sea como contenido o como forma), la referencia contextual de *El secreto de sus ojos* es al pasado. Si la película alterna entre la década de 1970, particularmente el gobierno de María Estela Martínez de

⁵ El cine argentino es mayoritariamente porteño, casi exclusivamente si se trata de cine comercial. De acuerdo con Agustín Campero (2009), el habla es un territorio en disputa en el cine nacional, una tensión entre el lenguaje exportable de los grandes estudios, lo representativo, lo naturalista. En la década del '90, el Nuevo Cine Argentino estaba explorando nuevas formas de trabajar esta variable.

Perón, y el presente, solo el primero introduce alusiones al mundo histórico que funciona, de acuerdo con Constanza Burucúa (2012), como telón de fondo. Hay, sin embargo, algunas relaciones entre la trama y ese esbozo de contexto: se sobreentiende que la excarcelación de Isidoro Gómez, el asesino, es un ejemplo de la práctica habitual de recuperar presos para las fuerzas paramilitares que son también las que confunden a Pablo con Benjamín y lo matan. Se puede pensar que los hechos hubieran sido igualmente posibles en cualquier otro contexto y que este no cumple ninguna función.⁶

Sin embargo, la referencia a la década del setenta es significativa en la medida en que no solo apela a una memoria colectiva sino también a una cantidad de textos cinematográficos anteriores que le garantizan el reconocimiento incluso más allá de las fronteras nacionales. Si los vínculos entre trama y contexto solo funcionan para quienes ya lo conocen, las otras referencias, las que componen propiamente el “telón de fondo”, apuntan a dos públicos diferenciados. Mientras las alusiones de los parroquianos del bar a “el General” son legibles para los espectadores locales, la aparición de las imágenes de TV en las que habla María Estela Martínez durante varios segundos aclara y explica la referencia para los menos iniciados. A partir de la relación con la *Historia oficial*, Burucúa (2012) afirma que los '70 son un producto de exportación. Y no lo son de por sí sino justamente porque existe el precedente. La difusión de la película de Luis Puenzo a partir del Oscar que recibió en 1985 permite que un contexto similar sea reconocible veinticinco años más tarde y sobre todo que exista un conjunto de expectativas sobre el cine argentino que *El secreto* se ocupa de cumplir confirmando el imaginario o construyendo un estereotipo: el cine argentino habla de la violencia política de la década de 1970 y eso merece la premiación de la Academia.

La accesibilidad del contexto socio-político que garantiza su reconocimiento y circulación fuera de la Argentina no implica su traductibilidad. Más bien al contrario, los '70 como producto exportable son parte de la demanda de tipicidad y exotismo que se deposita en los cines “en lengua extranjera” y quizás especialmente en los latinoamericanos. *El secreto de sus ojos* introduce la paradoja de una película que es exportable por aquellos elementos que complican su versión norteamericana. Por esa razón lo más interesante de analizar esta *remake* es ver cómo se trasladaron las marcas locales mientras que en *Criminal*, aunque este problema no esté del todo ausente, resulte más revelador el modo en que el texto fílmico se muestra como *remake*.

Cómo hacerlo: traducción

⁶ De hecho, el uso del preso como informante se traslada a *Secret* con escasas variaciones. La eliminación del asesinato del compañero de Benjamín/Ray, en cambio, puede responder tanto a la inexistencia del contexto represivo como al menor desarrollo del personaje de Bumpy frente al de Pablo y la consiguiente ausencia de conflictos internos en el personaje y de su amistad con Ray. Es significativo, por otra parte, que la película elija los últimos años del gobierno peronista como trasfondo en lugar de los primeros del Proceso de Reorganización Nacional durante los que transcurre la novela de Eduardo Sacheri (el original del original).

Jonathan Evans (2014) entiende las *remakes* de películas extranjeras como un caso de traducción: una reinterpretación global forzada por la necesidad de recontextualización en otra tradición cinematográfica y otra localización narrativa. Esta definición que le permite esquivar la evaluación de las *remakes* en términos de fidelidad me permite también centrar el análisis en esa operación de recontextualización: cómo mutaron unos elementos en otros, cuáles son los “filters of transformation” en términos de Verevis (2006), y qué marcas dejaron esas modificaciones. Es decir que en parte me interesa ver cómo se tradujo lo intraductible, qué hicieron las *remakes* con la idiosincrasia y el contexto local, y en parte, qué más hay ahí, qué elementos de las *remakes* exceden las equivalencias, qué les es propio.

Las *remakes* internacionales resultan significativas en sí mismas por lo que dicen sobre la industria y el “cine mundial”, como lo llama Franco Moretti (2015) por extensión de la literatura mundial para describir los modos de circulación global y desigual no solo de las películas sino de sus códigos y convenciones. Lucy Mazdon (2000), que analiza las *remakes* hollywoodenses de películas francesas, señala que estos productos son parte de la interacción e intercambio intercultural y que, por lo tanto, revelan algo del contexto cinematográfico y cultural. En el caso que analiza, sin embargo, resaltan los aspectos negativos: la *remake* es una forma de censura que a veces supone limitar o impedir la circulación del “original” y siempre impone los valores y estándares propios a los productos de otras culturas. Si bien no creo que la idea de censura sea aplicable a ninguno de los casos que considero, es relevante tener en cuenta lo que implica la adaptación a otro contexto cultural. En lo que tiene que ver con el sistema mundial del cine, estas películas muestran varias formas de circulación puesto que si las argentinas adaptaban a su contexto los géneros importados de Hollywood, los productos resultantes de esa síntesis fueron recibidos y modificados allí. Hay al menos dos trayectos, adaptaciones, apropiaciones si, como sostiene Braudy (1998), las *remakes* y los géneros pueden equipararse porque siguen la misma dinámica de repetición e innovación.⁷

Los dos casos son diferentes en la medida en que sus recorridos como producto lo son, más allá de lo que quede inscripto en las películas. Si las dos están producidas en el marco de la industria cinematográfica nacional en la que también están formados sus directores, Bielinsky está circunscripto a ese ámbito local mientras que Campanella no solo ya había trabajado en Hollywood al momento de hacer *El secreto de sus ojos* sino que estaba tan incorporado a ese circuito que tuvo participación en la *remake* como productor. Moretti (2015) señala que en el sistema del cine mundial el mercado no solo moldea el consumo sino también la producción: un cine periférico como el argentino apela a los géneros aprendidos en Hollywood para desarrollar un cine comercial. Esa es la primera apropiación. La segunda, la que Hollywood hace de las películas argentinas, hay que buscarla en el texto de las *remakes*

7 Serían tres si las *remakes* hubieran circulado efectiva y significativamente en la Argentina. En la introducción a *Play it again, Sam*, los editores Horton y McDougal (1998) apuntan algo similar sobre *Los siete samuráis* de Kurosawa que parte del western y vuelve a él en su *remake*, *Los siete magníficos* (Sturges, 1960).

y especialmente en el destino de las marcas locales, esos elementos aparentemente intraductibles que justifican la *remake* de películas que de otra forma serían difíciles de comercializar en un mercado habituado al monopolio local a la vez que complican su realización.

Criminal sigue el mismo procedimiento que Shaw (2007) señala en la estrategia de promoción internacional de *Nueve reinas*. Si el *trailer* para EE.UU. enfatiza lo internacionalizable silenciando la lengua extranjera y remarcando el género, *Criminal* elimina la jerga⁸ y la escena final que condensaban la identidad nacional sin buscarles equivalencia. No hay traducción del vocabulario criminal ni un conflicto diferente que impida el cobro del cheque sino que la entrada al banco de Richard motiva la intervención policial. Lo que sí afecta la lengua de los personajes es la nacionalidad de Rodrigo/Brian que puede entenderse como rastro o marca de origen, una elección que no traduce nada del original sino que da cuenta de la procedencia también “latina” de la historia que se cuenta.

La construcción de esa identidad es ambigua. Por un lado, la vaguedad a la que remite el entrecomillado anterior. Richard usa reiteradamente el término “spanish” para referirse a Rodrigo/Brian, que lo discute (“I’m mexican”, señala), y a Ochoa, el falsificador, quien no está presente para hacerlo aunque después sabremos que es tan mexicano como Rodrigo.⁹ Por otro, un énfasis rayano en el estereotipo que pone a Rodrigo/Brian a abusar de la salsa tabasco, a su padre a jugar a las cartas en un ambiente cargado de humo y viste de chicano modelo al arrebatador del maletín con el cheque. Sea cual fuera su construcción, la presencia de esas identidades, además de caracterizar la ciudad de Los Ángeles a la que se traslada la acción, pone en escena la forma en que está pensada la *remake*. Primero, puesto que está establecido que Rodrigo/Brian es mexicano o “spanish” –Diego Luna y su acento son suficientemente reconocibles–, Richard señala la necesidad de “localizarlo” –el término que usa la traducción para producir adaptaciones de la cultura de origen a la de destino– para que resulte confiable en la dramatización que exigen las estafas: Rodrigo ensaya la anglicación de la pronunciación de su nombre para después convertirse en Brian.

Si ese es el proceso de traducción y localización que sigue *Criminal* como *remake* de *Nueve reinas*, la elección de dejar esas identidades como marcas en el texto fílmico también es parte de la trama. Rodrigo/Brian habla en español durante la negociación con Hannigan, el comprador del billete, y logra ponerlo nervioso acelerando la decisión apresurada en la que supuestamente se basa el éxito de la operación. Un poco más adelante, vuelve a hablar en español con la esposa de Ochoa para ganarse su confianza a través de una identidad y una procedencia compartidas y así lograr que les entregue el billete falsificado. La identidad es una estrategia: sirve en la estafa y demuestra la autoconsciencia de

8 Cuando analiza la circulación de las películas de Hollywood en el mundo, Moretti (2015) señala que la comedia es uno de los géneros que peor “viaja” justamente porque se basa en el lenguaje y en supuestos arraigados en la historia cultural.

9 Es, por otra parte, una vaguedad homogeneizante que funciona ampliamente en el imaginario norteamericano y, particularmente, en la industria: los actores latinos pueden ser indistintamente mexicanos o españoles.

la *remake*.

Secret in Their Eyes también está poblada de personajes “latinos”: hay un detective Guerrero, un District Attorney Martín Morales y Luis, empleado del establo en donde trabaja el asesino Marzin, el latino bueno –frente a la corrupción de los otros– que se ocupa de delatar su presencia. Esas identidades, sin embargo, no cumplen ninguna función puesto que el énfasis de esta *remake* está en una localización que pretende pasar desapercibida para producir cambios significativos en ciertos elementos del guion original aun si cuenta la misma historia. Ese cambio de significado de los elementos presentes en el original y la *remake* es uno de los puntos centrales de la *remake* como traducción tal como la entiende Evans (2014). Las variedades locales del habla de los personajes de *Nueve reinas* no significan lo mismo, no cumplen la misma función que el español de Diego Luna en *Criminal*. No solo se ha cambiado un elemento por otro sino que no hay equivalencia; de manera deliberada o no, la *remake* produce un agregado o un desvío del sentido original.

Esto afecta algunos elementos que pueden parecer menores. Que en *El secreto de sus ojos* se diga que la jueza Irene Menéndez Hastings (Soledad Villamil) estudió en Harvard –aunque corrija que fue a Cornell– no significa lo mismo que aplicado a Claire Sloane (Nicole Kidman) en *Secret*. Mientras que en el primer caso establece la pertenencia a una clase que puede estudiar en instituciones renombradas del exterior, en el segundo solo indica un prestigio académico que no puede desligarse de una extracción de clase pero que no cumple la función de evidenciarla porque la diferencia entre los dos personajes principales, aquello que hace que su amor sea melodramáticamente imposible, está puesto en un rasgo mucho más visible: Ray (Chiwetel Ejiofor) es negro, Claire es enfáticamente rubia. En este tipo de elementos en apariencia superficiales o forzados por la adaptación se aloja la capacidad de las *remakes* para hablar sobre sus propios contextos de producción. Una forma de las relaciones sociales que enmascara o reemplaza los conflictos de clase en diferencias raciales, por ejemplo. Aunque se haya supuesto que, en tanto producto industrial, las *remakes* despojan a los originales de su contenido político (Verevis, 2006), la operación no supone un vaciamiento sino un remplazo; las afirmaciones sobre el mundo que se pierden encuentran siempre una contrapartida, igual que los detalles locales.

Los espacios participan de las dos categorías de elementos transformables. Si el hotel de *Nueve reinas*, en tanto espacio “internacional”, puede ser trasladado sin más a otra geografía, el cambio de lugar en la primera escena en que se conocen Rodrigo y Richard o Marcos y Juan es significativo por innecesario. *Criminal* podría haber mantenido la estación de servicio, un espacio tan internacional como el *lobby* de un hotel de varias estrellas. Su reemplazo por un casino, entonces, produce algo más: es la ocasión de mostrar los billetes en primer plano para hacerlos centro de la historia y para poner a los personajes bajo vigilancia. Aparte de los primeros cuadros que observan a Rodrigo, y que luego sabemos que corresponden a la mirada de Richard, ambos personajes están siendo observados en ese

espacio amplio y aparentemente anónimo por el ojo invisible de la videovigilancia. La última imagen de la escena es una pantalla que reproduce lo que captan esas cámaras. La mirada vigilante del principio anticipa la intervención policial del final –también ausente de *Nueve reinas*– y encuadra la trama en otra concepción del género, la ética y las fuerzas del orden (figura 3). Si la película argentina era un “policial sin policías” como muchos de sus predecesores locales (Visconti, 2017),¹⁰ Hollywood recoloca el papel de las instituciones como guardianas de la moralidad. En el final, frente al sistema que estalla en *Nueve reinas*, Richard no puede cobrar el cheque por la venta del billete falsificado porque interviene la policía. El crimen fracasa porque el sistema funciona; la sanción legal coincide con el castigo ejemplar de quienes orquestaron la farsa.



Figura 3. Vigilancia y sanción institucional.

En cuanto a espacios, *Secret in Their Eyes* debe cambiar un bar del centro porteño por un *sports bar*, que también cumple la función de las estaciones de tren en las que Morales espera atrapar al asesino de su esposa, y la cancha de Racing por el estadio de los Dodgers y el hipódromo donde tiene lugar una persecución anterior, un espacio que no parecía ser reclamado por nada más que la sospechosa asociación entre el nombre del equipo de fútbol y los “racing horses”. Si estas transformaciones parecen no agregar nada en términos de sentido, la inevitable transformación del Palacio de Tribunales excede por mucho el cambio espacial. Ray Kasten no trabaja en el Poder Judicial como su par argentino sino para el FBI, no encarna uno de los poderes del Estado sino a sus fuerzas de seguridad. Ese cambio pone en primer plano, de manera central y constante a lo largo de toda la película, la confianza en esa institución a la que *Criminal* alude al principio y al final.

Una de las escenas iniciales, en la que Ray vuelve al edificio donde trabajaba no es solo la presentación del espacio que conecta el pasado con el presente y motiva la trama, sino que establece las

10 Visconti (2017) trabaja con esa modalidad del género en las primeras películas de Aristarain pero habría que además ponerlo en relación con la literatura policial argentina que también ha tendido a prescindir de una institución desprestigiada. Para este tema en el policial latinoamericano véase Mempo Gierdinelli. “La novela policial y detectivesca en América Latina: coincidencias, divergencias e influencias de esta literatura norteamericana del siglo veinte con la literatura latinoamericana”. En Norma Klahn y Wilfredo H. Corral (comps.). Los novelistas como críticos. México: Fondo de Cultura Económica, 1991. Para los cambios de función de la institución policial en el género a nivel internacional, Ernest Mandel. Crimen delicioso. Historia social del relato policíaco. Buenos Aires: Razón y Revolución, 2011.

coordinadas de la película a través de tres elementos: la organización extrema, el detector de armas y el árbol de Navidad que decora el hall de entrada (figura 4). Si el primero solo sirve de contraste al caos pintoresquista de Tribunales, las otras dos hacen referencias temporales significativas. La referencia a la época del año, que prolifera en la presencia de coronas en todas y cada una de las puertas visibles y en la decoración de la casa de Claire, sitúa la acción en un tiempo que en el universo moral de la película y en su tradición cinematográfica habilita las resoluciones mágicas. En el cine de Hollywood, la Navidad enmarca historias de redención que exaltan el valor de la bondad y la familia como modelo de la sociedad con una recurrencia tal que llega a configurar un género, al menos desde *Qué bello es vivir* (*It's a Wonderful Life*, Frank Capra, 1945).

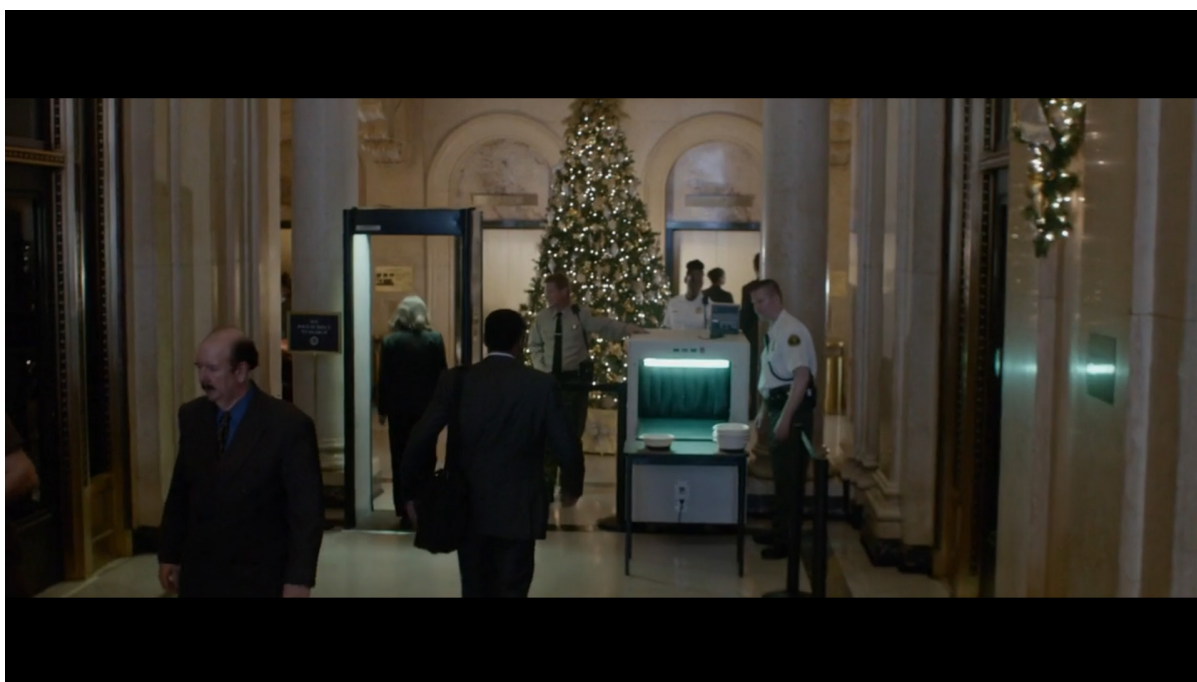


Figura 4. Coordenadas temporales: Navidad y seguridad.

El control de armas, en cambio, no remite a un tiempo mítico sino al mundo histórico al que la película alude de manera más obsesiva que *El secreto*. Es el año 2002 y el escenario posterior a la caída de las torres gemelas no aparece solo en las imágenes de Afganistán en la TV sino en las escenas callejeras que se aprovechan para exhibir el poder de vigilancia: la policía porta armas largas, se colocan cámaras de seguridad en la vía pública. Ese contexto, por otro lado, interactúa con la trama de la misma manera que en la versión original: el fiscal protege a Marzin porque es informante en la investigación sobre la actividad de una Mesquita. Pero nada es igual porque si Isidoro Gómez es doblemente malo por su crimen y su actividad política, Marzin no queda redimido por su rol de informante, contaminado como está por los vicios de la institución, pero le presenta a la conciencia de Ray una tensión entre las dos causas incuestionables que justifican cualquier práctica: el amor maternal y la lucha contra el terrorismo.

Secret ilustra el adagio de que todo vale en el amor y en la guerra. “Welcome to the war” dice

el Fiscal de Distrito para justificar la excarcelación de Marzin ante el reclamo de Ray; la maternidad ni siquiera necesita aclaración. Desde la escena en que Ray descubre que la víctima es la hija de su compañera Jess (Julia Roberts) y ella corre a abrazar el cadáver –un desborde de dos minutos completos que contrasta con la sobria y breve mirada conmovida de Benjamín en *El secreto*– queda establecido que es imposible no empatizar con el dolor de una madre. La justicia por mano propia que comparten las dos películas cambia necesariamente junto con quien la ejerce: no hace falta recalcar la naturaleza desmesurada del amor porque se trata de un amor de madre, por demás dedicada y hasta capaz de declarar que su hija era o es su única pasión, un modelo del rol y del vínculo que también es representativo de la moral de la película. Pero también, y sobre todo, la justicia por mano propia es diferente donde existe la pena de muerte. La comparación con la cadena perpetua o, en su variante doméstica, entre el asesinato y la reclusión de por vida, está en las dos películas. En las dos el justiciero desacredita la posibilidad hipotética de matar al asesino con el mismo argumento: la muerte no es justa porque no equipara el sufrimiento que infligieron. En ambas, el secuestro del asesino es una forma de venganza reparatoria. *Secret in Their Eyes*, sin embargo, necesita un final suplementario en el que Ray convence o induce a Jess a matar a Marzin. La muerte termina siendo más justa porque es más humanitaria que el estado de aislamiento total en el que vive el prisionero y sobre todo porque, como señala Ray, no es una condena también para la carcelera.

La relación entre la justicia por mano propia y la institucional es el núcleo de la diferencia entre ambas películas. *El secreto de sus ojos* retoma la vía alternativa de justicia que ofrece *Nueve reinas* de acuerdo con Visconti (2017). En línea con otras películas del período, según la autora, la representación del poder se orienta hacia personajes honestos que tratan de hacer justicia, se sobreentiende que en contra de otros o de instituciones enteras que han perdido legitimidad para ellos y para los espectadores. *Secret*, en cambio, es la historia de la redención de la institución a través de la restauración de la confianza de Ray, quien dice haberse dedicado a la actividad privada por el mismo desencanto que lo llevó a emprender una búsqueda extraoficial del culpable: “badge lost its charm for me”. Si en el pasado la institución policial había puesto la lucha contra el terrorismo antes que la justicia común a través de procedimientos cuestionables, la reapertura del caso en el presente ofrece la oportunidad de demostrar que la institución es capaz de actuar correctamente. Como en *Criminal*, el accionar institucional coincide con la moral de los personajes. Son ellos mismos, Ray y Jess, quienes deben interrumpir la búsqueda legal para encubrir sus excesos; son ellos quienes se acoplan a lo que establece la ley: la muerte es mejor que la reclusión perpetua. En *El secreto* la única reparación posible es por vía sentimental. Benjamín vuelve sobre el caso para escribir una novela, no para actuar desde una institución a la que ya no pertenece porque está jubilado, y para reencontrarse con su amor perdido. La diferencia entre las dos películas es también de género: el romance entre Ray y Claire es más lateral que el de Irene y Benjamín que ocupa una segunda trama paralela. Lo sentimental, en todo caso, se desplaza a la

relación personal entre Ray y Jess que intensifica el compromiso personal con la resolución del crimen y que también recupera la amistad Benjamín/Pablo que no existe entre Ray y Bumpy. Los dos filmes recurren a metáforas visuales bastante evidentes: *Secret* termina con la imagen de una pala cavando en el jardín de Jess y el sonido de la tierra removida para enterrar a Marzin; *El secreto*, con una puerta que se cierra sobre Benjamín e Irene en su despacho. La única clausura corresponde a la subtrama romántica y personal, no hay resolución del caso como no hay reelaboración del pasado político.

En diferentes grados y cada cual a su modo, estas dos *remakes* de filmes comerciales argentinos exceden la producción de versiones aptas para un público que no lee subtítulos. Constituyen, en cambio, desviaciones del modelo original. El proceso parece repetir el que los estudios culturales, subalternos y cierto comparatismo ven en la forma que tienen las culturas periféricas de apropiarse de los productos de las centrales. Sin embargo, su sentido cambia al cambiar la dirección. *Criminal* necesariamente desplaza el título original junto con el objeto de la estafa. En cambio, la elección de un título que define a los personajes desde la ley –en lugar de algo similar al más neutro “Farsantes” del guion original de Bielinsky– establece también las coordenadas ideológicas de la película: la condena al estafador en términos legales antes que morales y la sanción por parte de la policía en conjunción con la venganza privada. Esta apropiación no subvierte sino que domestica al impedir cualquier desviación de la norma apelando a una institución que aprovecha para exaltar, lo mismo que *Secret in Their Eyes* conseguía con las variaciones sobre la trama de *El secreto de sus ojos*.

Puede resultar una paradoja que esta *remake*, que de las dos es la que mayores y más significativos cambios introduce, haya mantenido el título con la sola elisión el artículo inicial “the” y que incluso haya conservado el “their” junto con la ambigüedad que eliminó de la trama. En *El secreto*, “sus” remite a varios pares de ojos y a varios secretos. Los ojos de Isidoro y la autoría del crimen, los de Morales y su forma de la venganza, pero también los de Irene y Benjamín y sus sentimientos a través del tiempo. Si el modo en que Isidoro mira a Liliana, la víctima, en las fotos, es central para señalarlo como asesino, la película empieza con un primer plano que recorta los ojos de Irene en una escena digna de melodrama que, sabemos después, es parte de la novela que Benjamín intenta escribir. Las dos miradas son sinécdoque de las dos tramas que la película desarrolla a la par. Esto no sucede en *Secret* que repite el modo en que se identifica al asesino pero limita el desarrollo de la historia de amor a un segundo plano y jamás la asocia visualmente a las miradas entre enamorados. La ambigüedad del título no remite a nada más que a la original traducida literalmente –“the” incluido– para el mercado de EE.UU., lo que puede dar cuenta de la voluntad de que se reconozca a la ganadora del Oscar detrás de la *remake*.

Toda transformación, o incluso su falta, es significativa más allá de que en estos casos no exista el propósito de que las películas sean vistas en confrontación o continuidad, sino de reemplazar una por otra. El análisis de los pares, en cambio, es un ejercicio crítico que busca desentrañar algunos me-

canismos del sistema mundial del cine y algunas diferencias entre los códigos y tradiciones cinematográficas que se manejan en sus diferentes puntos.

Bibliografía

- Anderman, J. (2015). *Nuevo Cine Argentino*. Buenos Aires, Paidós.
- Braudy, L. (1998). Afterword: Rethinking Remakes. En Horton A. y McDougal S.Y. (eds.). *Play it again, Sam. Retakes on Remakes*. Berkeley, University of California.
- Burucúa, C. (2013). La historia argentina va a los Oscar. Reflexiones acerca de los discursos históricos premiados por Hollywood. Marafioti, R. (ed.). *Signos en el tiempo. Cine, historia y discurso*. Buenos Aires, Biblos, pp. 57-66.
- Campero, A. (2009). *Nuevo Cine Argentino. De Rapado a Historias extraordinarias*. Los Polvorines, UNGS-Biblioteca Nacional.
- Eberwein, R. (1998). Remakes and Cultural Studies. En Horton A. y McDougal S.Y. (eds.). *Play it again, Sam. Retakes on Remakes*. Berkeley, University of California.
- Evans, J. (2014). Film Remakes, the Black Sheep of Translation. *Translation Studies*, vol. 7, núm. 3, pp. 300-314.
- Horton A. y McDougal S.Y. (1998). Introduction. En Horton A. y McDougal S.Y. (eds.). *Play it again, Sam. Retakes on Remakes*. Berkeley, University of California.
- Mazdon, L. (2000). *Encore Hollywood. Remaking French Cinema*. London, British Film Institute.
- Moretti, F. (2015). Planeta Hollywood. En *Lectura distante*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Rud, L. (2017). Estruendos, romances y clanes. La oferta cinematográfica de películas argentinas en los multicines de Buenos Aires (1997-2008). En *Imagofagia*, n°15.
- Shaw, D. (ed.) (2007). *Contemporary Latin American Cinema. Breaking into the Global Market*. Lanham, MD, EE.UU., Rowman & Littlefield.
- Verevis, C. (2006). *Film Remakes*. Edinburgh, Edinburgh University.
- Visconti, M. (2017). *Cine y dinero. Imaginarios ficcionales y sociales de la Argentina (1978-2000)*. Buenos Aires, CICCUS.

Mercedes Alonso es Profesora y Licenciada en Letras (UBA). Se desempeña como docente de Literatura en diversos niveles educativos y en la cátedra Géneros y Estilos Audiovisuales I de la Licenciatura en Artes Audiovisuales de la UNA.

meralonsa@gmail.com

HORRAR: LA CIRCULACIÓN DEL CINE DE TERROR ARGENTINO EN ESTADOS UNIDOS

POR VALERIA ARÉVALOS

HorrAr: Circulation of horror Argentine cinema in the United States

Resumen

Nos proponemos revisar la cuestión del cine de terror argentino *for export*, principalmente en relación con el mercado estadounidense. Por cine de terror argentino entenderemos, en este caso, a aquel realizado por directores locales ya sea en Argentina como en el exterior. El género de terror en Argentina es uno de los menos consumidos por el público local y, en consecuencia, de los menos estrenados en salas comerciales. Sin embargo, desde hace décadas existe un flujo de circulación entre EE.UU. y nuestro país que genera la exportación no solo de películas sino también de realizadores. El caso más resonante podría ser el de Andy Muschietti, quien tras presentar su cortometraje *Mamá* (2008) en el Festival de Sitges, redireccionó su producción hacia el norte y hoy es mundialmente reconocido por su *remake* de *It* (2017). Del mismo modo, Demian Rugna, director de la recientemente estrenada *Aterrados* (2017), fue contactado por Guillermo Del Toro (al igual que Muschietti) para realizar una *remake* de la misma en Estados Unidos. Estos ejemplos, lejos de ser la excepción a la regla, dan cuenta de un mercado extranjero que se abre al mismo tiempo que se cierra el local.

Palabras clave: Terror, exportación, EEUU, distribución, público

Abstract

We propose to review the issue of Argentine horror cinema for export, mainly in relation to the US market. By Argentine horror cinema we will understand, in this case, that made by local directors either in Argentina or abroad. The horror genre in Argentina is one of the least consumed by the local public and, consequently, of the least released in commercial theaters. However, for decades there has been a flow of circulation between the USA and our country that generates the export not only of films but also of filmmakers. The most resonant case could be that of Andy Muschietti, who after presenting his short film *Mamá* (2008) at the Sitges Festival, redirected its production to the north and is now recognized worldwide for its *remake* of *It* (2017). Similarly, Demian Rugna, director of the recently released *Aterrados* (2017), was contacted by Guillermo Del Toro (as well as Muschietti) to make a *remake* of it in the United States. These examples, far from being the exception to the rule, give an account of a foreign market that opens at the same time that the store is closed.

Keywords: Terror, export, USA, distribution, public

El cine de terror argentino configura Otros terroríficos de diversa índole. Desde criminales hasta zombies, pasando por seres mitológicos y fantásticos, las películas de género nos presentan a una entidad dispuesta a generar en el espectador reacciones asociadas a la ansiedad, al miedo o a la angustia. Y es que el terror no se define por marcas enunciativas o estrategias estilísticas, sino por las reacciones que provoca en el receptor, por aquel afecto que genera en el espectador (Carroll, 2006).

Sin embargo, estos no son los únicos monstruos con los que el terror en nuestra cinematografía debe lidiar, ya que, por diversas circunstancias, el monstruo de la sala vacía termina siendo el más demoledor y dañino de sus enemigos. El público específico, la falta de apoyo económico oficial y la masiva recepción de películas de terror extranjero (principalmente estadounidenses y japonesas) fueron algunas de las trabas con las que los y las cineastas del género debieron (y deben aún en la actualidad) lidiar.

Tras algunas pocas películas de terror estrenadas hasta la década del '70, surge un silencio sepulcral, en lo que respecta a la presencia del género en las salas, que será interrumpido recién hacia finales de la década del '80. En 1988 el vacío aparente se quiebra con el estreno de *Alguien te está mirando* (Gustavo Cova y Horacio Maldonado). El filme fue el resultado de la tesis de graduación de la carrera de Realizador cinematográfico del IDAC (Instituto de Arte Cinematográfica de Avellaneda) y es de visionado obligatorio para los amantes del género no sólo porque surge de las cenizas de un terror abandonado sino porque representa un cambio novedoso en cuanto a la estética y la temática elegidas. Casi una década después, *Plaga zombie* (Pablo Parés y Hernán Saez, 1997) irrumpirá como otra realización imprescindible para la cinematografía de terror argentina poniendo en primer plano un monstruo conocido por la audiencia, el zombie, pero con recursos vinculados con la ironía y el humor. Ambos casos son paradigmáticos del recorrido histórico de un género que lucha constantemente por sobrevivir.

Tanto *Alguien te está mirando* como *Plaga zombie* son ejemplos del trabajo independiente y del aprovechamiento de las nuevas tecnologías. El surgimiento del video, a finales de los años '90, amplió las posibilidades de los y las cineastas independientes de expandir sus límites y alcanzar nuevas miradas sin supeditarse al apoyo de organismos oficiales. Del mismo modo, el mercado comenzó a extenderse más allá de las fronteras configurando una nueva red de consumidores de terror argentino y facilitando el pilar, quizás, más esquivo del proceso que es el de la recepción.

Ya no con el foco puesto en el apoyo de organismos oficiales nacionales, los realizadores apuntaron sus productos hacia el extranjero. La financiación se podía presentar de manera externa: como coproducciones o directamente con capitales exclusivos de EEUU, o bien, de manera interna: con capitales nacionales, propios o de algún productor que viera la posibilidad de negocio en la distribución de las cintas o, aún, hasta de algún familiar que quisiera aportar a la causa sin expectativas de recupero. En

el primer caso, la mayoría de las veces los materiales fueron a pedido y el equipo argentino aportaba la mano de obra como personal contratado, no percibiendo ninguna ganancia sobre la venta del producto. El resultado de este tipo de tratos fue la divulgación y distribución de películas realizadas por argentinos, con improntas extranjerizantes y que representaban un primer escalón en el intento de difusión de material propio en el exterior. En el segundo caso, la incertidumbre en cuanto a las ventas era mayor, pero la autoría se mantenía intacta, ya que el material era ideado y generado por un equipo local con la esperanza de poder insertarlo en el mercado estadounidense. Una opción no representaba ganancias y la otra asumía las pérdidas. Años más tarde, con el surgimiento de internet y el tráfico masivo e irrestricto de información, se simplificaría el proceso de difusión, pero aún resta el pilar económico de la cuestión, ya que la piratería no representa un retorno de lo invertido.

El espectador estadounidense se convirtió en un destinatario modelo, instando a producir no solo filmes subtítulos en inglés sino también películas filmadas originalmente en ese idioma, tomando en cuenta que el público de EE.UU. prioriza producciones autóctonas a aquellas subtítuladas y habladas en otro idioma y hasta abordando temáticas afines a la idiosincrasia de destino.

El corrimiento de las marcas culturales propias del lugar de origen se puede ver claramente en producciones como *Late Phases: Night of the Wolf* (Adrián García Bogliano, 2014). El director estrenó en el 2004 su ópera prima *Habitaciones para turistas* (Imagen 1), el universo temático presente allí era el reflejo de una sensibilidad notable a pesar de la corta edad del realizador (24 años) quien, tras el cierre del ramal ferroviario que conectaba la ciudad con el pueblo de Carlos Casares, se preguntó qué pasaría con esas poblaciones aisladas que hasta ese momento vivían del turismo. A partir de allí, recreó una especie de pueblo fantasma, arrasado por la crisis económica y dominado por el arribo de una secta fundamentalista religiosa. Unas jóvenes, obligadas a hacer una parada en ese lugar, encuentran la muerte en una persecución que mezcla temas (aún) actuales en Argentina como la llegada masiva de grupos evangélicos al país, el aborto y el infierno que representa un pueblo chico. La cinta, filmada en blanco y negro y en castellano, viajó a varios festivales internacionales hasta que finalmente en el Festival de Cine de las Américas en Austin, Texas, fue vista por un productor, quien se contactó con García Bogliano para proponerle un trato para la distribución de la película no solo en Estados Unidos sino también en Canadá y Puerto Rico. A raíz del tipo de contratos que mencionamos antes en cuanto a las financiaciones externas, los creadores del filme no recibieron beneficios económicos, aunque la película fue distribuida y recibió excelentes críticas por medios locales. El productor de Pauraflics, por aquel entonces denominada Mondo Trasho, Hernán Moyano, cuenta lo sucedido:

Al haber hecho un acuerdo con un adelanto de distribución, nunca vimos un centavo de la venta de la película en EEUU y la taquilla de la película no fue demasiada, así que se usó para cubrir gastos y el resto quedó para el dueño del cine. El acuerdo de

distribución con Marai fue de cuatro años, y para rescindirlo nosotros teníamos que avisar seis meses antes y dar un tiempo de gracia para que el distribuidor pueda terminar de vender las copias remanentes de la película. Las ventas en teoría no fueron muchas – cosa difícil de comprobar desde Argentina – y que Blockbuster no haya comprado en ese momento la película para todos sus locales, hicieron más difícil la comercialización. (Moyano citado en Rodríguez, 2011: 178)

Imagen 1. *Habitaciones para turistas* (Adrián García Bogliano, 2004).



Una década más tarde, se estrena *Late Phases: the Night of the Wolf* lejos de la impronta nacional vista en *Habitaciones para turistas*. La película narra la historia de Ambrose (Nick Damici), veterano de guerra que es internado por su hijo, Ethan Embry, en Crescent Bay, una especie de barrio cerrado que oficia de hogar de retiro para ancianos y discapacitados en donde podrán pasar los últimos y mejores años de sus vidas. Por supuesto, el clima idílico se rompe inmediatamente con la irrupción de, en principio, unos perros que atacan y matan a los lugareños. En este filme se retoma la idea del hombre lobo americano como primera marca enunciativa que refiere al universo simbólico estadounidense. Luego, el personaje principal es un veterano de la guerra de Vietnam. Vietnam figura como un significativo constante en la filmografía norteamericana y es tomado aquí como punto de partida desde el cual el personaje central, a la vez débil y fuerte, se configura como héroe no solo de guerra sino también de la vida (Imagen 2).

Imagen 2. *Late Phases: the Night of the Wolf* (Adrián García Bogliano, 2014).



Tras su participación en el conflicto armado, pierde la visión, situación que hará que su enfrentamiento con el monstruo mezcle suspenso y acción, a la vez que construye un superhombre recortado del común de los mortales, un militar. En los últimos años, el tema de los sentidos está muy presente en el cine norteamericano con filmes como *Bird Box: a ciegas* (*Bird box*, Susanne Bier, 2018), *El silencio* (*The Silence*, John R Leonetti, 2019), *Un lugar en silencio* (*A Quiet Place*, John Krasinski, 2018) por nombrar algunos. En este caso, su debilidad será el punto de partida para la edificación de un super poder, ya que, al igual que el lobo, tendrá los sentidos del oído y el olfato potenciados. El guión estuvo a cargo de Eric Solze, representando un cambio en la obra de García Bogliano que hasta el momento se había ocupado de ese rol, con su hermano Ramiro, en conjunto con la dirección. De este modo, uno de los cambios fundamentales que vemos en el filme, y que se relaciona directamente con el horizonte de recepción, es el campo temático que pone a un hombre lobo (ser que pertenece a varias mitologías alrededor del mundo pero que es muy utilizado en la cinematografía estadounidense en particular) en lugar de los usuales Otros terroríficos característicos del trabajo de los García Bogliano que, tanto en *No moriré sola* (2008), *Sudor frío* (2010), *Penumbra* (2011), etc., se correspondían con criminales realistas.

Como hemos mencionado, las cuestiones de producción y distribución de la filmografía de terror en nuestro país no son un tema menor a la hora de entender el fenómeno denominado como Horror-Ar¹ (también conocido como A-Horror, en referencia al J-Horror japonés) en el mercado de Estados Unidos. ¿Cuáles son los distintos factores que llevaron a que directores como Adrián García Bogliano, Andy Muschietti, Daniel de la Vega o Demián Rugna buscaran en la mirada extranjera la aprobación y el apoyo negado en su propia tierra?

Hay una nueva generación de cineastas que intenta hacer cine tracción a sangre. Son jóvenes, no saben estar quietos y representan el verdadero cine independiente: con poco dinero son capaces de iluminar, musicalizar, editar, dirigir y actuar sus películas. ¡Y hasta hablan en inglés! Claro que ellos preferirían que sus filmes fueran hablados en castellano; pero sin apoyo estatal ni espacio para mostrarlos en el país por ahora solo encontraron la alternativa en el mercado estadounidense del DVD. Sí señores: hay un terror criollo que de momento sólo asusta a extranjeros. (Milsztjan citado en Rodríguez, 2014: 109)

La cita corresponde a una nota de Fernando Milsztjan publicada en la revista *Haciendo cine* en agosto de 2007, para aquel entonces ya se habían estrenado *Run, Run, Bunny* (Mad Crampi, 2003), *Jennifer's Shadow* (Daniel de la Vega y Pablo Parés, 2004) y *The Last Gateway* (Demian Rugna, 2007) por mencionar algunas, directamente realizadas en inglés. Con temáticas y estilos bien diferentes, estas producciones lograron insertarse en el mercado extranjero, mientras que en su propia tierra seguían permaneciendo en el círculo reducido habitual.

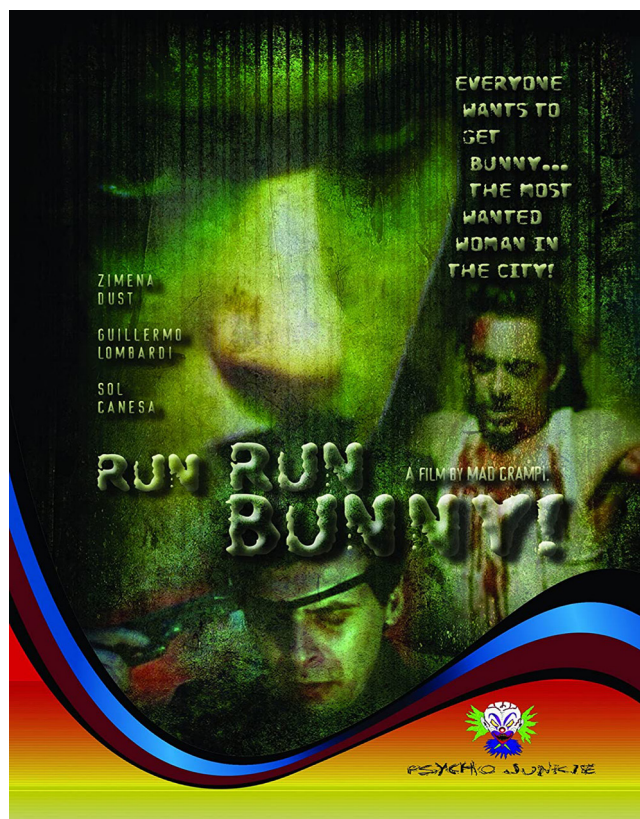
Run, Run, Bunny es un filme diferente a todos. Mezclando la ironía, el humor, el *splatter*², el *fake* porno y hasta el absurdo, construye un terror psicodélico de ritmo acelerado. Bunny (Sol Canesa) es una mujer fatal que, de un momento al otro, abandona a todos sus amantes. Desesperados ante su ausencia, inician una búsqueda sin respiro en donde habrá sexo, asesinatos, torturas y pactos con el diablo. Durante la película se irán mostrando varias citas cinéfilas: la presentación de los personajes a modo de *western* con reminiscencias *tarantinianas*, el momento en que el personaje del loco nazi Fritz (Guillermo Lombardi) toca a la puerta de Bunny y dice “Bunny, I’m home” en clara referencia a *The Shinning* (*El resplandor*, Stanley Kubrick, 1980), cuando Luigi (Mariano Ramos) tiene su encuentro con el diablo y comienza a rezar “Si muero antes de despertar...” que podemos vincular con el filme de 1952 de Carlos Hugo Christensen, así como también existen puntos de contacto con la cultura mexicana (lu-

1 Horror Argentino.

2 El cine *splatter* es un derivado del género de terror en donde el acento está puesto en las salpicaduras, principalmente de sangre.

cha libre, calaveras y el robo de las almas por tomar una foto). Asimismo, Mad Crampi es un conocedor de la astrología y el tarot, dato que se hace presente en el relato en el nombre de Arcano (Imagen 3) y en la simbología que circula en la puesta en escena.

Imagen 3. *Run, Run, Bunny* (Mad Crampi, 2003).



La cuestión espacial se limita a unas pocas locaciones circunscriptas a habitaciones pequeñas o pasillos. Las escenas que suceden en la calle son referidas desde lo textual, pero manteniendo el concepto de espacio cerrado ya sea desde adentro de un auto o con los personajes en primer plano ante unas imágenes proyectadas de la ciudad. Esto genera a nivel visual una estética diferente que se aleja del realismo al recortar los cuerpos como figuras dentro de una composición pictórica. Al mismo tiempo, la saturación de los colores y la preferencia por planos detalle y primeros planos, concreta la idea de collage tan característica del filme. Sin dudas, el diseño sonoro refuerza esta idea de ruptura presentando voces distorsionadas, ecos y sonidos discordantes con la imagen. El sello de marca es la multiplicidad y la psicodelia.

Diferente es el caso de *Jennifer's Shadow* o *Chronicle of the Raven*, conocida en castellano como *Devorador de sueños*, ya que aquí se trata de un terror gótico, deudor de la literatura de Edgar Allan Poe, en donde prevalece un espíritu monocromático, aunque el filme no sea en blanco y negro. Jennifer (Gina Philips) viaja desde Los Angeles a Buenos Aires tras el fallecimiento de su hermana gemela para reclamar su herencia y poner en venta la mansión familiar. Allí se reencuentra con su fría y despiadada abuela (Faye Dunaway) quien, con tal de sobrevivir y mantenerse en esa casa, realiza rituales demoníacos.

cos entregando las almas de todos los integrantes de su familia. (Imagen 4)

Imagen 4. *Jennifer's Shadow* (Daniel De la Vega y Pablo Parés, 2004)



28

Desde lo temático, la cuestión de los inmuebles con improntas demoníacas o fantásticas está muy presente no solo en el cine anglosajón, con ejemplos como *The Amityville Horror* (*El horror de Amityville*, Stuart Rosenberg, 1979) o la ya mencionada *The Shinning*, sino también en el cine de terror nacional, con películas como *Los olvidados* (Luciano Onetti y Nicolás Onetti, 2018), *Necrofobia* (Daniel de la Vega, 2013) o *Relicto. Un relato mesopotámico* (Laura Sanchez Acosta, 2016) en donde el contexto social, la locura y la mitología regional corporizan un horror que se apodera del espacio y de los sujetos que lo habitan. En el caso de *Jennifer's Shadow* la mansión se presentará con un lento *travelling* horizontal que se irá acercando hacia el portón de entrada. Así como en *Citizen Kane* (*El ciudadano*, Orson Welles, 1941) la importancia de Xanadú se plasmaba en esos primeros segundos de cinta, en *Jennifer's Shadow* recibimos los signos inequívocos de la impronta gótica y de la oscuridad que desarrollará el relato con la elección de planos que presentan al lugar donde sucede el horror. La mansión, presentada con ángulos oblicuos y marcados contrapicados, se mantiene firme e invencible ocultando, en su interior, las ruinas de una familia en vías de extinción.

Los directores ponen sobre el tapete la cuestión idiomática desde la llegada de Jennifer, quien deja en claro que no habla castellano, generando el pasaje hacia el inglés de todos los otros personajes, con excepción del ama de llaves. Tanto las actrices protagónicas, Faye Dunaway (*Network*, Sidney Lumet, 1976) y Gina Philips (*Jeepers Creepers*, Victor Salva, 2001), como el resto del elenco (Duilio Marzio,

Nicolás Pauls, Hilda Bernard) son profesionales de la actuación reconocidos por el público argentino, a diferencia de lo que sucede en el filme de Mad Crampi. No obstante, este dato no influyó para la posibilidad de proyección del filme en salas nacionales, ya que el mismo fue producido por Etoile Filante Productions (ARG) e Hybrid Pictures International (USA) con el objetivo de ser un producto directo a DVD para el mercado estadounidense. Al respecto, en una entrevista realizada por Carina Rodríguez (2011), Daniel De la Vega relata cómo fue el proceso de selección que la productora utilizó para los roles de guionista y director del filme y remarca la fortuna de estar en el momento y lugar indicados ya que el resto de los directores argentinos presentes en el casting se negaron a realizar una película de terror. Esta anécdota deja de manifiesto uno de los avatares que debe atravesar al ser considerado, en nuestro país, un género menor.

Demián Rugna es otro ejemplo de creadores de terror con la mirada puesta en el afuera y con el afuera con la mirada puesta en él. Realizó el guión de dos filmes para la venta directa en el extranjero: *Death Knows Your Name* (*La muerte conoce tu nombre*, Daniel de la Vega, 2007) y *They Want My Eyes* (*Ellos quieren mis ojos*, Sergio Esquenazi, 2009) y, con tan solo veinticinco años, dirigió *The Last Gateway*, como la continuación y ampliación del cortometraje homónimo trabajado durante sus años de formación. A partir de la participación en el Buenos Aires Rojo Sangre³, el corto circuló por distintos festivales internacionales llegando a captar la atención de un productor norteamericano, que invitó a Rugna a que transformara ese material en largometraje. Tras asociarse con la gente de Farsa Producciones y con el contacto perdido del productor estadounidense, el proyecto se concreta en 2007 con un presupuesto de cincuenta mil dólares, un plazo preestablecido de veinticinco días de rodaje y pedidos específicos para su posterior venta (desnudos femeninos, final alternativo y hablada en inglés).

La ópera prima del director de *Aterrados* (Demián Rugna, 2017) cuenta la historia de una pareja, Marianne (Salomé Boustani) y Michael (Rodrigo Aragón), que tiene la mala fortuna de mudarse a una casa en donde existen fuerzas demoníacas. Un portal de contacto con el infierno se instala en el cuerpo de Michael y comienza un desfile de seres monstruosos que provocan caos y muerte a su paso. Con una estética que homenajea el terror de los años '80 y un marcado uso de los efectos especiales, la película da inicio a un universo temático y visual que el cineasta irá desarrollando luego en *Malditos sean!* (Fabián Forte y Demián Rugna, 2011) y finalmente con *Aterrados*.

La estrategia de distribución llevó a que la película se rodara íntegramente en inglés, detalle que, a posteriori, Rugna consideró una decisión comercial errada ya que, en su opinión, la calidad de la película la podría haber colocado en la mira del público argentino si el objetivo inicial no hubiese sido el de comercializarla en el exterior. Esta elección en cuanto al lenguaje limitó otras decisiones ya que el *casting* debió acotarse a actores y actrices que tuviesen un excelente dominio del inglés americano y,

3 El BARS es uno de los festivales más importantes de Argentina avocados exclusivamente al género fantástico y terror.

según propias palabras del director, nunca fue satisfecho este punto. Dirá en relación con las condiciones de producción:

Era una época que el INCAA no apoyaba como lo hace ahora a este tipo cine. Un momento donde para quienes queríamos hacer películas de terror en la Argentina era encontrar la forma de hacerla en tiempos interminables o conseguir dinero de alguien que quiera hacer un pequeño negocio. Entonces la única opción de poder hacer esta película era de manera independiente o bien alejados lo más posible de la burocracia institucional con su formalidad y sobre todo con sus presupuestos poco "efectivos"⁴

Años más tarde, su destino se cruzaría con el de alguien que se afianza cada vez más como un padrino de los directores argentinos de terror, Guillermo Del Toro.

Una historia que se repite de la mano de Del Toro

Al igual que con *The Last Gateaway*, Rugna parte de un cortometraje anterior para el desarrollo de *Aterrados*, se trata de *Tiene miedo* (Demián Rugna, 2002). El filme, segundo corto realizado por el director, proviene de un trabajo en conjunto con el actor Demián Salomon y presenta al monstruo central del largometraje posterior, algo así como un cuco que aterroriza por las noches (Imagen 5). Esta idea se profundiza en *Aterrados* generando un gran impacto terrorífico tomando una idea que el espectador argentino reconoce de inmediato y potenciándola visualmente con efectos especiales. A este monstruo se suman otras apariciones de muertos vivientes, voces en tuberías y casas que esconden fenómenos paranormales.

Gracias a una amiga en común, *Aterrados* llegó a manos de Guillermo del Toro, quien poco tiempo después se comunicó con Rugna para proponerle la realización de la *remake* para el mercado mundial (entendiéndose mundial como sinónimo de estadounidense). La producción de dicha *remake* ya está en proceso y el estreno está programado para el año 2020, planteando una nueva versión de la relación entre el director de *The Last Gateaway* y el mercado del norte y posibilitando la visibilidad masiva de un exponente joven del cine de género de nuestro país. A priori, tomando en cuenta las estadísticas y la historia que venimos narrando, podemos asegurar que el éxito de taquilla no conquistado por *Aterrados* (2017) se conseguirá con su remake 2020 aunque la idea y dirección pertenezcan al mismo cineasta.

El filme *It* (Andy Muschietti, 2017) fue y sigue siendo un éxito tanto en Argentina como en otras partes del mundo, lo que muy probablemente el espectador desconoce es que su director, Andy Muschietti, es un argentino recibido en la FUC (Fundación Universidad del Cine) de la Ciudad de Bue-

⁴ Extraído del blog personal el día 12/10/19 <http://demianrugna.com.ar/103/>

nos Aires. La historia previa al exilio de Muschietti se asemeja a la vivida por Rugna. Con su cortometraje de tres minutos llamado *Mamá* (2008), Muschietti participa del Festival Internacional de Sitges, cosechando elogios del productor ya mencionado, Guillermo Del Toro. En ese momento, Del Toro le ofreció realizar otra versión en largometraje porque entendió el potencial que dicho filme tenía para el mercado mundial. Y esta vez, el atributo de mundial es más atinado ya que *Mamá* (el cortometraje) pone sobre el tapete un conjunto de ideas asociadas al terror a nivel universal: la muerte de una madre y el devenir fantasma terrorífico y maligno que busca la muerte del hijo (Imagen 6).

La adaptación realizada en el 2013, con grandes diferencias en cuanto a lo argumental y un aumento inconmensurable de personajes, se realizó con un presupuesto de quince millones de dólares logrando una recaudación de ciento cuarenta y seis millones, difiriendo en gran medida a aquel corto que le diera origen y que fuera filmado a modo de entretenimiento.

El cine de terror en Argentina lucha por sobrevivir y, en este artículo, hemos visto algunos ejemplos de las distintas estrategias que son llevadas a cabo para lograr ese cometido. Algunos con mayor fortuna llegan, a través de contactos o festivales internacionales, a captar la atención de capitales extranjeros que deseen invertir en el potencial artístico nacional. Otros, buscan la opción más incierta de filmar con un espectador anglosajón modelo en mente esperando que el mercado se abra, con resultados que van desde el fracaso total hasta la aceptación medida.

Imagen 5. *Aterrados* (Demián Rugna, 2017)



Imagen 6. Mamá (Andy Muschietti, 2008)



Bibliografía

Carroll, Noël (2005). *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid: Editorial Antonio Machado.

Rodriguez, Carina (2014). *El cine de terror en Argentina: producción, distribución, exhibición y mercado 2000-2010*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

Filmografía

Alguien te está mirando (Horacio Maldonado, 1988, Argentina)

Aterrados (Damián Rugna, 2017, Argentina)

Bird Box: a ciegas (*Bird Box*. Susan Bier, 2018, EE.UU.)

Devorador de sueños (*Jennifer's shadow*, Daniel de la Vega y Pablo Parés, 2004, Argentina-EE.UU.)

El ciudadano (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941, EE.UU.)

El horror de Amityville (*The Amityville horror*, Stuart Rosenberg, 1979, EE.UU.)

El resplandor (*The shining*, Stanley Kubrick, 1980, EE.UU.)

El silencio (*The silence*, John R. Leonetti, Alemania-EE.UU.)

Ellos quieren mis ojos (*They want my eyes*, Sergio Esquenazi, 2009, Argentina)

Habitaciones para turistas, (Adrián García Bogliano, 2004, Argentina)

Jeepers Creepers (Víctor Salva, 2001, EE.UU.)

La muerte conoce tu nombre (*Death knows your name*, Daniel de la Vega, 2007, Argentina-EE.UU.)

La última entrada (*The last gateway*, Damián Rugna, 2007, Argentina-EE.UU.)

Late phases: night of the wolf, (Adrián García Bogliano, 2014, EE.UU.)

Los olvidados (Luciano Onetti y Nicolás Onetti, 2018, Argentina)

¡Malditos sean! (Fabián Forte y Diego Rugna, 2011, Argentina)

Necrofobia (Daniel de la Vega, 2013, Argentina)

Plaga zombie (Pablo Parés y Hernán Saez, 1997, Argentina)

Poder que mata (*Network*, Sidney Lumet, 1976, EE.UU.)

Relicto. Un relato mesopotámico (Laura Sánchez Acosta, 2016, Argentina)

Run, run, Bunny (Mad Crampi, 2003, Argentina)

Si muero antes de despertar (Carlos Hugo Christensen, 1952, Argentina)

Un lugar en silencio (*A quiet place*, John Krasinski, 2018, EE.UU.)

Valeria Arévalos (IAE – IHAAL, UBA) es licenciada en Artes combinadas y becaria doctoral en la carrera de Historia y Teoría de las Artes, ambos por la Universidad de Buenos Aires.

arevalosvaleria@gmail.com



LA BATALLA DE LAS PANTALLAS. DESAFÍOS PARA EL CINE DE AMÉRICA LATINA

POR MARINA MOGUILLANSKY

The Battle of the Screens. Challenges for Latin American cinema

Resumen

La hegemonía del cine de Hollywood en las pantallas de América Latina lleva casi un siglo y ha demostrado su solidez ante cada transformación social, política o tecnológica. ¿Qué pueden hacer, en este contexto, los cines latinoamericanos para llegar a los espectadores? La era digital con la proliferación de pantallas móviles, el *streaming* y las burbujas de ocio plantea un nuevo escenario que, hasta el momento, no ha sido aprovechado y parece volver a reforzar el predominio del cine de Hollywood. En este artículo se analizan las articulaciones entre cine, nación y sociedad a partir de una serie de datos sobre la composición de la oferta audiovisual en diferentes espacios, los consumos de los espectadores y las alternativas de intervención desde las políticas públicas.

Palabras clave: Cine Latinoamericano, Hollywood, Políticas cinematográficas, Exhibición

Abstract

The hegemony of Hollywood cinema on the screens of Latin America has been going on for almost a century and has shown its solidity in the face of every social, political or technological transformation. What can Latin American cinemas do in this context to reach spectators? The digital age with the proliferation of mobile screens, streaming and entertainment bubbles presents a new scenario that, until now, has not been exploited and seems to reinforce the predominance of Hollywood cinema. In this article, the articulations between cinema, nation and society are analyzed utilizing a series of data on the composition of the audiovisual offer in different spaces, the consumption of the spectators and the intervention alternatives for public policies.

Keywords: Latin American Cinema, Hollywood, Cinematographic policies, Exhibition.

Introducción

Si el cine revela discursos e imágenes que nos interpelan e identifican con ciertas historias, paisajes y personajes, ¿cómo se conectan el cine y sus imaginarios con espacios significativos como la nación? ¿Cómo se articulan las comunidades, el cine y los espectadores cuando la oferta parece dominada por un solo tipo de producción? El cine norteamericano ha sido desde hace décadas una presencia central en las pantallas latinoamericanas, atrayendo y formando a los públicos en una estética específica. En este artículo, propondremos una mirada que, desde la sociología de la cultura, se interroga por los procesos y las políticas que intermedian en la configuración de la oferta cinematográfica en América Latina.

Desde la sociología del cine se considera que los filmes son objetos muy especiales por su valor simbólico, por su potencial para recrear identidades culturales y comunidades imaginarias (Anderson, 1993). A través del discurso fílmico, se construye, representa e interpreta la historia de la sociedad (Sorlin, 1991). De diversas maneras, el cine se inscribe en la vida cotidiana, articulando imaginarios en torno de lo social-histórico, creando cartografías y contribuyendo a nuestro conocimiento del mundo. Otro aspecto relevante de los aportes de la mirada sociológica sobre el cine es su interés en revelar los diversos mecanismos y decisiones que median entre la producción del cine y su consumo: las políticas cinematográficas, las actividades de distribuidores y exhibidores, la configuración de los sistemas de salas, las regulaciones de las plataformas de visionado *online*, los múltiples discursos críticos sobre los filmes son aspectos interrelacionados que es preciso tener en cuenta.

Desde hace décadas, en foros y reuniones internacionales en las que se busca liberalizar el comercio, algunos países –liderados por Francia– vienen sosteniendo el carácter excepcional de las industrias culturales para afirmar que la creación cultural no puede ser sometida a las mismas reglas que sujetan al resto de la actividad económica. Esta posición se basa en el argumento del valor de la diversidad cultural y en la importancia de la soberanía sobre las propias imágenes (Mattelart, 2006). Al respecto, Néstor García Canclini señala que la globalización de los mercados culturales puede “interrumpir la comunicación de los creadores con su propia sociedad y despojar a naciones periféricas de su patrimonio” (2004: 196). En el caso del cine, Hollywood se expande al controlar tanto la producción como la distribución y la exhibición, imponiendo su forma de hacer cine como la única valiosa.

En las pantallas de las salas de cine de los países latinoamericanos se estrenan paradójicamente muy pocas películas latinoamericanas. Más aún, las pocas películas que llegan a estrenarse, suelen hacerlo en inferiores condiciones con respecto a las superproducciones de Hollywood y permanecen en cartelera un tiempo tan breve que no se llega a producir la difusión de boca en boca. De esta manera,

siguiendo a García Canclini, una mayoría poblacional se ve convertida, por la propia dinámica oligopólica del mercado, en una minoría cultural.

En la primera sección, reconstruimos sintéticamente la historia de la ocupación de los mercados de cine latinoamericanos por parte de la producción de Hollywood. En la segunda sección, analizamos la situación contemporánea, atendiendo a las listas de películas con más cantidad de espectadores en diversos países de América Latina. En la tercera sección, abordamos las políticas cinematográficas a nivel regional, prestando especial atención al Programa Ibermedia y al Programa Mercosur Audiovisual, en cuanto a las formas en las que han intentado limitar la hegemonía del cine norteamericano y potenciar la creación y la circulación de cine latinoamericano. En las conclusiones, proponemos una reflexión acerca del equilibrio de fuerzas entre los cines latinoamericanos y el cine de Hollywood, las consecuencias culturales de la actual situación de marginalidad de nuestros cines en las pantallas y las políticas culturales que pueden vislumbrarse.

Un poco de historia: hacia la hegemonía de Hollywood

Hasta mediados de la década de 1940, en las pantallas de cine de países latinoamericanos podían verse muchos títulos norteamericanos, pero también llegaban diversas películas filmadas en Alemania, Francia, Inglaterra e Italia. En el caso de Argentina, a partir del final de la Segunda Guerra Mundial, se producen dos cambios importantes en la programación de las salas de cine. Por un lado, un decreto de 1944 establece la exhibición obligatoria de películas argentinas (como mínimo un título por mes), dando comienzo a una década de regulaciones proteccionistas que favorecerían al cine nacional, y que finalizan en 1955 cuando un golpe militar derroca al gobierno de J.D. Perón. Por otro lado, desde 1941 los Estados Unidos imponen una política de “lista negra” que castiga a todos los individuos o empresas que mantengan relaciones con Alemania o Italia. En estas listas ingresarán algunas de las distribuidoras cinematográficas que importaban a la Argentina (y a otros países) películas alemanas.

En forma contemporánea, Estados Unidos desarrolla la política del “buen vecino” que busca, a través de la diplomacia cultural, contrarrestar la influencia ideológica alemana primero y soviética después. En este marco, en 1940 se crea la Oficina de Asuntos Interamericanos (OIA), que bajo la presidencia de Nelson Rockefeller desarrolla diversas iniciativas y apoya de manera sostenida la exportación del cine de Hollywood, cada vez más dominante en las pantallas latinoamericanas. En 1945 se institucionaliza la política de penetración de mercados foráneos a través de la creación de la Motion Pictures Export Association (MPEA), en alianza con un esfuerzo diplomático y una política de Estado de promoción de la industria del cine norteamericana (Guback, 1976).

Desde la segunda posguerra el predominio del cine de Hollywood en las salas de cine latinoamericanas es ya muy alto. El cine de origen europeo (con la exclusión, durante varios años, de Alemania) sigue llegando a las pantallas y sostiene una presencia minoritaria pero continua. Las películas latinoamericanas representan una baja porción de los títulos que se exhiben cada año, muy variable según la existencia y el carácter de las políticas de protección que cada país implementa. Sin embargo, los países latinoamericanos que tienen industria de cine seguirán estrenando sus películas e inclusive exportan algunos filmes a otros países de la región, sobre todo México y, en menor medida, Argentina y Brasil. Entre 1930 y 1960 se vislumbra, a grandes rasgos, la Edad de Oro del cine latinoamericano y sobre todo de sus públicos. Según señala Ana Rosas Mantecón, en estas décadas se registra en México “la concurrencia de todos los sectores, en términos geográficos y económicos (...) y la compenetración del espectador con la oferta cinematográfica” (Rosas Mantecón, 2017). Algo similar se verifica en Argentina, donde el sistema de salas es muy extenso y el público concurre asiduamente, al menos hasta mediados de la década de 1950. Los precios de las entradas en esos años eran accesibles para la clase media y también para los sectores populares (sobre todo en las salas de cine de barrio) y el hábito de acudir semanalmente al cine estaba muy arraigado en las principales ciudades.

A nivel internacional, la década de 1970 marca una inflexión en las reflexiones sobre el intercambio desigual de las industrias culturales. Diversos países periféricos plantean críticas acerca de este problema en el marco de la UNESCO, en tanto organismo representativo de las naciones en temas de cultura, comunicación, educación y ciencia. Se suceden los debates acerca de los flujos unilaterales y desequilibrados de la información y de los bienes culturales. En 1980, el Informe MacBride plantea una mirada crítica y una serie de propuestas para democratizar el flujo de la información y la comunicación. Poco tiempo después, Estados Unidos e Inglaterra abandonan la discusión y se retiran de UNESCO. En el ámbito más específico del cine, es la etapa de surgimiento y auge del Nuevo Cine Latinoamericano, de los Festivales y Encuentros de Cineastas de Viña del Mar, la creación de la Cinemateca del Tercer Mundo en Montevideo, cuestionando y desafiando la hegemonía de Hollywood. A nivel organizativo, los Encuentros de Cineastas del Tercer Mundo en Argel, Buenos Aires y Montreal en 1973 y 1974 se propusieron confrontar con el imperialismo occidental y albergaron debates sobre las relaciones entre estética, política y representación (Mestman, 2016).

A partir de mediados de la década de 1980, gracias a la desregulación que permite fusiones e integración vertical y horizontal en el mercado norteamericano¹, las *majors* de Hollywood lograron aumentar su capacidad productiva (Holt, 2001) y consiguieron “no sólo soportar los efectos de las nuevas tecnologías audiovisuales, sino aprovecharse fuertemente de las mismas para multiplicar su poder en

1 En 1948 la decisión Paramount de la Corte Suprema en EEUU había establecido límites estrictos a la integración vertical entre productoras y distribuidoras de cine, conformando una política anti-trust que buscaba limitar las posiciones oligopólicas. Durante el segundo período del gobierno de Ronald Reagan, se desreguló la industria cinematográfica y se permitieron nuevamente las fusiones de grandes empresas.

las pantallas del mundo” (Getino, 2007: 32). En este período, considerado como la emergencia de un Nuevo Hollywood, se observa la consolidación de las grandes empresas y una enorme expansión de Hollywood en los mercados de los países latinoamericanos y de otras regiones del mundo. Mientras tanto, los cines latinoamericanos en su mayoría se encontraban, durante los años 80 y comienzos de los 90, atravesando reiteradas crisis de financiamiento, el progresivo cierre de las salas y la caída de los espectadores. Para la economía de Hollywood, este proceso de reintegración industrial y su expansión comercial resultó en que los ingresos que obtuvieron las *majors* fueron cada vez más importantes, pero a la vez se observa un cambio en su composición: si hasta 1984 los ingresos principales provenían del mercado doméstico de los EEUU, desde esa fecha pasan a ser más importantes las ventas de mercados auxiliares y los ingresos por tickets vendidos en mercados extranjeros.

Esta expansión del Nuevo Hollywood se complementa con la aparición de un nuevo actor en el terreno de la exhibición de cine en la década de 1990: los complejos transnacionales de multiplex. La exhibición de cine se encontraba en los países latinoamericanos en una fuerte crisis, que se expresó en un continuo cierre de salas y en la merma de los espectadores. Esta crisis se revierte cuando el mercado es desregulado (ocurre casi simultáneamente en Argentina, Brasil y México) e ingresan los complejos multipantalla, que se instalan en las principales ciudades de cada país. Estas cadenas sostienen alianzas estratégicas con las *majors* de Hollywood.

Finalmente, un nuevo giro en la situación de desequilibrio entre el cine de Hollywood y los cines latinoamericanos se produce desde comienzos del siglo XXI, con la aparición y rápida penetración de las plataformas de *streaming* legal, especialmente Netflix, que ya logró insertar un botón propio en los controles remoto de los televisores, instalándose así como el jugador dominante del mercado. El catálogo de películas y series que ofrece Netflix es específico para cada país, pero siempre presenta una vasta mayoría de productos norteamericanos.

En la siguiente sección, me ocuparé de la situación contemporánea del cine latinoamericano y del cine norteamericano en cuanto a las alternativas de exhibición en América Latina.

La batalla por las pantallas

En la actualidad, el cine norteamericano representa entre el 60 y el 90 % de los estrenos de películas en América Latina, con variaciones en cada país, de acuerdo a la fortaleza de las industrias de cine nacionales y, sobre todo, según lo que establezca la legislación en términos de protección del cine nacional, con cuotas de pantalla y otras medidas similares. Pero la composición de los estrenos no alcanza para entender la posición dominante del cine de Hollywood, es necesario tener en cuenta

también el número de copias, las campañas publicitarias, el tipo de salas en las que se exhiben. Todo ello coloca a las películas de Hollywood en una posición ventajosa para atraer espectadores. De esta manera, es posible afirmar que “el poder de mercado de Hollywood y su omnipresente ideología del entretenimiento limitan la circulación de los cines nacionales” (Crofts, 1993: 52). En el caso de América Latina, luego de décadas de consumir cine norteamericano, el público se ha formado en estas experiencias espectatoriales y elige dicha “estética de la acción” (García Canclini, 1995: 35).

La lista de las diez películas más exitosas de cada año nos da una buena idea acerca de las preferencias del público, especialmente en los últimos años en que la distribución de la venta de entradas a salas de cine ha tendido a concentrarse en unos pocos títulos. En todos los países de América Latina, con la única excepción de Cuba, el podio es siempre ocupado casi en su totalidad por películas norteamericanas. Se trata de un conjunto de films bastante homogéneo en cuanto a sus estéticas, sus géneros y el tipo de público al que apuntan, como veremos en las tablas que siguen.

Tabla 1. Las películas más vistas durante 2014 en América Latina (países seleccionados)

<i>Argentina</i>	<i>Brasil</i>	<i>Chile</i>	<i>México</i>
<i>Relatos salvajes</i>	<i>Transformers: la era de la extinción</i>	<i>Transformers: la era de la extinción</i>	<i>Maléfica</i>
<i>Frozen</i>	<i>El Hobbit: la batalla</i>	<i>El planeta de los simios</i>	<i>Transformers: la era de la extinción</i>
<i>Maléfica</i>	<i>Guardianes de la galaxia</i>	<i>El hombre araña 2</i>	<i>Río 2</i>
<i>Río 2</i>	<i>Maléfica</i>	<i>Frozen</i>	<i>El hombre araña 2</i>
<i>Transformers: la era de la extinción</i>	<i>X-Men Días ...</i>	<i>Río 2</i>	<i>Capitán América 2</i>
<i>Cómo entrenar a tu dragón</i>	<i>Capitán América 2</i>	<i>Maléfica</i>	<i>El planeta de los simios</i>
<i>El planeta de los simios</i>	<i>Juegos del Hambre</i>	<i>Guardianes de la galaxia</i>	<i>X Men días...</i>
<i>Juegos del hambre</i>	<i>El hombre araña 2</i>	<i>Cómo entrenar a tu dragón</i>	<i>Anabelle</i>
<i>Bañeros 4</i>	<i>El planeta de los simios</i>	<i>Tortugas Ninja mutantes</i>	<i>Guardianes de la galaxia</i>
<i>X Men Días ...</i>	<i>Interestelar</i>	<i>X Men días ...</i>	<i>Cómo entrenar a tu dragón</i>

Fuente: elaboración propia según datos de UNESCO (2017).

La mayoría de los títulos del ranking corresponden a películas infantiles o familiares, en muchos casos de “sagas” (películas seriadas que mantienen a los personajes en distintas historias). Son también películas con alta inversión tanto en rubros técnicos como en *marketing* y publicidad; con efectos especiales y una gran calidad de producción. Los títulos que no se dirigen al público infantil son en general películas de acción, de una estética espectacular, con muchos efectos especiales. En los

países de América Latina, los títulos que concentran las mayores recaudaciones son casi en su totalidad norteamericanos, y coinciden casi exactamente con el top ten a nivel mundial (UNESCO, 2017). Si bien puede verse una inflexión latinoamericana con la presencia de la película *Rio 2* en el top 10 (se trata de un blockbuster global pero la historia transcurre en Brasil), en el ranking mundial ocupó el puesto número 15.

De los países examinados, Argentina es el que presenta más participación del cine nacional dentro del ranking de películas más vistas. En el año 2014, *Relatos salvajes* (Sziffrón, 2014) fue la película que atrajo a más espectadores, y ello con una enorme distancia con respecto a la segunda película del ranking. Ese mismo año, otra película de rasgos muy diferentes como *Bañeros 4* (una saga con actores televisivos, de alto perfil comercial y con apoyo multimedios) también logró ubicarse dentro del podio en el puesto número 9. Ninguno de los otros países latinoamericanos aquí considerados logró ubicar una película nacional dentro de las más vistas durante 2014.

Tabla 2. Las películas más vistas en 2013 en América Latina (países seleccionados)

Argentina	Brasil	Chile	México
<i>Monsters University</i>	<i>Iron Man 3</i>	<i>Iron Man 3</i>	<i>Iron Man 3</i>
<i>MI villano favorito 2</i>	<i>Mi villano favorito 2</i>	<i>Mi villano favorito 2</i>	<i>Mi villano favorito 2</i>
<i>Rápido y furioso 6</i>	<i>Minha mae é uma peça</i>	<i>Juegos del hambre 2</i>	<i>No se aceptan devoluciones</i>
<i>Metegol</i>	<i>Rápido y furioso 6</i>	<i>El hombre de acero</i>	<i>Monsters University</i>
<i>Iron Man 3</i>	<i>Wolverine inmortal</i>	<i>Monsters University</i>	<i>Rápido y furioso 6</i>
<i>Corazón de león</i>	<i>Thor 2</i>	<i>Gravedad</i>	<i>Los Croods</i>
<i>Los Croods</i>	<i>Joao e Maria Caçadores de Bruxas</i>	<i>Rápidos y furiosos 6</i>	<i>Nosotros los nobles</i>
<i>Ralph el demoledor</i>	<i>Ralph el demoledor</i>	<i>Oz, un mundo de fantasía</i>	<i>Guerra mundial Z</i>
<i>Guerra mundial Z</i>	<i>Monsters University</i>	<i>Star Trek: en la oscuridad</i>	<i>Thor 2</i>
<i>El conjuro</i>	<i>Se beber, nao case 3</i>	<i>Guerra mundial z</i>	<i>El hombre de acero</i>

Fuente: elaboración propia según datos de UNESCO (2017).

El año 2013 muestra una tendencia similar, pero en este caso también Brasil y México lograron ubicar películas nacionales dentro de las diez más vistas. La película mexicana *Nosotros, los nobles* (Alazraki, 2013) es una de las películas más taquilleras de la historia en México, habiendo alcanzado la cifra de los 6,7 millones de espectadores. En el caso de Brasil, *Minha mae é uma peça* (Pellenz, 2013) es una comedia de alto presupuesto realizada en coproducción por Paris y Globo Filmes, con la participa-

ción de grandes empresas multimedia.

Como se observa, solo los países con una fuerte industria cinematográfica nacional -lograda a través de políticas de fomento y protección del mercado- logran que alguna de sus películas aparezca entre las diez más vistas, y aun así esto ocurre de manera excepcional. En América Latina, los casos de Argentina, Brasil y México muestran en algunos de los últimos años la presencia de un título nacional en el podio, en algún caso aislado, dos títulos nacionales. En cambio, países como Colombia, Chile, Paraguay, Perú o Venezuela tienen una total ocupación de sus pantallas por parte de Hollywood.

En Europa pasa algo similar: Alemania, Francia e Inglaterra suelen lograr que uno o dos filmes nacionales lleguen a ubicarse entre las películas más vistas. Algunos países muestran un *market share* más alto que la media en América Latina, lo que significa que sus producciones cinematográficas alcanzan al 20 o 30 % del público. En los últimos años, Francia ha logrado que alrededor de un 30 % de las entradas de cine vendidas en su mercado correspondieran a películas francesas.

Nos hemos referido a las dificultades de la producción cinematográfica latinoamericana para llegar a las pantallas y a los espectadores, y al rol de las políticas nacionales para que la producción local logre estrenarse. Pero más allá de la posibilidad de ver cine del propio país, una oferta cultural realmente diversa requeriría no solo de la presencia de cine nacional, sino también latinoamericano, europeo, asiático, africano. Dada la hegemonía del cine norteamericano, “el ciudadano promedio no cuenta hoy con una verdadera diversidad de bienes y servicios culturales a su disposición (...): de los más de 6500 largometrajes que se producen anualmente, un porcentaje mínimo llega a las pantallas latinoamericanas, compitiendo desventajosamente con las cintas norteamericanas” (Rosas Mantecón, 2017: 61). Esta situación de hegemonía del cine norteamericano solo se ve desafiada en países con una industria de cine muy sólida y con fuertes barreras de ingreso a sus mercados. Esto ocurre en China, India, Nigeria, Turquía y algunos otros países. En prácticamente todos los casos, las barreras de ingreso al cine de Hollywood son políticas proteccionistas, limitaciones a los estrenos extranjeros y/o preferencias a los estrenos locales. En la siguiente sección, nos dedicaremos precisamente a revisar las iniciativas políticas que se han desarrollado al respecto en América Latina en años recientes.

Las políticas regionales frente a Hollywood

Las políticas cinematográficas a nivel nacional, como las que han sostenido Argentina y Brasil durante las últimas décadas, han sido muy efectivas en el fomento de la producción de cine; pero han logrado una incidencia muy limitada en los terrenos de la distribución y la exhibición (Amaral, 2013). Las películas nacionales llegan poco y mal a las salas de cine, se estrenan con pocas copias, duran pocas

semanas en cartelera y atraen a pocos espectadores. Solo unos pocos títulos, tanto en Argentina como en Brasil, logran éxito con el público. Se trata, casi siempre, de películas realizadas con participación de las empresas de multimedios o con alianzas estratégicas con la televisión. Los títulos que llegaron al ranking de las más vistas, como *Corazón de león* (Carnevale, 2013) o *Minha mae é uma peça* (Alazraki, 2013), representan este tipo de producción.

En el ámbito regional, podemos destacar dos iniciativas diseñadas para desafiar la hegemonía de Hollywood y mejorar la diversidad cultural de la oferta de cine. La más exitosa es el Programa Ibermedia², que desde 1998 realiza convocatorias periódicas en las que otorga fondos para la coproducción, para ayudar en la distribución y para becas de formación profesional. Según Libia Villazana (2008:149), la principal razón para la creación de Ibermedia fue precisamente asumir que tanto España y Portugal como los países latinoamericanos se encontraban en una posición subalterna con respecto a Hollywood y que necesitaban unir fuerzas para contrarrestar su hegemonía. En la misma línea, Minerva Campos señala que “la coproducción internacional es la fórmula financiera más extendida para el cine ajeno a Hollywood” (2016:17). El mayor impacto de Ibermedia se produjo en el área de las coproducciones entre países de la región, que se multiplicaron generando numerosas alianzas profesionales y permitieron que se produjeran películas de presupuesto mediano y alto (para los estándares latinoamericanos), de buena factura técnica y con llegada a otros mercados. Algunas películas latinoamericanas importantes, que se filmaron con fondos de Ibermedia (y otras fuentes) que podemos mencionar, entre muchas otras, son: *El abrazo de la serpiente* (Ciro Guerra, 2015, Colombia), *El casamiento* (Aldo Garay, 2013, Uruguay), *Histórias que só existem quando lembradas* (Julia Murat, 2011, Brasil), *Magallanes* (Salvador del Solar, 2015, Perú), *Pelo malo* (Mariana Rondón, 2013, Venezuela), *Juan de los muertos* (Alejandro Brugués, 2011, Cuba), *Violeta se fue a los cielos* (Andrés Wood, 2011, Chile) y *Zama* (Lucrecia Martel, 2017, Argentina).

La estrategia de la coproducción, con apoyo de Ibermedia, permitió también que muchos países que casi no producían cine pudieran desarrollar filmes sobre historias locales. Una película nos permitirá ilustrar este punto: Panamá había tenido una producción errática y muy escasa de cine, y acontecimientos centrales de su historia no habían sido llevados a la pantalla grande. Gracias a los fondos de Ibermedia, se filmó el documental *Invasión* (Abner Benaim, 2014), en coproducción con Ajimolido, una productora argentina, y se estrenó en salas de ambos países.

El impacto de Ibermedia en la distribución y la exhibición ha sido muy limitado, aunque una de sus líneas de acción fue el concurso por fondos de “delivery” que permitían mejores lanzamientos de

² El Programa Ibermedia fue creado en 1997 en una Cumbre realizada en la Isla Margarita, en Venezuela. En 1998 lanzó su primera convocatoria y los primeros estrenos de películas realizados con fondos de Ibermedia llegaron a la pantalla en el año 2000. Actualmente lo integran Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Costa Rica, Cuba, Chile, Ecuador, España, Guatemala, México, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú, Portugal, Puerto Rico, República Dominicana, Uruguay y Venezuela. En el año 2016 se incorporó Italia.

las películas. En los últimos años, una iniciativa muy importante del programa ha sido la creación de Ibermedia TV, que programa y emite películas iberoamericanas clásicas y contemporáneas en diferentes canales de países de América Latina. Una acción más reciente y también de gran relevancia es la creación de Pantalla CACI, vigente desde 2017: se trata de una plataforma *web* que permite el visionado *online* de las películas que se programan en Ibermedia TV y otros filmes de la región. Esta plataforma, sin embargo, al ser de uso únicamente académico, no tiene impacto en el público de espectadores.

La segunda iniciativa relevante es la creación de la Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas del Mercosur (RECAM) en tanto espacio para la política audiovisual regional. La RECAM diseñó e implementó el Programa Mercosur Audiovisual, en cooperación con la Unión Europea, que contó con un presupuesto total de un millón ochocientos sesenta mil euros (€1.860.000), de los cuales un millón quinientos mil (€1,500.000) fueron financiados por la Unión Europea y 360 mil (€360.000) provinieron de los aportes de la RECAM³.

El Programa Mercosur Audiovisual (PMA) llevó adelante cuatro líneas de acción destinadas a mejorar la integración cinematográfica entre los países de la región.

En primer lugar, creó una Red de Salas Digitales, con presencia en Argentina (10 salas), Brasil (10), Paraguay (5) y Uruguay (5), destinada a exhibir películas latinoamericanas y, en menor medida, europeas. Esta red supuso la instalación de proyectores de alta definición en salas pre-existentes y la puesta en marcha de una Coordinadora de Programación Regional que, con sede en Montevideo, se ocuparía de seleccionar las películas más adecuadas y conseguir los derechos de exhibición. En segundo lugar, el PMA desarrolló talleres de formación profesional que buscaron mejorar las capacidades de los realizadores, productores y otros profesionales locales. Esta actividad consistió en seminarios en cada país del bloque, destinados a pequeñas y medianas empresas, y talleres de formación técnica (en Asunción, Paraguay) que abordaron cuestiones como guión, fotografía, sonido, cámara, arte, producción y dirección. Se hicieron también, cruzando los objetivos de patrimonio y capacitación, tres talleres de restauración del patrimonio, organizados por la Cinemateca Brasileira en la ciudad de San Pablo, durante 2015. En total, alrededor de 300 profesionales pasaron por alguna de estas instancias de capacitación. En tercer lugar, se generaron acciones para rescatar y restaurar piezas del patrimonio audiovisual de la región, creando copias digitales y contribuyendo a su difusión. Por último, se hizo un estudio de la legislación cinematográfica y conexas para buscar estrategias de armonización.

3 Como se ha señalado, el Programa Mercosur Audiovisual debe entenderse “en el marco de las transformaciones acontecidas en el programa Media de la Unión Europea. Dicho programa, que existe desde 1991, durante la Comisión Barroso (2004-2009) se amplió a terceros países, a través de dos iniciativas: Media Internacional (concebido como un programa preparatorio, apoyó la cooperación entre profesionales europeos y extra-europeos) y Media Mundus. Media Mundus comenzó a funcionar a partir del 2011, financiando coproducciones entre europeos y profesionales extra-europeos (aunque el coordinador del proyecto siempre tiene que ser un europeo). Con dichos programas, se busca cumplir los objetivos del Tratado de Lisboa en materia de diversidad cultural, aumentar la circulación del audiovisual europeo, promover la competitividad, ampliar los mercados y la información sobre los mismos, entre otros” (Poggi, 2016 siguiendo a Crusafón, 2013).

De las iniciativas de la RECAM, la más ambiciosa e interesante era la creación de una red de salas digitales, y precisamente esta propuesta buscaba diversificar la oferta de películas, creando canales para la exhibición del cine latinoamericano. Por diversos obstáculos esta red, que se encuentra ya instalada en su totalidad, no ha logrado un funcionamiento regular, y en la práctica se utiliza para programas películas en forma esporádica.

El Programa Mercosur Audiovisual terminó en el año 2015, cuando se presentaron los resultados en audiencias públicas y se dio por finalizada la ejecución. Como destacó Guillermo Saura, director del PMA, no se preveía la continuidad de las políticas, pues se trató de un programa acotado y no existe financiamiento para seguir implementando estas iniciativas.

Más allá de las limitaciones de las políticas cinematográficas regionales, se han ido tendiendo puentes y tejiendo redes profesionales entre realizadores y productores de los países latinoamericanos. Los encuentros en talleres y festivales son claves para generar lazos y conocimiento entre los profesionales, lo que luego posibilita la elaboración de proyectos cinematográficos en conjunto y su presentación a diversos concursos de fondos, como el Programa Ibermedia y, más recientemente, los fondos bilaterales para la coproducción que se han creado entre Argentina y Brasil, Argentina y Uruguay, Argentina y México; Brasil y Uruguay, Brasil y Chile. En diálogo con productores de cine, señalan que actualmente (2018) los montos de financiamiento que se pueden obtener en estos concursos bilaterales son mayores incluso que los que otorga Ibermedia, de modo que se trata de ventanas para la producción muy interesantes.

44

Claroscuros de la era digital

La posibilidad de ver cine por fuera de las salas no es nueva, pero se ha multiplicado y tornado más común que nunca en los últimos años con la aparición de las tabletas, los celulares inteligentes y los servicios de streaming como Netflix, YouTube, Moviestar Play, HBO, Blim y otros. La movilidad de las redes y la portabilidad de las pequeñas pantallas nos permiten, además, ver películas o series de a pedacitos, en “burbujas de ocio” (Igarza, 2010) mientras nos desplazamos al trabajo, en la fila de un trámite o en un recreo durante la jornada laboral. Nunca hemos visto tanto cine en el hogar como en la actualidad.

El ingreso de Netflix en el terreno de la producción fílmica dio lugar a una nueva polémica en torno de la definición del cine en la era digital: en 2017, dos producciones de Netflix fueron nominadas en el Festival de Cannes (*Okja* y *The Meyerowitz Stories*), generando críticas de cineastas franceses. Las discusiones que se suscitaron al respecto se plantearon en torno de las condiciones que deberían cumplir las películas para competir en Cannes y también se abrió el debate acerca de la composición

del catálogo que ofrecen las plataformas de streaming. La Unión Europea comenzó a tratar un proyecto que exigirá al menos un 30 % de contenidos europeos en los catálogos de empresas como Netflix y Amazon Prime Video.

Para el año 2018, Netflix anunció que financiaría cincuenta productos audiovisuales originales diseñados específicamente para América Latina, entre los cuales se cuentan series de ficción, películas y sesiones de stand up, en todos los casos con actores y directores locales, mostrando escenarios e historias nacionales. Incluso se sugirió la posibilidad de que se produjeran telenovelas propias, intentando de esta manera absorber el producto estrella de las audiencias latinoamericanas. Algo de esto ya comenzó a suceder: en octubre de 2018, Netflix estrenó la película *Operación final*, dirigida por Chris Weitz, que recrea la historia de la captura de Adolf Eichmann por parte del Mossad de Israel en 1960 en Argentina. Esta superproducción muestra algunos de los problemas y límites que enfrenta Netflix, pues al intentar producir un cine histórico y global, genera contradicciones y artificialidad⁴. Netflix produjo también varias series de ficción en países latinoamericanos: algunas de ellas resultaron sumamente exitosas, como *La casa de las flores*, en México, que se vio no solo allí sino también en Argentina, Brasil, Chile, España, Uruguay y otros lugares. La ficción realizada en Argentina, titulada *Edha*, no tuvo la misma suerte y la recepción fue bastante fría entre los espectadores.

En el terreno de la producción cinematográfica en América Latina, Netflix ha tenido su mayor acierto con *Roma*, la película de Alfonso Cuarón, estrenada globalmente el 14 de enero de 2019. Este film ya obtuvo numerosos premios como el León de Oro en el Festival de Cine de Venecia, dos Globos de Oro otorgados por la Asociación de Prensa Extranjera de Hollywood e inclusive fue nominada como mejor film para los premios Oscar.

¿Qué ocurre al respecto en los países de América Latina y sus espacios regionales? La discusión apenas comienza a plantearse. Estos países han tenido una transición tardía, en comparación con Europa y los Estados Unidos, hacia la digitalización del cine y ha sido más tardía aún la incorporación de los desafíos del paradigma digital en la discusión de las políticas cinematográficas. En la actualidad, la mayor parte de las salas de exhibición poseen equipos digitales y la proyección en fílmico está en vías de desaparecer, al menos en el circuito comercial de más alto nivel. Como ya señalamos (Moguilansky y Poggi, 2017), las políticas cinematográficas de la región comenzaron a reconocer solo muy recientemente este cambio de paradigma tecnológico: en las discusiones de la RECAM, hasta 2009, se plantearon intervenciones que se asentaban en el cine analógico. Cuando se plantea el Programa Mercosur Audiovisual, se da un paso adelante en priorizar la Red de Salas Digitales, pero no se aborda aún la cuestión de las plataformas de streaming.

4 En particular la recreación del ambiente en Argentina, con personajes hablando en inglés, resulta problemática.

El Programa Ibermedia ha sido algo más dinámico al lanzar su propia plataforma de streaming (Pantalla CACI) que permite el acceso a un gran catálogo de películas iberoamericanas. Sin embargo, su restricción a los usos institucionales y académicos no permite una mayor incidencia en la experiencia cotidiana de los espectadores.

Una experiencia muy relevante al respecto es la plataforma Retina Latina, creada en 2017 como un proyecto desarrollado por seis instituciones cinematográficas diferentes: el CONACINE de Bolivia, el CNCINE de Ecuador, el Ministerio de Cultura de Perú, el IMCINE de México, el ICAU - Dirección del Cine y Audiovisual Nacional del Uruguay y la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura de Colombia, ésta última encargada de la coordinación y secretaría técnica, y la gestión está a cargo de Proimágenes Colombia. Esta iniciativa recibió financiamiento del Banco Interamericano de Desarrollo (BID). Consiste en una plataforma de Video On Demand (VOD) que ofrece el visionado online gratuito de un amplio catálogo de películas latinoamericanas, incluyendo diversos títulos de los países que la crearon y también contenidos producidos por DocTV Latinoamérica (un programa de fomento de la producción y difusión del documental latinoamericano⁵). Recientemente, Retina Latina fue reconocida y premiada por la UNESCO, que la consideró una “buena práctica” para fortalecer el mercado cultural digital de cine de América Latina. Una característica distintiva de Retina Latina es que se dirige al público latinoamericano, pues utiliza el bloqueo por origen geográfico para no permitir que los contenidos sean visualizados desde fuera del continente. De esta manera, se busca preservar la explotación de estas películas en mercados externos, ya que se trata, en muchos casos, de películas relativamente recientes que podrían ser vendidas en otros territorios. Lamentablemente esta restricción afecta también la circulación de los filmes entre un público potencialmente interesado.

Algunas reflexiones finales

Desde mediados del siglo XX, los cines latinoamericanos han sufrido diversas crisis de producción y una sostenida dificultad para encontrarse con los espectadores. Si en la época dorada del cine argentino o del cine mexicano, se producían cantidades industriales de películas que se estrenaban no solo en sus países de origen sino en otros países del continente, esta situación virtuosa no logró sostenerse más allá de 1960. Distintos procesos políticos, económicos, sociales y culturales contribuyeron para consolidar la dominación de las pantallas por parte de Hollywood.

En la época contemporánea, la situación de diversos países latinoamericanos muestra coincidencias: la oferta cinematográfica se ve dominada por la producción norteamericana; el cine nacional cuando es apoyado y protegido por el Estado logra estrenarse y captar una pequeña porción de ingre-

⁵ Es una iniciativa de la Conferencia de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales de Iberoamérica (CAACI).

sos, mientras que la circulación en otros países latinoamericanos es muy limitada. En las plataformas de visionado a demanda la presencia de cine latinoamericano es mínima y aún no se han formulado políticas que regulen estos espacios. De forma tímida, aparecen iniciativas que buscan construir plataformas de *streaming* propias, que conecten a la producción y a los espectadores.

Diversos interrogantes surgen de esta primera aproximación al problema. Para América Latina, la aparición de Netflix plantea varias cuestiones políticas a resolver, pues supone una oportunidad de financiamiento para la producción y de posibles ventanas para la exhibición de la producción regional, pero también abre discusiones acerca de la regulación necesaria para que no se convierta en un espacio más en donde la producción latinoamericana resulta solo una presencia marginal. La composición de los catálogos de Netflix, los comportamientos de los espectadores al buscar, elegir y visionar películas en estas plataformas, la incidencia y la recepción de las plataformas latinoamericanas en los espectadores son cuestiones que requieren de nuevas investigaciones que nos permitan reflexionar sobre los vínculos entre el cine, las políticas cinematográficas y los espectadores.

Bibliografía

Amaral, Alysson Felipe (2013). *Las políticas cinematográficas de Argentina y Brasil (2003-2008): entre la dimensión industrial del cine y la democratización cultural*. Tesis de Maestría, IDAES, UNSAM.

Anderson, Benedict (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: FCE.

Campos, Minerva (2016). *Construcción y legitimación de los cines (trans)nacionales en el circuito internacional de festivales. El caso de América Latina*. Tesis Doctoral, Universidad Carlos III de Madrid.

Crofts, Stephan (1993). "Reconceptualising National Cinema/s", en VITALI, Valentina y Paul Willemsen (Eds.). *Theorising National Cinema*. Londres, British Film Institute, pp. 44-58.

Crusafón, Carmina (2013). "La construcción del mercado audiovisual europeo: balance de dos décadas de políticas públicas", *Comunicación y Sociedad*, n°20, 161-189.

García Canclini, Néstor (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo.

----- (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa.

Getino, Octavio (2007). *Cine iberoamericano. Los desafíos del nuevo siglo*. Buenos Aires: CICCUS/INCAA.

Guback, Thomas H (1976). *La industrial Internacional del Cine*, Vol. 1 y Vol. 2. Madrid: Editorial Fundamento.

Holt, Jennifer (2001). "In Deregulation We Trust: The Synergy of Politics and Industry in Reagan-Era Hollywood", *Film Quarterly*, Vol.55, n°2, pp.22-29.

Igarza, Roberto (2009). *Burbujas de ocio. Nuevas formas de consumo cultural*. Buenos Aires: La Crujía.

Mattelart, Armand (2006). *Diversidad cultural y mundialización*. Buenos Aires: Paidós.

Mestman, Mariano (2016). "Argel, Buenos Aires, Montreal: el Comité de Cine del Tercer Mundo (1973/1974)", *Secuencias*, n°43-44, pp.73-93.

Moguillansky, Marina (2016). *Cines del Sur. La integración cinematográfica entre los países del Mercosur*. Buenos Aires: Imago Mundi.

Moguillansky, Marina y Poggi, María Florencia (2017). "¿Hacia una política digital para el cine del Mercosur? Nuevas orientaciones en la agenda regional", *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, 134, p.373-389.

Poggi, María Florencia (2016). *La agenda cinematográfica del Mercosur: ¿El fin del modelo de regionalismo abierto? (1991-2015)*. Tesis de Maestría, Universidad de Bologna.

Rosas Mantecón, Ana (2017): *Ir al cine. Antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas*. México: Gedisa.

Sorlin, Pierre (1991). "Historia del cine e historia de las sociedades", *FilmHistoria*. Revista de Cine e Historia desde 1991, vol.1, n°2,

UNESCO (2017). Estadísticas e indicadores, disponible en <http://www.unesco.org/new/es/santiago/resources/statistics/> Acceso: 12 de noviembre de 2017.

Villazana, Libia (2008). *Transnational Financial Structures in the Cinema of Latin America. Programa Ibermedia in Study*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr.Müller

Filmografía

Corazón de león (Marcos Carnevale, 2013, Argentina)

El abrazo de la serpiente (Ciro Guerra, 2015, Colombia)
El casamiento (Aldo Garay, 2013, Uruguay)
Histórias que só existem quando lembradas (Julia Murat, 2011, Brasil)
Invasión (Abner Beraim, 2015, Panamá y Argentina)
Juan de los muertos (Alejandro Brugués, Cuba, 2011)
Magallanes (Salvador del Solar, 2015, Perú)
Minha mae é uma peça (André Pellenz, 2013, Brasil)
Operation Finale (Chris Weitz, 2018, Netflix)
Pelo malo (Mariana Rondón, 2013, Venezuela)
Relatos salvajes (Damián Sziffrón, 2014, Argentina)
Violeta se fue a los cielos (Andrés Wood, 2011, Chile)
Zama (Lucrecia Martel, 2017, Argentina)

Marina Moguillansky es Doctora en Ciencias Sociales (Universidad de Buenos Aires) y Magister en Sociología de la Cultura (Universidad Nacional de San Martín). Es investigadora adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, con sede de trabajo en la UNSAM, donde coordina el Núcleo de Estudios en Cultura y Comunicación.



EL CINE ANTES DEL CINE: *ARTURO S. MOM ESCRITOR*

POR IVÁN MORALES

Cinema before cinema: Arturo S. Mom, writer

Resumen

En este artículo se estudia *La estrella polar* (1927) de Arturo S. Mom, un libro de cuentos que ha pasado desapercibido para la crítica literaria y cinematográfica. En la primera parte se abordan los relatos que tematizan el efecto que tuvo el cine en el público porteño de la década del veinte y que problematizan el lugar de la mirada y del deseo masculinos en el contexto del surgimiento de las espectadoras femeninas. En la segunda parte, considerando que Mom comenzó su carrera cinematográfica haciendo cine policial, se trabajan los relatos que de manera embrionaria abordan el mundo del crimen.

Palabras clave: Arturo S. Mom, literatura y cine, escopofilia, policial

Abstract

This article studies Arturo S. Mom's *La estrella polar* (1927), a short story collection that has been overlooked by literary and film criticism. The first part analyzes a group of tales that portray the effect of cinema on porteño audiences of the 1920s and problematize the place of male gaze and desire in the emergence of female spectators. The second part, considering Mom started his film career making crime films, explores the short stories that address, in a germinal way, the underground world.

Keywords: Arturo S. Mom, literature and cinema, scopophilia, crime fiction

En una entrevista realizada mucho tiempo después de la muerte de Horacio Quiroga, César Tiempo, quien lo acompañó durante sus últimos meses de vida en el Hospital de Clínicas de la ciudad de Buenos Aires, recuerda una ocasión en la que el escritor expresó su deseo de hacer películas. Quiroga, es sabido, no solo fue un cinéfilo intenso en el período silente y un defensor del nuevo arte, sino también un verdadero pionero al incorporar el universo cinematográfico a sus narraciones. Por lo tanto, no llama la atención esta inquietud que de alguna manera se concretó en *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939), dos años después de su muerte. Pero hay otro dato interesante que entrega Tiempo, relacionado con un tercero en la habitación, viejo amigo y discípulo¹ de Quiroga:

En una de esas visitas coincidimos con Arturo S. Mom, notable cuentista también, que había derivado a la actividad cinematográfica como guionista y director, y recuerdo que Quiroga le preguntó, mirándome a mi: '¿Cuándo vamos a hacer cine los escritores?'. Mom sonrió melancólicamente e hizo un gesto en el que abarcaba todas las dificultades que se oponían a esa aspiración (Tiempo, 1970:24).

En el gesto de mirar a Tiempo, Quiroga parece excluir a Mom del grupo de escritores. Quizás ya no lo consideraba un par, pero Mom no solo tenía un pasado literario y periodístico prolífico sino que después de un arduo trayecto había conseguido aquello que Quiroga anhelaba. Al margen de la precisión histórica que puede tener la memoria de Tiempo, la anécdota sirve como excusa para indagar en un olvido que existe aún hoy: la obra escrita de Mom previa a su trabajo como director y la importancia que tuvo en su transición al cine sonoro, del que fue un precursor.

Las imágenes, las historias, las estrellas y las nuevas formas narrativas que ofreció Hollywood modificaron de manera decisiva la manera de imaginar el acontecimiento literario, un fenómeno que en el caso argentino fue sumamente productivo durante las primeras décadas del siglo veinte. Sin embargo, la bibliografía sobre el tema² ha privilegiado los casos de figuras consagradas como Jorge Luis Borges, Roberto Arlt, Horacio Quiroga, Nicolás Olivari, Homero Manzi, Adolfo Bioy Casares, Victoria Ocampo, etc. Mientras que otras cuyo lugar en el canon literario tal vez sea mínimo, a diferencia de aquellas, además de transitar el mundo del periodismo y de la literatura formaron parte activa de la industria cinematográfica nacional desde sus comienzos; y no solo como guionistas (tal fue el caso de Ulyses Petit de Murat y Homero Manzi), sino afrontando el desafío de narrar con imágenes y sonidos. Este fue

1 Mom formaba parte del grupo Anaconda, bautizado con el nombre de un cuento de Quiroga, desde 1923. Reunía a intelectuales, escritores y artistas como Samuel Glusberg, Alfonsina Storni, Emilio Centurión, Ricardo Hicken, Berta Singerman, Roberto Payró, Guillermo Estrella, Alberto Gerchunoff, entre otros (Delgado y Brignole, 1939). César Tiempo, escritor, periodista, dramaturgo y guionista cinematográfico, conoció a Quiroga en los últimos años de vida.

2 La lista es extensa, pero entre los trabajos principales se pueden mencionar los de: Dámaso Martínez (1997), Sarlo (2004), Utrera (2009, 2010), Ferreira y Estévez (2014) sobre Horacio Quiroga; Mizraje (2000) sobre Nicolás Olivari; Aguilar y Jelicié (2010) sobre Jorge Luis Borges; Fontana (2010) sobre Roberto Arlt; y Viñas (2008), Borge (2008), Gárate (2017) sobre varios escritores y cronistas (no solo argentinos).

el caso de un director pionero como Arturo S. Mom,³ para quien la ficción literaria, la crítica y la crónica, en un país que no tuvo industria hasta la tercera década del siglo veinte, significaron maneras de estar cerca del cine y eventualmente dar el salto al campo de la producción.

El inicio de Mom en la escritura literaria y periodística estuvo directamente vinculado con Quiroga. Durante los meses de septiembre y octubre de 1922, Mom lo reemplazó en la página de cine de la revista *Atlántida* y desde enero de 1923 ocupó su lugar de manera definitiva hasta el mes de noviembre cuando la sección de espectáculos fue eliminada de la publicación. Sin embargo, donde mejor puede leerse la influencia de Quiroga en Mom es en *La estrella polar* (1927), un libro de cuentos atravesado por el imaginario de Hollywood a la manera de los relatos cinematográficos de su maestro y amigo. La reseña sobre el libro que salió publicada en *Caras y Caretas* decía: “muchos son los cuentistas influidos por el cine; pocos los que confiesen ese influjo [...] [Mom] se complace en demostrar que el buen cine le inspira argumentos y le proporciona pormenores técnicos que los amenizan y los animan”.⁴ Según el reseñista, existían dos tipos de cuentos en el libro de Mom: aquellos que hablan sobre el poder de las imágenes cinematográficas sobre los hombres y las mujeres, y aquellos que retratan el bajo fondo porteño desde el influjo de las películas de Lon Chaney.

En este artículo estudiaré los cuentos de *La estrella polar* tomando esta clasificación como punto de partida. En la primera parte, abordaré los cuentos que tematizan el efecto que tuvo el cine en el público porteño de la década del veinte y que problematizan el lugar de la mirada y del deseo masculinos en el contexto del surgimiento de las espectadoras femeninas. En la segunda parte, considerando que Mom comenzó su carrera cinematográfica haciendo películas del género policial, me referiré a los cuentos que abordan el mundo del crimen.

Escopofilias

Con “Miss Dorothy Phillips, mi esposa” (1919), Quiroga inauguró una serie de ficciones donde el personaje principal cae rendido ante las divas de Hollywood y hace todo lo posible –mediante la imaginación, la ciencia, o una combinación de ambas– por quebrar la barrera que separa su mundo del de ellas. Como ha señalado Laura Utrera, este cuento, que narra en forma de sueño el viaje a Hollywood de un porteño para conquistar a una estrella, está atravesado “por el uso de términos que remiten al goce a través de la mirada” (2010: 129).⁵ Mom explotó a fondo este recurso organizando los cuatro

3 Hasta donde pude comprobar solo Germán Ferrari (2006) se ha referido a la etapa de Arturo S. Mom como escritor en un texto biográfico.

4 *Caras y Caretas*, “*La estrella polar*, por Arturo S. Mom”, 1503, 23 de julio de 1927.

5 Esto también lo ha señalado Carlos Dámaso Martínez: “El tema del amor –tan presente en la obra quiroguiana– adquiere aquí una dimensión referida a lo visual, a la imagen, al acto de ver, de mirar, del placer del voyeur” (1997:32).

relatos de *La estrella polar* que refieren a situaciones espectaculares a partir del acto de mirar y del efecto de placer que genera la imagen femenina. Sin embargo, esta escopofilia⁶ que los protagonistas masculinos experimentan intensamente presenta una inflexión particular cuando está mediada por la imagen cinematográfica.

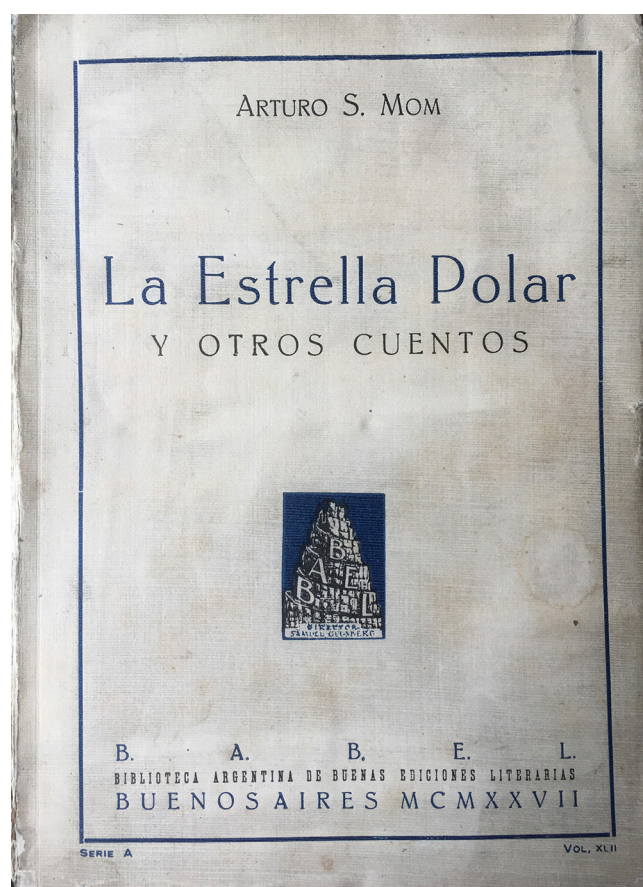
En “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, uno de los textos fundacionales de la teoría feminista sobre cine, Laura Mulvey (1975) señaló que el cine clásico se caracteriza por reproducir el orden patriarcal ya que convierte a la mujer en el objeto de la mirada y al hombre en su agente. Miriam Hansen ha revisado esta posición preguntándose por la importancia que tuvo el cine en el ingreso de las mujeres a la esfera pública durante las primeras décadas del siglo XX. Para Hansen “el cine, así como refuerza jerarquías patriarcales en su organización de la mirada, también ofrece a las mujeres una oportunidad institucional de violar el tabú de la escopofilia femenina” (1991:277). En los cuentos de Mom, que registran este fenómeno para el caso argentino, el cine aparece como un consumo femenino donde el hombre pierde el poder de la mirada que suele detentar en la vida cotidiana. Tal como analizaré en el siguiente apartado, en estos relatos hay una clara diferencia entre las primeras dos historias que suceden en un edificio de departamentos y en un teatro, y las otras dos que tienen a la sala de cine como espacio principal. Si en “Una mujer desnuda” un *voyeur* acosa con la mirada a la mujer que lo obsesiona y en “El suplicio de Ida Stavro” una bataclana sufre las miradas de los hombres hasta el suicidio; en “La cortina de hielo” y en “La estrella polar” esa relación de dominación visual se disuelve o se invierte y los protagonistas masculinos comparten el acto de mirar con las mujeres en un espacio donde ya no poseen el control. En el primer caso, un hombre enamorado de una estrella de Hollywood se vuelve objeto de risas para la platea femenina; en el segundo, un espectador de belleza cinematográfica se enamora de una espectadora con la que comparte sus placeres visuales. En ambos, el protagonista masculino que antes se encontraba en una situación de poder frente a su objeto de deseo, vacila cuando este, que se supone pasivo, mira activamente, ya sean las espectadoras que están a su lado o las estrellas detrás de la pantalla que le devuelven la mirada.

“Una mujer desnuda” se desarrolla en un edificio de departamentos y anticipa los temas de la mirada masculina y del deseo por una mujer inaccesible que estarán presentes en los dos cuentos que suceden en salas de cine. El protagonista abre el relato anunciando sus prácticas *voyeuristas* y fetichistas. Solo quiere mirar y este acto, según se excusa, es inofensivo: “Nada de malo. Pero sucede a veces que, por contemplar un solo detalle de algo cuya completa visión, por imposible o poco menos, está vedada a nuestros ojos, hacemos o haríamos cualquier sacrificio” (1927:25).⁷

6 La escopofilia es un concepto psicoanalítico que refiere al placer de mirar a otra persona como objeto. Laura Mulvey (1975), en el texto que cito a continuación, lo introdujo en el campo de la teoría feminista y psicoanalítica sobre cine.

7 De aquí en adelante, al citar el libro *La estrella polar* solo mencionaré el número de página.

Figura 1: *La estrella polar y otros cuentos* (1927) editado por la Biblioteca Argentina de Buenas Ediciones Literarias (B.A.B.E.L.) de Samuel Glusberg. Mom compartía editorial con Horacio Quiroga, Leopoldo Lugones, Alberto Gerchunoff, Benito Lynch, Guillermo Estrella, Evar Méndez, entre otros.



54

La mujer con la que está obsesionado y a la que acosa con su mirada es Yolanda, la hija del dueño del edificio donde vive, una “italianita” que “es un encanto: diez y ocho años verdaderamente agresivos” (26). Todo el relato está construido sobre un sistema de miradas alrededor de este personaje femenino, un régimen de visualidades vinculadas al deseo, al espectáculo y al control. El protagonista contempla la ventana de Yolanda (la única que está enrejada) desde su cama y, si bien dice que le gustaría conocerla para charlar, sobre todo desea “mirarla⁸ a gusto, bien de cerca”. La considera vanidosa pero reconoce que “el desenfado con que van mis ojos a sus encantos personales” debe herirla. Los vecinos del barrio se indignan porque el protagonista acostumbra a pararse en la puerta de calle “nada más que para mirarle las piernas cuando sube a su automóvil”, pero tanto ella como sus admiradores hacen todo lo posible para evitarle “el agradable espectáculo”. La madre tiene una única ocupación visible: “mirar a su hija”, al igual que el padre. Por eso, los pretendientes y sus familiares han resuelto que lo “mirarían con desprecio”. Yolanda, que tiene “unos grandes ojos verdes”, “mira todo y a todos como a la distancia”.

La manera en que el protagonista-narrador construye a la mujer con la que está obsesionado re-

8 El énfasis es mío en este y en los próximos casos.

mite a una situación cinematográfica, como si Yolanda fuera una actriz inalcanzable cuya mirada nunca será capaz de encontrarse con la del espectador porque pertenecen a dos realidades irreconciliables (un drama que en los otros dos cuentos los personajes intentarán resolver). No es casual, entonces, que una noche el protagonista asocie el recuerdo de Yolanda al de otra mujer, Corinne Griffith, a quien había visto desnuda en la película *Vidas desiertas* (*Island Wives*, Webster Campbell, 1922) y lo había impresionado poderosamente: “daba vueltas en mi pensamiento, obstinado en condensar in mente mi comentario de cronista cinematográfico” (30). Como en el caso de Quiroga, cuyas notas críticas mantienen una relación de continuidad con sus ficciones, Mom había reseñado esta película en la revista *Atlántida* y trasladó el efecto que le causaron esas imágenes al cuento.

Cuando el protagonista finalmente se duerme y “la fresca y esbelta Corinne” comienza a borrarse de su recuerdo, sucede lo inesperado: de pronto despierta y la actriz se le aparece desnuda en su cuarto. Pestañea y comprende que en verdad la mujer que está parada frente a él es Yolanda sufriendo sonambulismo. Es una presencia ausente que recuerda a los fantasmas de los cuentos “El vampiro” y “El espectro” de Quiroga, y que adelanta las otras dos historias con personajes enamorados de imágenes espectrales. Mom, en una antigua crítica donde reflexionaba sobre el desnudo de Corinne Griffith, decía que aquello que “en el teatro sería extremadamente violento y atrevido, resulta natural y factible en el cine por la razón de que entre la realidad palpitable y la fotografía se acumula una serie de atenuantes que suavizan la impresión”.⁹ Esta diferencia entre el cuerpo teatral y el cuerpo cinematográfico, en “Una mujer desnuda” tiene un paralelo en la actitud del protagonista frente a su objeto de deseo, al que mira como si fuese una imagen. Aunque sugiere que ha tenido relaciones sexuales con otras mujeres, batallanas del teatro, a Yolanda solo desea mirarla sin importarle que ella lo desprecie. El carácter espectral de la sonámbula es una situación ideal para el *voyeur*. En este sentido, el protagonista dice: “Parecía mirarme [...] Y también parecía no mirarme... o no mirar”. Él, en cambio, la mira fijo, “encantado en su contemplación” (31). Yolanda actúa como si no hubiera nadie en la habitación, se para frente al espejo del baño y comienza a peinarse. La escena evoca la iluminación codificada para un primer plano femenino: “El oro de su melena rubia, bajo el foco eléctrico, se irisaba de reflejos”. “Ella como si tal cosa. Yo no existía...” (33). La historia se cierra cuando escucha que el padre y la madre entran a buscarla. En este caso, la mirada es la de la ley. El protagonista simula dormir, pero siente la mirada “quemante” del padre sobre sus ojos cerrados: “debió mirarme con vibrante indignación” (36).

El final ligeramente cómico de este *voyeur* tiene su reverso trágico en “El suplicio de Ida Stavro”, el cuento inmediatamente posterior en la estructura del libro. Aquí también el tema de la mirada ocupa el centro de la historia pero su particularidad radica en que está narrado desde el punto de vista

9 *Atlántida*, “El desnudo en el cine. Un aplauso a Corina Griffith”, 236, 12 de octubre de 1922, p. 45. Al año siguiente la película se reestrenó y Mom volvió a escribir sobre “la más gallarda flor de carne que pudiera erguirse sin desmedro junto a las palmeras y los helechos: Corinna Griffith” (*Atlántida*, “Una ‘repirse’”, 291, 8 de noviembre de 1923, p. 53.)

de la mujer observada. El relato comienza con un deseo parricida: “Ida Stavro ansiaba dos cosas: vivir en la Avenida de Mayo y que se muriera su padre [...] Solo ella sabía de qué manera infame la quería y del denso terror de su cuerpo cuando lo envolvía en ondas pegajosas y llameantes *la mirada oblicua del hombre*” (33). Pero, si bien el padre muere en las primeras páginas y ella consigue abandonar el Riachuelo para vivir en el centro porteño, jamás podrá disfrutar de su éxito en el teatro Maipo porque el fantasma la persigue en la mirada de los otros. Los ojos que cada noche se fijan sobre sus piernas le recuerdan un historial de abusos: las noches de su infancia cuando despertaba con marcas en el cuerpo o los recuerdos de juventud cuando “la mirada ardiente de los hombres arrancaba escalofríos de su carne como si se la tocaran” (47). Los ojos de los espectadores del teatro son “pupilas de gato fijas y quemantes”, “desgraciados” que solo le miran las piernas (51). Cuando sale del teatro el acoso callejero se vuelve físico: “se las mordían con los ojos” y “una barriga la empujaba insistentemente por detrás y se refregaba como al descuido” (53). En la última función, antes del suicidio, Ida reconoce “los ojos endemoniados de su padre” (55) entre las butacas, “veinte filas de puntos ígneos, tirantes hacia la carne tersa y desnuda de sus piernas” (56).

Figura 2: Corinne Griffith, estrella femenina del cine silente admirada por Mom y los protagonistas de sus cuentos.



En los próximos dos cuentos, Mom cambia la caracterización de los personajes masculinos y del sentido de la mirada, pero sobre todo cambia la ambientación. El cine no solo pareciera ser un lugar para canalizar el placer óptico sino también un espacio para el romance entre sujetos donde la relación

entre observador y observado es intercambiable.

A diferencia del personaje arrogante y de mirada acosadora de “Una mujer desnuda”, quien había hecho todo lo posible “para contemplar a gusto dos pantorrillas y algo más” y no esperaba “el agradable espectáculo, tan completo como gratuito, que luego había de deparar[le] el destino” (26); Oscar Nissen, el protagonista de “La cortina de hierro”, se describe a sí mismo como un sentimental quien ha vivido “imbuido en libros sentimentales” y en “blandos ensueños románticos” (64) que lo llevaron a enamorarse de una estrella de cine. Si el protagonista del primer cuento ejercía una mirada que fetichizaba el cuerpo de la mujer; el drama de Nissen, en cambio, consistirá en cómo hacer del objeto de deseo fantasmagórico un sujeto que le devuelva la mirada. La razón de sus fantasías –Corinne Griffith– se repite, pero el vínculo con la estrella está “feminizado”, no solo por sus consumos culturales que por convención están asociados con las mujeres –novelas sentimentales y melodramas cinematográficos– sino también por la manera en que se describe su comportamiento en la sala de cine, inadecuado según lo que se espera de su género. Una actitud más propia de “los corazones femeninos, que gustan enamorarse de las imágenes”, como había escrito el propio Mom a propósito de un galán cinematográfico.¹⁰

En los años que rodean a *La estrella polar*, asociar al cine con las mujeres era un lugar común. El libro de Mom, por ejemplo, comparte la fecha de publicación con *Y volvió Jesús a Buenos Aires* (1927), de Enrique Méndez Calzada. En el cuento “La enamorada de Rodolfo Valentino”, un hombre rompe la relación con su novia porque ella guarda un retrato de Valentino en su cartera. Indignado, pone un aviso en el diario buscando una mujer que “no haya concurrido nunca al cinematógrafo ni colecciona retratos de artistas de la pantalla” (1927:118). Como explica Patricio Fontana, este también es el caso de Roberto Arlt, en cuyos escritos cinematográficos se puede ver que “el cine afecta especialmente a las mujeres. Son las mujeres –las chicas de familias burguesas en ‘El bailecito de Carlos Marx’, la amiga de ‘Misterios femeninos’, las muchachas provincianas de ‘El cine y esos pueblitos’– quienes están en el centro de las reflexiones de Arlt sobre el impacto del cine en la sociedad” (2009:66). Esta figuración del espectáculo cinematográfico como un universo femenino aparecerá tiempo después en una de las primeras secuencias de *Los tres berretines* (Equipo Lumiton, 1933). En la película, el tango y el fútbol son practicados por los hombres de la familia, mientras que el cine es el espacio de consumo de las mujeres y del amigo homosexual. Cuando el padre (ligado a los valores de la cultura tradicional de la primera generación de inmigrantes) se entera de que pasaron la tarde mirando películas, manda a su mujer de vuelta a la cocina.

El espectáculo cinematográfico, como sostiene Hansen, fue determinante en la alteración de

10 *Atlántida*, “El ocaso de un ídolo”, 259, 22 de marzo 1923, p. 45.

los límites con los que históricamente se encontraron las mujeres para acceder a la esfera pública:

El cine fue un lugar que las mujeres podían frecuentar por sí mismas como consumidoras independientes, donde podían experimentar formas de colectividad diferentes a aquellas centradas en la familia [...] El cine organizó a las mujeres como audiencia, como el sujeto de recepción colectiva e interacción pública. [...] El cine abrió un terreno en el cual podía articularse un nuevo discurso de feminidad y podían redefinirse las normas y códigos de conducta sexual. Este terreno no consistió meramente en el espacio físico de la sala, sino que involucró el espacio fantasmagórico de la pantalla así como las transacciones múltiples y dinámicas entre estos espacios (118).

La exagerada y despectiva identificación del cine con el género femenino que puede encontrarse en estos años –aunque en verdad fue un espacio heterogéneo– habla tanto del impacto que este produjo en la experiencia de este grupo social (y por contrapartida en el efecto que causaron en los hombres las nuevas prácticas femeninas) como de una impostada indiferencia de ciertos sectores hacia el nuevo espectáculo. Una actitud que Quiroga ya había definido muy bien en su diatriba “Los intelectuales y el cine”: “Acaso el intelectual cultive furtivamente los solitarios cines de su barrio; pero no confesará jamás su debilidad por un espectáculo del que su cocinera gusta tanto como él”.¹¹ Alineándose con esta postura, Mom construye un personaje (Oscar Nissen) que se siente más cercano a ese público femenino que a lo que se espera de él como corredor de comercio y subgerente de una fábrica textil, es decir, un hombre práctico y racional. En este sentido, la desmesura amorosa que manifiesta Nissen por Corinne Griffith lo llevará a confundir la ficción con la realidad y a abalanzarse sobre la pantalla para poder tocar a su amada. En las primeras páginas del cuento, Nissen adelanta este desenlace vergonzoso de la historia que está por narrar y con pretendida afectación, en un curioso español ibérico que no utiliza en el resto del cuento, pide disculpas a todas las mujeres que estuvieron presentes:

Perdón, señoras y niñas, a quienes ofrecí el triste espectáculo. Estoy profundamente avergonzado. He sido siempre vuestro silencioso admirador. Os he contemplado noches y noches extasiado ante vuestra distinción, con tímido respeto. Nunca pretendí ascender hasta vosotras. No dudo de vuestra piedad tampoco. Comprendo que hubo razón sobrada en ese instante para que todas estallaraís en una carcajada, como lo hicisteis, cuando yo, vuelto a mis cabales, adquirí frente a todas vosotras, tan extrañas a la amargura de mi vida, la noción precisa de aquel acto que me arrancaba de lo normal, y temblando, agobiado por la enormidad de mi estupidez, ocultaba mi rostro entre mis manos. Sentí, sin embargo, luego de vuestro estupor, caer sobre mí la compasión de vuestros ojos. Perdón, señoras y niñas... (1927:65).

Nissen no supo comportarse en un espacio en el cual la mirada, el placer y la risa, ya no son ex-

¹¹ *Atlántida*, “Los intelectuales y el cine”, 227, 10 de agosto de 1922.

clusivamente masculinos. Sin embargo, quizás por la manera en que consume estas historias de amor, las mujeres comprendieron su accionar y fueron compasivas con él. En contraposición, su jefe (“hombre práctico y admirablemente dotado para los negocios”, “un maestro del cálculo y la frialdad comercial”) le hace notar que la pasión y la razón son irreconciliables en el mundo laboral: “usted tiene una gran falla; es un sentimental; el comercio y el sentimiento se dan bofetadas; el sentimiento mata los negocios; usted es un poeta que está al borde de un abismo y caerá; usted es un absurdo en el comercio y con esos ojos azules que nunca están donde deben estar no convencerá a nadie” (64).¹² En efecto, Nissen es producto de sus lecturas. Aquellas que Beatriz Sarlo estudió en *El imperio de los sentimientos*, novelas que relatan “la historia sencilla que va desde el flechazo a la consumación del amor o su frustración” (1985:22).¹³

En la primera de las tres películas protagonizadas por Corinne Griffith,¹⁴ Nissen se enamora, *mirando*, de una “imagen desconocida” (1927:67). Pero comprende rápidamente la imposibilidad del amor ya que pertenecen a dos mundos diferentes. Están separados por “la cortina de hierro” y su única garantía es que ella le devuelva la mirada: “sentí el horror de alcanzar la certidumbre de que si alguna vez ella llegaba a mirar iba a suceder algo extraño en el equilibrio de mi vida. Porque si tal cosa se producía yo podía ser hombre perdido” (67). Las narraciones semanales de consumo masivo que analiza Sarlo “tienen una *teoría de la mirada*: los ojos dicen más que las palabras y, sobre todo, hablan cuando las palabras, a causa de diferentes obstáculos, no son posibles entre quienes aún no se conocen pero pueden manifestar, por los ojos, la voluntad de conocerse” (1985:128). Nissen, que fue educado sentimentalmente por este tipo de ficciones, comprende el conflicto que representa la no correspondencia de miradas para el cortejo amoroso, hecho que se agrava si su enamorada vive en el cine mudo: “La primera amarga certidumbre de mi encuentro con ella era que no podrían encontrarse nunca nuestras palabras. Podía ella, sí, hacer llegar hasta mis ojos los más recónditos movimientos de su alma ¿Pero y yo?...” (1927:68). Los ojos de Corinne Griffith “aun estando en mi dirección, no podían verme” (69).¹⁵

12 Nissen, un hombre medio, con un trabajo racional, está emparentado con Guillermo Grant, el protagonista de “Miss Dorothy Phillips”, un jefe de ministerio que sueña más allá de sus posibilidades. Ambos comparten la desgracia de su destino latinoamericano e intentan acortar la distancia que los separa de sus objetos de deseo. Grant realiza un viaje onírico a Hollywood y Nissen imagina que puede quebrar la “cortina de hierro”. “He nacido en Buenos Aires y no me he movido de Buenos Aires y este es mi único horizonte. Desconozco, pues, todo lo que amo. Amaba a la mujer que no conocía y la encontré fuera de mi horizonte. Precisamente para mi desgracia” (66).

13 Sobre el consumo de esta literatura Sarlo, en sintonía con lo mencioné anteriormente, indica que “aunque, en público y por evidentes razones, podía ser considerada ‘literatura para mujeres’, el sentimentalismo de la canción popular y del cine, que era aprobado por ambos sexos, hace difícil excluir a los hombres como posibles miembros del público” (1985:36).

14 Mom no cita los títulos de las películas que miran sus personajes y altera los argumentos cuando las incorpora a sus relatos. Hasta donde pude comprobar, las tres películas probablemente fueran: *Island Wives* (Webster Campbell, 1922), *A Virgin's Sacrifice* (Webster Campbell, 1922), *Six Days* (Charles Brabin, 1923).

15 “La mirada y los ojos son, entonces, centros dobles de expresión y comunicación, además de imanes del deseo erótico. Si el cuerpo femenino tiene siempre un núcleo erótico, que va desplazándose históricamente, estas narraciones fundan el principado de los ojos. Por otra parte, ojos y mirada se diferencian y sus efectos o mensajes no son necesariamente compatibles. Puede gobernarse la mirada, pero, incluso negándola, los ojos siguen siendo, en su negación, un centro expresivo” (Sarlo, 1985:128).

En la segunda película, Nissen continúa buscando su mirada: “Tus ojos, Corinne, la mirada de tus ojos, una sola mirada de tus ojos que me identificara contigo para saltar hasta tu mundo. ¡Nada!” (77). Totalmente perdido por el efecto que las imágenes tienen sobre él, mide su tiempo según el cronograma de estrenos: ocho semanas después se reencuentra con la actriz en una tercera proyección. A pesar de haber asistido a una película muda, Nissen siente el grito de Corinne Griffith ante una escena de peligro e intenta conectar visualmente con ella para salvarla. Para los cinéfilos románticos, como los que crean Quiroga y Mom, el amor se hace carne a través de los ojos. La visión adquiere una función motriz y táctil, como si fuese posible la manipulación voluntaria del nervio óptico a la manera de un brazo. La *mirada óptica* se convierte, plenamente, en una *mirada háptica*: “Los busqué, los atraje. Con toda la red de mis nervios arrollada detrás de mis órbitas, quise que sus ojos sintieran los míos y todo mi ser estaba en mis ojos y yo me iba por mis propias miradas. Y ella empezó a sentir” (82).¹⁶ La potencia del primer plano lo lleva a creer y a sentir que sus miradas se encontraron como consecuencia de mirar intensamente. Sin embargo, el desenlace lo devuelve a la realidad: el amor (como su mirada) no es correspondido. Nissen se levanta de la butaca, cruza la orquesta, salta sobre la tela y choca contra una sombra: “la gente reía, sobre todo las mujeres reían y reían” (85).

El último cuento de este grupo, que le da el nombre al libro, concretiza el deseo frustrado y conjura el final irónico del cuento anterior a través de un procedimiento especialmente quiroguiano: la introducción de un elemento fantástico. En los cuentos de Quiroga, como ha señalado Sarlo, lo fantástico se produce en el cruzamiento entre dos dimensiones del cine: “su erotismo y su tecnología” (2004:28). El cine es un potente generador de hipótesis técnicas y ficcionales que, junto al potencial erótico de las estrellas, son explotadas por la literatura. En el caso de “La estrella polar” de Mom, el deseo mediado por la mirada cinematográfica logrará unir, finalmente, el mundo de los espectros con el de dos espectadores. Pero para la realización de esta fantasía será necesaria la aparición de una mujer deseando a la par del hombre.

El protagonista de este cuento está anatómicamente predispuesto para vivir situaciones de tipo cinematográficas. Su dicha y su desgracia, como describe, son el tumor cerebral que se inflama y “presiona por demás los centros ópticos” (1927:143) provocándole visiones, y la sordera congénita que completa la experiencia visual. Su infancia metaforiza las condiciones de percepción de un espectador cinematográfico: la madre, muda, le “hablaba con sus ojos” y le enseñó “a contemplar largas

16 El término háptico viene del verbo griego *aptô* (tacto). Desde que Alois Riegl habló de una “mirada háptica” para referirse a la función táctil del ojo en el arte egipcio, distintos críticos han recuperado el concepto para reflexionar sobre las artes visuales y el cine. Giuliana Bruno, en su investigación sobre cine y arquitectura, concibe al espacio háptico del cine como un espacio habitable (2002:250). Según Bruno, la teoría lacaniana ha convertido al espectador en un *voyeur*, y ella se propone pensar al espectador como un *voyageur*, “un pasajero que atraviesa un terreno háptico, emotivo” (2002:16). Si bien en este cuento de Mom (como en otros) el sentido de la visión es predominante incluso cuando el personaje no está hablando de la mujer (“me comía con los ojos el panorama extraño” [1927:67] dice del paisaje hawaiano), el deseo último es trascender la mirada. Asimismo, la mirada también puede tener repercusiones físicas negativas, como en el caso de Ida Stavro a quien le aparecen marcas en las piernas.

horas seguidas los hermosos paisajes” (144). A la manera de un galán cinematográfico, se describe a sí mismo con un cuerpo de “armoniosa arquitectura”, ojos azules y un rostro de “belleza varonil”. Sin embargo, cuando habla su garganta expelle “un ronco gruñir” (147) que espanta a las mujeres, por eso anhela encontrar un rostro capaz de aceptarlo sin oírlo. En un viaje a Buenos Aires por una consulta médica, visita una sala de cine por primera vez y encuentra una solución al rechazo que genera en la sociedad. Allí estaban “los seres que nunca iban a oírme, dándose en cambio, a la pasión de mis ojos y de mi alma” (148). Si el alma de los hombres está “desquiciada por los ruidos de la vida”, el protagonista-narrador de esta historia encuentra reparo en “el mundo de sombras y silencio”. El cine es, a la vez, producto de la modernidad tecnológica que provocó el ruido que atormenta al personaje, y un espacio de contemplación estética y de resguardo. En este sentido, para los personajes de exaltado romanticismo que crean Quiroga y Mom, la imagen cinematográfica –el primer plano en particular– es la vía capaz de encausar la soledad y los desbordes pasionales.

Figura 3: Rodolfo Valentino y Vilma Banky en *The Son of the Sheik* (George Fitzmaurice, 1926).



El flechazo en esta oportunidad es con Vilma Banky, actriz húngara que comenzó su carrera en Hollywood en 1925 y coprotagonizó películas junto a los actores Ronald Colman y Rodolfo Valentino. El protagonista del cuento relata cinco experiencias en la sala de cine en las que describe los argumentos y los actores, sin embargo, Mom realiza una curiosa operación sobre las películas originales que inspiraron a las películas de su ficción. Como pareja de Banky solamente se menciona a Colman¹⁷ y se omite a Valentino, incluso cuando dos de las cinco películas reconstruidas no hay dudas de que son éxitos de la máxima estrella masculina del período: *El águila negra* (*The Eagle*, Clarence Brown, 1925) y *El hijo*

17 Mom lo llama Reginald Colman en lugar de Ronald Colman.

del Sheik (*The Son of the Sheik*, George Fitzmaurice, 1926). ¿Cuál puede ser la razón de esta omisión? La decisión de convertir a la pareja de Banky en un único actor puede deberse a una necesidad narrativa. El protagonista del relato descubre en una de las películas que el rostro de Colman es exactamente igual al suyo, “toda su figura era igual, como dos gotas de agua” (154) y recuerda que esa semejanza se repetía en las otras encarnaciones. Por lo tanto, concluye, cada vez que Banky miró a su coprotagonista con amor también fue él mismo el destinatario de esa mirada.

Pero, aun así, ¿por qué Mom elige a Colman en lugar de a Valentino? Esta decisión es llamativa si se piensa en el final del cuento. En la última película a la que asiste el protagonista, durante una noche fría y de tormenta, son solamente dos personas en la sala. La otra es una mujer: “Esfumada en la sombra vi a la mujer desconocida convulsionarse en su butaca y extender los brazos hacia la figura de Reginald Colman. ¿Quién era aquella mujer desconocida? ¿Había, pues, un ser que tenía por aquel espectro la misma extraviada pasión que yo por el otro?” (159). A pesar de que la estrella por la cual esta espectadora convulsiona se llame Colman, ¿quién sino Valentino podía despertar esa pasión? La enorme popularidad del *latin lover* entre las mujeres a nivel mundial y cierta hostilidad manifiesta entre los hombres –por su otredad étnica (el exotismo), por los rumores en torno a su masculinidad, o porque configuraba un texto estrella que se desviaba de los modelos de masculinidad de otros galanes (Hansen, 1991:254)– permiten inferir que esta omisión descansa en un ocultamiento voluntario realizado por Mom o, quizás, un guiño que no termina de explicitar plenamente. En 1923, él mismo recogía en las páginas de *Atlántida* algunos chismes que venían de Estados Unidos y reproducía los prejuicios de manera poco solapada: “Rodolfo de Valentino, de discutible nacionalidad y muchas otras cosas discutibles [...]”.¹⁸ Pero para 1927, cuando se publicó *La estrella polar*, Valentino ya había muerto hacía un año y en Argentina se habían visto sus dos películas con mayor carga erótica, que son las que Mom incorpora a su relato: *El águila negra* y *El hijo del Sheik*. El efecto que tenía el astro sobre las mujeres era ineludible y se había convertido en un objeto de culto.

En el discurso público, Valentino formaba parte de los consumos femeninos, tal como aparecen en el cuento “La enamorada de Rodolfo Valentino”, de Méndez Calzada (1927), y en aguafuertes de Arlt como “¿Soy fotogénico?” (1928) y “Parecidos con artistas de cine” (1933). En ambos casos el deseo de poseer a, o convertirse en, Valentino merece algún tipo de burla o castigo hacia las fanáticas (o fanáticos que aparecen feminizados de manera despectiva).¹⁹ Sin embargo, como explica Fontana, es probable que también existiera “una secreta admiración masculina hacia Valentino, que aparece so-

18 *Atlántida*, “Las tribulaciones de Valentino”, 258, 15 de marzo de 1923: 45.

19 En el relato de Méndez Calzada, la chica enamorada de Valentino termina contrayendo matrimonio con un viejo desagradable como castigo por fantasear con la estrella y rechazar a su joven novio. Arlt, en “¿Soy fotogénico?”, si bien acepta el gusto de las mujeres, se ríe de los hombres que intentan imitarlo. Y en “Parecidos con artistas de cine” reproduce las opiniones de un hombre que sostiene que las mujeres cuantas más películas ven “más brutas, más impersonales y descoloridas se vuelven” (Arlt, 1997:117).

terrada bajo esa aparente repulsa” (2009:135). Aunque el protagonista de “La estrella polar”, en la descripción que hace de sí mismo, deba aclarar que su belleza es “varonil”, las películas de Valentino que Mom incorporó al cuento parecen indicar que los hombres también podían identificarse con el actor (cuya ambigüedad sexual es motivo de conflicto) y, de esta manera, responder a las fantasías sexuales de las mujeres.²⁰ Si en el cuento de Méndez Calzada, el hombre rompe la relación porque su mujer está enamorada de Valentino –de “afeminada belleza” (1927:117)–, en el cuento de Mom los dos espectadores se enamoran gracias a que, mediante un procedimiento fantástico, los espectadores se funden con las estrellas. En el final, Colman/Valentino y Banky, cuyos personajes murieron durante la última proyección, cruzan la pantalla y habitan los cuerpos de los dos espectadores para continuar su historia de amor en el mundo real.

En los relatos quiroguianos de Mom, el deseo, el romance e incluso el tópico de la vida después de la muerte, son todos efectos de una mirada reeducada y exaltada por el fenómeno cinematográfico. El acto de mirar desbocado del espectador y de la espectadora, quienes necesitan desesperadamente que las estrellas de la pantalla les devuelvan la mirada para poder realizar sus fantasías, confirma aquello que Hansen ha señalado respecto de las películas de Valentino: “promueven una identificación con la mirada en sí misma, no con la fuente o el objeto sino con la mirada como un medio erótico, lo cual promete transportar al espectador fuera del mundo de los medios y fines y al reino de la pasión” (1991:280).

Criminales

En mayo de 1923, Mom escribió en *Atlántida* una nota titulada “En defensa de los ladrones...” como reacción a cierta representación suavizada del criminal que estaba encontrando en el cine norteamericano:

Hace unos días hemos visto una película, en la cual, así, de buenas a primeras, sin más motivo que unas cuantas ingenuas exhortaciones bíblicas, se convirtió a la honradez toda una gavilla de ladrones. Y no hubo nadie en ella que se rebelara contra tamaña deshonra... Y hasta se dio el caso incalificable de que uno de ellos extremara su ignominia hasta el punto de irse solo a la comisaría... ¡Y ése era un chorro! ¿Qué quiere?...

Esto ya toca los límites del abuso. Esos ladrones sensibleros, tan blandamente sus-

20 Mucho tiempo después, Leopoldo Torre Nilsson, en *La casa del ángel* (1957), recurrió a las imágenes de Valentino para hablar del cine como liberador del deseo femenino. Para un análisis de esta secuencia véase Gonzalo Aguilar (2009:136-139).

*ceptibles a las sugerencias de la bondad, del amor y de la piedad, son una maligna invención de las empresas filmadoras, un insulto, una bofetada en pleno rostro a los verdaderos delincuentes en general y a los ladrones en particular.*²¹

Aunque Mom no menciona ningún título específico, probablemente tuviera en mente un ciclo de películas caracterizadas por la regeneración moral y social del mafioso que floreció por esos años (y que antecedió al cine de *gangsters* de fines de la década del veinte que pervive en el imaginario por la dureza y el destino mortal de sus protagonistas).²² Ante este panorama, Mom afirma haber identificado entre los espectadores a tres verdaderos ladrones que se sintieron indignados y humillados porque el resto de la audiencia se reía de los criminales conversos en la pantalla. Por ello, dice, decidió salir en su defensa:

*No hay derecho... Cuando por cuarenta centavos se mata una telefonista, cuando por una chacra se liquida una familia, cuando por una gallina se arriesga el pellejo, por un Ford se rompe una cabeza y por un sifón se dan varias puñaladas, no hay derecho a desvirtuar los caracteres y calumniar la realidad con ejemplares adulterados y sentimentales de cinematógrafo... ¡Románticos!... ¡Dónde se ha visto a un ladrón de verdad traicionando su credo por una chica rubia, y dónde a un asesino como Dios manda catequizado por un versículo bíblico!... ¡Pobres místicos! Vergüenza eterna si tal cosa sucediera. Sería como para volverse definitivamente honrado, de pura indignación... ¡No faltaba más! Eso es falsear los hechos, violentar la verdad y lanzar injustamente el vilipendio público sobre la escrupulosa y escurridiza progenie de Caco.*²³

Algunos años después, con los cuentos policiales de *La estrella polar*, se podría decir que Mom se desquitó y reivindicó la figura del delincuente implacable que había añorado en aquel texto precoz. Aunque el director es conocido por dos películas centrales en la historia del cine policial argentino – *Monte criollo* (1935) y *Palermo* (1937)–, estos relatos ligados al bajo fondo porteño son un antecedente olvidado que permite establecer una continuidad entre su etapa de escritor y su etapa de realizador cinematográfico. Más allá de la falta de legitimación que sufrió la obra literaria de Mom, a la que ya

21 *Atlántida*, “En defensa de los ladrones...”, 266, 10 de mayo 1923, p. 45.

22 Nick Heffernan (2017) sostiene que el *gangster regeneration cycle* (1910-1925) funciona como una suerte de prehistoria del *gangster genre* propiamente dicho, célebre por títulos como *Underworld* (Josef Von Sternberg, 1927) y la trilogía canónica de *Little Caesar* (Mervyn LeRoy, 1931), *The Public Enemy* (William Wellman, 1931), *Scarface* (Howard Hawks, 1932). Dado que el texto de Mom al que me estoy refiriendo es de 1923, es lógico que todavía no tuviera contacto con estas figuras. Alrededor de ese año, entonces, tuvo que haber asistido a películas como *The White Moll* (Harry F. Millarde, 1920), *Outside the Law* (Tod Browning, 1920), *The Penalty* (Wallace Worsley, 1920), *Voices of the City* (Wallace Worsley, 1922), *The Woman with Four Faces* (Herbert Brenon, 1923), *The Shock* (Lambert Hillyer, 1923), *Those Who Dance* (Lambert Hillyer, 1924) *Lawful Cheater* (Frank O’ Connor, 1925), *Midnight Molly* (Lloyd Ingraham, 1925), en las que hombres y mujeres vinculados con el mundo del crimen se regeneran moralmente, ya sea por la intervención del amor o por alguna revelación religiosa.

23 *Ibíd.*

me referí al comienzo de este artículo, lo cierto es que la literatura policial argentina producida entre 1910 y 1940 no ha recibido demasiada atención crítica (Setton, 2014a) con excepción de los textos clásicos de Quiroga, Arlt y Borges. En el último tiempo, esta situación se fue revirtiendo gracias al aporte de investigadores como Horacio Campodónico (2004), Román Setton (2014a), Lila Caimari (2012; 2015) y Sylvia Saítta (2016), quienes recuperaron obras del género desconocidas y realizaron aportes fundamentales para la comprensión de un período donde los relatos policiales adquirieron una fuerte presencia en el mercado editorial y una gran aceptación entre un público masivo ávido de este tipo de historias.

Desde 1910, la diversificación de las representaciones de criminales en la prensa, la incorporación del imaginario cinematográfico al imaginario criminal, la recepción de nuevas y diferentes tradiciones de la literatura criminal –la novela de enigma de la denominada “Edad de oro”, la aparición de las películas de gangsters, los relatos de la serie negra–, todo esto genera una proliferación de modelos diversos de literatura policial, que fueron acompañados por nuevas publicaciones y por la expansión de la circulación de los pulps (Setton, 2014a:54).

Considerando este contexto, la incursión de Mom en el género policial debe ser pensada como parte de un proceso en plena ebullición en el cual el imaginario cinematográfico tuvo un impacto fundamental, sobre todo en un cuentista que vivía de la crítica cinematográfica. En efecto, cuando se publicó *La estrella polar*, la nota que salió en *Caras y Caretas* se detuvo particularmente en esta influencia. Es más, el reseñista, sin saberlo, adelantó el destino cinematográfico de “Full de Ases”, un cuento que contiene en forma germinal el conflicto de *Monte criollo*. Además, comparó al escritor con uno de los grandes cuentistas norteamericanos: “Mom nos da un cuento que pide ser filmado. El asunto, originalísimo, y su gracioso desarrollo son de factura cinematográfica, a la manera de Bret Harte, aquel precursor de los libretistas de películas”.²⁴ Por otro lado, sobre “Dentro de la ley” y “Un seguro sobre la dicha” dice que “pertenecen a otra categoría cinematográfica. Son estudios del bajo fondo porteño. Las figuras y las acciones están pintadas verosímilmente con riqueza de pormenores angustiosos. El espíritu de Lon Chaney, cuando era un perverso, está allí y produce impresiones de pesadilla”.²⁵

Si bien las influencias que señala el reseñista de *Caras y Caretas* existen –Mom era un gran admirador de Chaney–,²⁶ los dos cuentos presentan ambigüedades a la hora de inscribirlos en una vertiente específica del género policial. Tanto en “Dentro de la ley” como en “Un seguro sobre la di-

²⁴ *Caras y Caretas*, “La estrella polar, por Arturo S. Mom”, 1503, 23 de julio de 1927.

²⁵ *Ibíd.*

²⁶ Mom escribió una elogiosa nota sobre el actor –“cuya especialidad han sido los papeles de miserable, degradado, cínico, ladrón y fullero, y, sobre todo, los de lisiado y tarado, de cualquier raza y nacionalidad”– en *Atlántida*, “Corazón de lobo por Lon Chaney”, 233, 21 de septiembre de 1922, p.45.

cha” aparecen personajes truculentos relacionados con el bajo fondo porteño (de allí que el reseñista evocara la figura de Chaney, quien había representado a varios *gangsters*), pero no existen asaltos a mano armada, persecuciones en automóviles o peleas cuerpo a cuerpo como podían encontrarse en el cine y en las crónicas periodísticas sobre el crimen organizado popularizadas en los diarios porteños hacia la década del veinte. De hecho, los delitos cometidos por los protagonistas (un triste oficinista y un temible proxeneta porteño) son asesinatos minuciosamente calculados y diseñados sobre las fallas del sistema legal. Hay, entonces, una interesante mixtura en la que conviven el mundo del hampa, los crímenes impunes y los elementos de crítica social ligados a la serie negra y al policial duro, junto a rasgos más típicos del policial clásico o de enigma. En “Dentro de la ley”, un hombre patético y cobarde desarrolla un minucioso plan para matar a su mujer y al amante (un mafioso) y luego declararse inimputable pese a la brutalidad del asesinato. En “Un seguro sobre la dicha”, un poderoso cafishio, del que se esperaba el uso de la violencia física para conseguir dinero, convence a una de sus prostitutas de que se suicide con el fin de cobrar un seguro de vida. En cada caso, quien descubre y narra la verdad de los crímenes es un representante de la legalidad (un policía y un agente de seguros), pero esto no convierte a los cuentos en historias detectivescas que celebren la eficacia o la pericia del sistema legal. No solo porque el procedimiento probatorio del que se jactan ambos narradores no incide sobre lo ya sucedido y porque fueron ellos mismos los engañados por los delincuentes; sino también porque Mom sugiere que el mundo del crimen y el de la justicia están más cerca de lo que parece.

Figura 4: Lon Chaney en *Outside the Law* (Tod Browning, 1920).



El oficial de policía de “Dentro de la ley” se muestra menos preocupado por el doble asesinato que por demostrar la cobardía del asesino regodeándose en sus habilidades de deducción.²⁷ Senta-

27 “[...] cada vez que nos veíamos y hasta el último momento, sólo me contó mentiras para desorientarme. Pero yo, analizando y analizando, desentrañé la verdad desnuda, arranqué la verdad de entre aquella madeja de mentiras, desnuda, así,

do en la mesa de un café y con un público cautivo, evoca una práctica de larga tradición en la policía porteña que Lila Caimari ha denominado “memorialismo de afición”: “oficiales encumbrados y agentes modestos cuentan anécdotas de su pasado en esquinas dudosas y guardias de comisaría” (2015:56). Apoyado en la empuñadora de su espada, hace un alegato sobre el coraje para diferenciar a los hombres valientes de Félix Graus, protagonista de la historia. No se opone al asesinato cuando es por honor, pero está indignado con el método elegido por Graus a quien la Chata Lucía, su esposa, le fue infiel con el Negro Yáñez, “un temible timbero profesional, imán para la plata y esponja para el whisky [...], dueño y señor de la Chata” (1927:15). El policía expresa cierta admiración por este malevo, no solo porque encarna el culto al coraje, sino también porque sabe dominar a una mujer peligrosa.

Las mujeres como la chata en cien palabras sueltan cien mentiras, mienten siempre, viven de la mentira, ellas mismas son una mentira, la verdad no les hace falta y si dicen alguna la dicen mintiendo, aún al hombre que las domina, una de cuyas cualidades de domino consisten en verles la verdad de la mentira y fajarlas (14).

Como plantea Setton, “desde aproximadamente 1870, el femicidio ha sido un motivo central del género en estrecha relación con una configuración del cuerpo de la mujer como peligro, que atenta contra la institución familiar y mina los vínculos afectivos” (2014:57). En este sentido, no sorprende cuando el policía sostiene que matar a la esposa y al amante hubiera sido un acto de valentía si Graus hubiera ido de frente.²⁸ Lo que lo inquieta es la “larga y ruin premeditación y alevosía... ¡Oh, el miedo aguza el ingenio!”. Graus quería vengarse pero le temía a Yáñez– “un hombre de fibra”– y a la cárcel –el “peligro de la ley”–: “mató el peligro de matar matando a mansalva, y contra el peligro de la ley, es decir, de su sanción, se acorazó en la ley misma” (1927:11). El plan consistió en ofrecerle casamiento a la Chata Lucía, emborrachar a los amantes y matarlos mientras dormían: “Despertaron con un balazo en el vientre cada uno. Entonces debieron ver a Graus reír y reír y mirarlos y luego volarles los sesos” (21). Cuando llegó la policía, Félix Graus alegó emoción violenta y la ley lo amparó porque estaba casado.

El cuento “Un seguro sobre la dicha” repite el procedimiento del engaño, hay “un delito al margen de la ley bien que con todas las de la ley” (91):

La matemática maravillosa del seguro de vida, como toda construcción humana, debía tener un punto vulnerable. Esto es lógico, más aun, es fatal. Pero el hecho vergonzoso es que ese punto vulnerable fue descubierto y explotado por un hombre salido de los cabarets porteños... El Payo Cepeda [...] Esa magnífica construcción del intelecto y del progreso humano, deshonrada por la audacia de un malevo porteño

como se saca un gusano de su capullo. Soy hombre de deducciones, señores; mi profesión me tiene habituado a ello” (18).

28 Todavía más, el “peligro femenino” y la reprimenda policial tienen un claro antecedente en el relato “La Bianchi” (1913) en el cual se insinúa el posible intento de abuso y femicidio de una prostituta dentro de una comisaría (Setton, 2014:57).

Así como en “Dentro de la ley” el oficial de policía teoriza sobre la valentía para matar –los que tienen coraje y los que no–, este agente de seguros divide a los hombres que hacen dinero entre los que tienen escrúpulos y los que no los tienen. Si bien los escrupulosos operan “bajo el concepto y en las limitaciones de la justicia, de la decencia, de la moral”, el narrador de esta historia sostiene que la diferencia con los inescrupulosos es meramente formal y expone la cercanía que existe entre el negocio de los seguros de vida y la prostitución. Si el primero se basa en que “toda vida útil es un capital en giro que produce su interés, porque toda vida útil significa trabajo y el trabajo un beneficio” (93), el terrible proxeneta Payo Cepeda aplicó el mismo principio “en lo que respecta a las mujeres consideradas como capital en giro” (94). En este sentido, el cuento presenta rasgos de la serie negra donde, como ha señalado Ricardo Piglia,

el crimen es el espejo de la sociedad, esto es, la sociedad es vista desde el crimen: en ella se ha desgarrado el velo de emocionante sentimentalismo que encubría las relaciones personales hasta reducirlas a simples relaciones de interés, convirtiendo a la moral y a la dignidad en un simple valor de cambio. Todo está corrompido y esa sociedad (y su ámbito privilegiado: la ciudad) es una jungla (2003:80).

La historia de “Un seguro sobre la dicha” sucede “en pleno corazón inmenso de la urbe, donde rozándose con aristócratas y burgueses se escurren las almas tenebrosas”. Es el mundo de “las esclavas blancas y los negreros elegantes” (1927:96). En sintonía con los nuevos delincuentes que comenzaban a poblar las páginas de los diarios porteños, a imagen de los *gangsters* norteamericanos, el Payo Cepeda condensa belleza y brutalidad: “un recio muchacho de treinta años, cuya hermosura viril y cuya fuerza de dominio se habían concretado a la conquista de mujeres. Sabía mirar, sabía conversar, sabía acariciar y sabía pegar” (94).²⁹ El objetivo de Cepeda era expandir su red de cabarets hacia la ciudad de París y para ello necesitaba dinero. El plan consistió en casarse con una de sus prostitutas, la Pirula (el nombre de los que no tienen nombre), sacarle un seguro de vida y ofrecerle un año de lujos a condición de quitarse la vida una vez finalizado el plazo. Cepeda había estudiado el contrato y aunque la póliza quedaba anulada por suicidio, al pasar un año esa cláusula ya no corría. La paradoja de este asesino es que combina la sagacidad y la sofisticación para llevar a cabo un crimen “limpio” con la violencia del *gangster* o del malevo porteño. La Pirula podría haberlo engañado pero sabía que “no era el Payo Cepeda hombre a quien se le pudiera jugar impunemente una bromita pesada” (111).

El cuento que cierra el libro –“Full de Ases”– se diferencia de los relatos policiales previos en la caracterización que hace del delincuente. Ya no es el criminal truculento y temible que evocaban el

29 “Sobre “los atributos hollywoodenses de los ‘pistoleros criollos’” véase Caimari (2012:72).

Negro Yáñez y el Payo Cepeda, sino un “timbero en decadencia” (169) cuya fragilidad está vinculada con la conciencia sobre la fatalidad de su profesión, los códigos de honor y de amistad y la responsabilidad familiar, elementos que anticipan de manera embrionaria ideas que Mom introduciría en *Monte criollo*. En rigor, el cuento no es estrictamente un relato policial ya que la acción que hubiera activado un conflicto es interrumpida, provocando que la historia derive en una reflexión sobre la suerte y el destino. El narrador asiste a una partida de póker para ver jugar al célebre tramposo Full de Ases (“nacé con la fatalidad de la baraja [...] mi apodo, que es casi mi nombre, lo comprueba”). Cuando este intenta repartir las cartas a su favor, otro integrante de la mesa lo descubre y le dispara, pero el narrador empuja su mano y desvía la bala. Full de Ases le agradece y le explica su situación. Está atrapado en una encrucijada de la que no puede salir: “en mí hay dos personas: el jugador capaz de desplumar al Santo Padre, el jugador que salta ante la sola palabra baraja y el padre y el amigo” (173). Esta dualidad que convive en Full de Ases reaparecería en 1935 desdoblada en los dos tahúres de *Monte criollo*: un tramposo irrecuperable y otro que se reintegra a la sociedad a través de la institución familiar.

Sin embargo, antes de dirigir su ópera prima, Mom debía atravesar un arduo camino que no casualmente se inició con uno de estos relatos. El 15 de diciembre de 1927, pocos meses después de la publicación de *La estrella polar*, abordó un barco con destino a Nueva York para luego trasladarse a la tierra que había alimentado sus fantasías literarias. En Hollywood, mientras trabajaba como cronista del diario *La Nación*, vendió “Un seguro sobre la dicha” a un productor norteamericano y progresivamente se fue adentrando en el universo de la producción cinematográfica, siempre ligado al género policial. Aunque esta es otra historia.³⁰

Conclusión

El estudio de *La estrella polar* me ha permitido recuperar una zona olvidada de la carrera de Mom y reubicarlo en la serie de escritores atentos al impacto que produjo el cine en la sociedad porteña y capaces de elaborar este efecto literariamente. Como analicé en los cuentos del primer grupo, Hollywood no fue simplemente una fuente de renovación temática sino que estimuló en Mom una escritura vinculada a la visualidad, una reflexión sobre la mirada y una exploración del lugar de los espectadores y las espectadoras cinematográficos en la nueva sociedad de masas. El cine, que en los años veinte

30 “Un seguro sobre la dicha” se convirtió en *Cock O’ The Walk* (William Neill, Walter Lang, 1930). Hoy está perdida pero las fuentes existentes sugieren que la trama policial fue alterada hacia un drama romántico. Mom no quedó para nada conforme y cuando se estrenó en Argentina dijo que el protagonista “tiene tanto de malevo porteño como yo de Mary Pickford” (*Crítica*, “Yo no tengo la culpa de lo que ocurre en Seguro de amor”, 6 de septiembre de 1931, p. 19). Más tarde vendió el argumento de *La cautivadora* (Joseph Levering, 1930), realizada en Hollywood para el mercado hispano. Y ya en Buenos Aires guionó *La vía del oro* (Edmo Cominetti, 1931) y dirigió *El drama del collar* (1930) (nunca fue estrenada pero pudo haber sido una versión local de *La cautivadora*), *Monte criollo* (1935), *Loco lindo* (1936), *Palermo* (1937) y *Petróleo* (1940).

interpelaba a sus audiencias mediante el poderoso efecto de las estrellas femeninas y masculinas, era comúnmente representado despectiva o burlescamente como un entretenimiento afeminado, es decir, una actividad para mujeres, homosexuales u hombres de exaltado romanticismo. Pero en los cuentos de Mom este estereotipo aparece resignificado. A diferencia de lo que sucede en la vida cotidiana y en la sala teatral donde las mujeres son acosadas por la mirada de los hombres, en la sala cinematográfica el poder de la mirada lo tienen las mujeres. Ellas son las que saben mirar (las espectadoras) y las que niegan la mirada (las estrellas). Los hombres en cambio se muestran débiles. Es como si Mom revirtiera la formulación de Mulvey sobre la mirada patriarcal y, siguiendo a Hansen, presentara al cine como un espacio de emancipación del deseo femenino.

Los cuentos policiales, por otro lado, retratan mundos masculinos con personajes truculentos, probablemente inspirados en las películas de Lon Chaney sobre las que Mom había escrito en su primera etapa de crítico. Los valores que se ponen en juego son el coraje, la suerte y el destino, y el lugar de la mujer es el de la prostituta sometida a su dueño. Si bien estos relatos pueden considerarse antecedentes de la obra cinematográfica de Mom –dominada por el género policial–, también presentan claras diferencias con su trabajo futuro y dejan la puerta abierta para leerlos comparativamente. En sus películas las protagonistas ya no serán prostitutas bajo las órdenes de los proxenetas, sino mujeres que liderarán bandas criminales e incluso invertirán la relación de sometimiento.

70

Bibliografía

- Arlt, Roberto (1997). *Notas sobre el cinematógrafo*. Buenos Aires: Simurg.
- Aguilar, Gonzalo (2009). *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Aguilar, Gonzalo y Jelicié, Emiliano (2010), *Borges va al cine*, Buenos Aires: Librería.
- Borge, Jason (2008). *Latin American Writers and the Rise of Hollywood Cinema*. New York: Routledge.
- Bruno, Giuliana (2002). *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*. London: Verso.
- Caimari, Lila (2012). *Mientras la ciudad duerme: pistoleros, policías y periodistas en Buenos Aires, 1920-1945*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- _____ (2015). "Lecturas policiales porteñas". En: Setton, R. (ed.), *Fuera de la ley. 20 cuentos policiales argentinos (1910-1940)*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 47-63.
- Campodónico, Horacio (2004). "Los rastros previos. A propósito de las narraciones policiales en *La novela semanal*" En: Pierini, M (coord.), *La novela semanal (Buenos Aires, 1917-1927). Un proyecto editorial para la ciudad moderna*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 125-145.
- Dámaso Martínez, Carlos (1997). "Estudio preliminar". En: Quiroga, H. *Arte y lenguaje del cine*. Buenos Aires: Losada, 15-37.
- Ferrari, Germán (2006). "Arturo Mom. Un pionero del cine argentino". *Todo es historia*. 470, 24-37.

Ferreira, Gerardo y Andrés González Estévez (2014). *Horacio Quiroga: contexto de un crítico cinematográfico. Diálogos con Caras y Caretas y Fray Mocho (1911-1931)*. Montevideo: Biblioteca Nacional.

Fontana, Patricio (2009). *Arlt va al cine*. Buenos Aires: Librería.

Gárate, Miriam (2017). *Entre a letra e a tela: literatura, imprensa e cinema na América Latina (1896-1932)*. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens.

Hansen, Miriam. (1991). *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge: Harvard University Press.

Heffernan, Nick (2017). "Slum Plays, Salvation Stories, and Crook Pictures: The Gangster Regeneration Cycle and the Prehistory of the Gangster Genre". *Film History*, 29.2, 32-65.

Méndez Calzada, Enrique (1927). *Y volvió Jesús a Buenos Aires*. Buenos Aires: Editorial Latina.

Mizraje, Gabriela (2000), "Estudio preliminar". En: Olivari, N., *El hombre de la baraja y la puñalada y otros escritos sobre cine*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Mom, Arturo S. (1927). *La estrella polar y otros cuentos*. Buenos Aires: BABEL.

Mulvey, Laura (1975). "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Screen*, 16.3, 6-18.

Piglia, Ricardo (2003). "Lo negro del policial". En: Link, D. (comp.), *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James*. Buenos Aires: La Marca Editora, 78-83.

Quiroga, Horacio (1997). *Cuentos completos*. Buenos Aires: Seix Barral.

Saítta, Sylvia. (2016). "Policías y ladrones en los comienzos del radioteatro argentino". *Cuadernos de la Red de Historia de los Medios*, 4, 150-171.

Sarlo, Beatriz ([1985] 2011). *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

____ (2004). *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Setton, Román (2014a). "Hacia una caracterización del género policial argentino en la era del surgimiento del escritor profesional (1910-1940)". *fólio. Revista de Letras*, 6.1, 39-64.

____ (2014b). "Los relatos policiales de Víctor Juan Guillot". *Anclajes*, 13.1, 47-60.

Tiempo, César (1970). *Cartas inéditas y Evocación de Quiroga*. Montevideo: Biblioteca Nacional.

Utrera, Laura (2009). "A mentalidade nova. Las repercusiones del cine de Hollywood de los años veinte: Horacio Quiroga y Monteiro Lobato". *Revista Escrita*, 10, 1-13.

Utrera, Laura (2010). "Notas críticas y relatos sobre cine: una lectura de su articulación en Horacio Quiroga". *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 19.21, 123-145.

Viñas, David (2008). *Viajeros argentinos a Estados Unidos*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

Iván Morales: UBA-CONICET

ivanmorales@gmail.com



MÉXICO Y ARGENTINA EN LA DISPUTA CINEMATOGRÁFICA POR LATINOAMÉRICA 1941-1950

POR JESÚS ROBERTO BAUTISTA REYES

México and Argentina in the film dispute over Latin America 1941-1950

Resumen

El periodo de 1941 a 1945 se caracterizó no solo por el conflicto mundial que enfrentó a las potencias del Eje (Alemania, Italia y Japón) contra los Aliados (Estados Unidos, Francia, Inglaterra y Rusia), al mismo tiempo, se puede apreciar una intervención de Estados Unidos en las cinematografías latinoamericanas con la intención de controlar la información y construir una opinión pública favorable a sus intereses. En ese sentido, se favoreció a la industria cinematográfica mexicana con el acceso a la película virgen, material indispensable para filmar y para realizar bombas. Mientras que a Argentina se le reducía la dotación de dicho material, como una medida de castigo por no acatar las “recomendaciones” respecto a las potencias del Eje. Todo ello provocó una serie de conflictos y discrepancias entre las autoridades argentinas y mexicanas sobre qué medidas y soluciones se debían tomar para fortalecer su cine y mirando al otro, como una competencia y una seria amenaza a su negocio e interés.

Palabras clave: México, Argentina, película, guerra

Abstract

The period from 1941 to 1945 was characterized not only by the world conflict that confronted the Axis powers (Germany, Italy and Japan) against the Allies (United States, France, England and Russia), at the same time, you can see an intervention of the United States in Latin American cinematographies with the intention of controlling information and building a public opinion favorable to their interests. The Mexican film industry was favored with access to the virgin film, indispensable material for filming and bombing. While Argentina was reduced the provision of such material, as a measure of punishment for not complying with the “recommendations” regarding the powers of the Axis. All this caused a series of conflicts and discrepancies between the Argentine and Mexican authorities on what measures and solutions should be taken to strengthen their cinema and looking at the other, as a competition and a serious threat to their business and interest.

Key words: Mexico, Argentina, movie, war

Durante el conflicto armado de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), el Estado mexicano no solo se declaró en contra de las potencias del Eje, sino que, al mismo tiempo, se hizo un ferviente defensor de la causa aliada y específicamente de Estados Unidos. En contraparte, Argentina adoptó desde un inicio la neutralidad frente al conflicto armado. Por un lado, tenía en el seno de su sociedad una gran cantidad de individuos de ascendencia italiana y alemana; por el otro lado, era el gran exportador de carne para Gran Bretaña, de manera que, al no tomar un bando específico en la contienda, tenía la garantía de que sus barcos y navíos no serían atacados en el Atlántico. Así, quedó atrapada en el discurso ambiguo de los aliados mientras el gobierno de Washington presionaba para que les declarara la guerra a las potencias del Eje, Gran Bretaña hacía lo propio para que se mantuviera neutral, una situación que nos ayuda a explicar su accionar en ocasiones contradictorio respecto a la percepción del conflicto bélico.

Dicho comportamiento afectó la percepción que se tenía en Estados Unidos sobre la sociedad y el gobierno argentino, pues constantemente se les acusó de ser pro fascistas, pro nazis y con abiertas tendencias a favorecer el hispanismo por encima del panamericanismo. El hecho de no poner en práctica las recomendaciones estadounidenses de incautar las propiedades de alemanes, italianos y japoneses, aunado al estreno de películas de las potencias del Eje, reafirmaban la creencia de que Argentina estaba en contra de la unión hemisférica.

La decisión de prohibir en todas las provincias la exhibición de las películas *El Gran Dictador* (*The Great Dictator*, Charles Chaplin, 1940) y *Confesiones de un espía nazi* (*Confessions of a Nazi Spy*, Anatole Litvak, 1939), se justificaba argumentando que se trataba de una agresión entre dos países, Alemania y Estados Unidos, con los cuales se mantenían relaciones de amistad (Anales de legislación argentina, 1941: 299).

Podemos decir que, en dicho contexto, la consolidación de la industria cinematográfica se había convertido en parte de la agenda política y diplomática local e internacional; de aquí el interés en vigilar sus actividades y crecimiento (Campodónico, 2005). Como afirma Clara Kriger, se buscó desarrollar la industria del celuloide sin incidir significativamente en las formas o contenidos de los largometrajes de ficción (Kriger, 2009: 3). En el caso argentino, se acusaba a Carlos Pessano, Director del Instituto Cinematográfico, de tener una falta de conocimiento de la realidad nacional, lo que se traducía en su incapacidad para dirigir una institución que fue concebida para fomentar el cine nacional (*Heraldo del Cinematografista*, 1940: 1). En medio de las críticas, se decretó el reglamento para esta institución. Por primera vez en la historia argentina se reconocía la labor del Estado como creador de propaganda fílmica, pues dicha institución estaría a cargo de la producción de películas oficiales que serían realizadas por las instituciones del Estado de forma directa o por intermedio de las empresas privadas.

El reglamento también señalaba que se buscarían los medios para fomentar el estudio y la enseñanza del arte y de la industria cinematográfica; se organizarían exposiciones y concursos que permitirían la incorporación de nuevos valores y se promovería la creación de un archivo de películas y fotografías (Anales de legislación argentina, 1941: 317). En conclusión, como afirma Clara Kriger respecto al Instituto, este “se dedicó a gestionar cuatro zonas: la conformación de un aparato de censura, la producción fílmica estatal, la organización de un sistema de premios y la confección de una ley de cine” (Kriger, 2016: 279).

Los Estados Unidos, por su parte, en vista de la emergencia bélica y del miedo a que las ideologías fascistas encontraran eco en los sentimientos conservadores y nacionalistas de los países latinoamericanos, constituyeron un comité integrado por: Edward Arnold, Sam Briskib, Frank Capra, Sheridan Gabney, Samuel Goldwyn, Lous B. Mayer, George J. Schaerer, David O. Selznick, Walter Wagner, Cliff y Harry M. Warner, quienes eran los principales ejecutivos de las grandes empresas de Hollywood. Dicho comité colaboraba de manera cercana con el Departamento de Estado, y su objetivo era estudiar la cinematografía argentina y mexicana, principales productoras latinoamericanas, y cuál era su situación en medio de la guerra.

En contrapartida, Argentina estaba enterada de la labor que Nelson A. Rockefeller estaba realizando a través de la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos. Se aseveraba que se había iniciado un vasto programa que utilizaría las películas como un medio para estrechar relaciones y permitir una mejor comprensión continental, es decir, difundir el panamericanismo. Para ello, se afirmaba que se comisionó a John Hay Whitney como director de la sección de cinematografía para que promoviera la realización de películas noticiosas de corto y largo metraje que incluyeran temas de Centroamérica y Sudamérica (*Film*, 1941:3).

Para este momento, se perfilaba ya la lucha ideológica entre las potencias cinematográficas que intentaban intervenir política y culturalmente en América Latina para establecer posiciones hegemónicas. Ejemplo de lo anterior fue la llegada a Buenos Aires del francés Abel Ganco, “quien buscaba crear un consorcio comercial para distribuir películas italianas y alemanas, excluyendo los filmes angloamericanos de los mercados latinoamericanos. Dicha agencia llevaría el nombre de “Telepress” (*Film*, 1941:1).

Mientras los empresarios argentinos luchaban para mantener a flote su industria en tiempos de guerra, los mexicanos llevaban a cabo el acuerdo con Washington para garantizar el abasto suficiente de película virgen (*Film*, 1942: 1). Con ello, se comenzaba a hacer evidente el trato preferencial que tenía Estados Unidos con el Estado mexicano, mientras que la Argentina era relegada en las prioridades latinoamericanas, una situación que finalmente provocó un conflicto, en el cual el campo de batalla

eran las salas de exhibición.

Película virgen importada en toneladas por Argentina	
1942	133.1
1943	52.2
1944	22.7
1945	2.6
1946	133.3
1947	204

(Archivo Intermedio, 1947)

La única alternativa para los empresarios argentinos era realizar una solicitud de película virgen a Nelson Rockefeller, pues el Departamento de Estado había anunciado el racionamiento de dicho material (*Film*, 1942: 1). En vista de las negativas por parte de Washington, el Estado argentino no tuvo otra alternativa que decretar el racionamiento de la película virgen en todo el territorio (Anales de la Legislación Argentina, 1943: 283). Con ello, se controlaría cómo se ocuparía. Al mismo tiempo, se decidiría qué películas serían exhibidas en otros países, pues se facultaba al Estado para dictaminar cuáles eran dignas de ser exportadas.

Inclusive, cuando se anunció que habían arribado al país 5.000 pies de película virgen, se decidió que el personal de Abastecimiento, Industria y Comercio del Ministerio de Agricultura asignaría qué empresas e instituciones gozarían de dicho material: Argentina Sono Film, Baires Film, Comisión Conservadora de Cereales, Emelco, EFA y Cinematografía Joly, San Miguel y A. A. Asociados, Carlos Callart, Instituto Cinematográfico del Estado, Laboratorio Cinematográfico, Ministerio de Agricultura, Liga Argentina contra la Tuberculosis, Ministerio de Guerra, Pampa Film, Radiocinematográfica Lumiton, Sucesos Argentinos y la Unión Internacional de Socorro, resultaron favorecidas (*Film*, 1943: 1). Asimismo, se aprovechó que el Instituto Cinematográfico tendría una ración de película virgen para elaborar *Playa Grande* (1943), que exhibía el ambiente de la costa marplatense. Además, se inició la filmación de *Pesca y Estancias Argentinas*.

Por otra parte, se obligó a realizar un máximo de seis copias con una producción que oscilaba en las cuarenta y cinco películas anuales, en un panorama donde anualmente ingresaban en promedio doscientos cincuenta títulos de cintas provenientes de Hollywood. Así, los estadounidenses pasaron a dominar el mercado local. Se había perdido la capacidad de abastecer el mercado externo y, en el peor de los casos, el interno, “mientras competían con producciones costosas que asestaban un golpe casi mortal al cine nacional” (Campodónico, 2005: 103). Además, los cinematografistas Nicolás A. Di Fiore, Joaquin Pazcazzi, Ángel Raca y el teatro Belgrano fueron señalados en las listas negras como personajes que tenían tendencias nazifascistas (*Heraldo del Cinematografista*, 1942: 1).

Como se desprende de lo anterior, el boicot estaba afectando la producción nacional argentina, pues había logrado un cambio en el mercado a favor de las películas estadounidenses, lo que provocaba sospechas de un castigo contra la neutralidad argentina, logrando interferir en el mercado latinoamericano (Kriger citada en Mazzeo y Trombetta, 2016: 246). A pesar de esto, se era consciente de que no se tenían las herramientas para competir contra el monstruo que representaba Hollywood. En ese caso, se debían concentrar en las otras industrias hispanoparlantes, pues se avecinaba una lucha por los mercados naturales. Para ello, se hacía un llamado a que argumentistas, directores y actores se unieran en una misma causa y abarataran su trabajo, para reducir costos y, lo más importante, concientizarse de que el cine no era solo dinero, pues se luchaba por difundir una imagen de lo argentino (*Heraldo del Cinematografista*, 1942: 1).

Era un momento crucial para la supervivencia del cine nacional argentino cuyos años de expansión y crecimiento habían quedado atrás. El único remedio era mirar lo que otras industrias hermanas estaban realizando para sortear el difícil panorama. En ese sentido, Brasil no contaba con una producción amplia y, ante ello, había decidido decretar leyes para fomentar y proteger su cine, mientras que México intentaba alentar un cine nacional con apoyo del Estado y, finalmente, España, cerrada al exterior por el triunfo de Francisco Franco, había decretado leyes prohibitivas de cintas externas a su ideología.

La conclusión era que hacía falta una labor cercana y estrecha entre las distintas embajadas en el exterior y los empresarios del cine, pues era un negocio que atañía a todos. Si se lograba esta colaboración, por un lado, se obtendría la ganancia económica perseguida y, por el otro, la imagen que se deseaba proyectar en bien del país (*Heraldo del Cinematografista*, 1942: 1).

Mientras se seguía manteniendo la posición política de neutralidad frente a los acontecimientos externos, la industria se paralizaba por completo llevando a las distintas empresas productoras al borde de una crisis sin precedentes. “La importancia que el cine tiene como valor psicológico en las circunstancias porque atraviesa este país. Y aun cuando la Argentina no está en guerra, el trágico problema ha hecho sentir, moral y materialmente, su influencia” (*Heraldo del Cinematografista*, 1942: 1).

La gran amenaza para el cine argentino por fin se hizo presente. Eran de todos conocidas las pérdidas en los mercados de Venezuela, Colombia y Centroamérica frente al cine mexicano, cuyas producciones, como *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936), habían logrado situarse en el panorama mundial gracias al reconocimiento que se les otorgaba en certámenes internacionales. En contraparte, el cine argentino no gozaba entre sus filas de ninguna cinta que tuviera una mención similar.

Se entendía el nuevo auge del cine mexicano como algo lógico, pues sus películas se caracte-

rizaban por tener argumentos sentimentales o dramáticos, con un léxico simple y comprensible, con una notable preocupación por resaltar lo típicamente “mexicano”, sin caer en la idealización europea, es decir, se hablaba de problemas comunes, cotidianos y de la idiosincrasia latinoamericana. Para hacer frente a dicha competencia no se haría: “Nada de películas de gauchos ni de ambiente histórico” (*Heraldo del Cinematografista*, 1942: 1), opinión compartida por Salvador Socías, representante de Cine Colombia Sociedad Anónima con sede en Medellín: “Debo decirles que las películas mexicanas duplican el rendimiento de ciertas películas argentina” (*Cine Argentina*, 1942: 1).

Es decir, en opinión de la prensa argentina, mientras que el cine mexicano era destinado a la sociedad de la clase media-baja, el cine argentino era dirigido a la clase media-alta. Así, las películas mexicanas se juzgaban por tener un argumento infantil, con un desarrollo hilvanado, acompañadas de momentos graciosos que incluían episodios burdos y con escaso buen gusto, que atraían al público más por simpatía que por ser obras de arte. En suma, estaban destinadas al vulgo, justificación que se ofrecía en vista de que la industria mexicana comenzaba a superar en producción y en algunos mercados latinoamericanos al cine argentino. A pesar de este clima hostil, la empresa Procine abrió sus oficinas en la calle Riobamba de Buenos Aires y su principal objetivo era la distribución de películas mexicanas a través de los cines: Opera, Ideal, Normandie y Suipacha (*Heraldo del Cinematografista*, 1942: 1).

Otra condición que ponía a la industria argentina en desventaja frente a sus competidores mexicanos era que estos gozaban del apoyo de su gobierno y del de Estados Unidos a través de la oficina de Rockefeller. Ante ello, se decidió conformar la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas, que reunía en su interior a representantes de productores, directores, escritores, críticos, empresarios, técnicos, decoradores, músicos y distribuidores (*Heraldo del Cinematografista*, 1943), y cuyo primer acto fue realizar una carta para Will H. Hays, presidente de la Asociación de Productores y Distribuidores de Estados Unidos.

En dicho documento se daba cuenta de la penosa situación por la que atravesaban los estudios y de cómo la crisis del celuloide amenazaba no solo con paralizar la industria argentina, sino también con arrojar a la calle a una gran cantidad de trabajadores ante una quiebra inminente. Se necesitaba el apoyo estadounidense y, para ello, en el escrito se recurría al discurso panamericanista de la guerra: “el público argentino pueda seguir admirando las películas de Hollywood sin verse privado de ver las propias (películas). Con ello, la causa de la solidaridad americana se habrá afianzado” (*El Herald Cinematografista*, 1943). También se escribió todo un párrafo para hablar de las cualidades de Franklin D. Roosevelt y de su “política de buena vecindad” y ayuda a un país hermano.

Dicho acercamiento resultaba contradictorio ante la postura política del gobierno argentino, pues no se podía apelar a la solidaridad americana siendo el único país del continente en seguir neutral

después de los ataques a Pearl Harbor. No obstante, el Departamento de Estado aprobó una dotación de película virgen para los argentinos, aunque esto, lejos de verse con optimismo, despertó una serie de debates en el seno del empresariado nacional en torno a la forma en que debía aprovecharse dicho material.

Había dos opciones, por un lado, se planteó distribuir equitativamente el material, sin tomar en cuenta las listas negras de los agentes considerados profascistas, es decir mantener cierta autonomía y hacer respetar la neutralidad argentina sin importar los designios estadounidenses. Por el otro, tomar en cuenta las “recomendaciones” del Departamento de Estado y restringir el reparto del celuloide, asegurando que no se suspenderían los envíos, evitando con esto las catastróficas consecuencias sobre su industria. Ante ello, el gobierno decidió conformar una comisión integrada por representantes del Ministerio de Agricultura, del Instituto Cinematográfico del Estado, del Comité de Exportación, Kodak y de la Asociación de Productores de Películas Argentinas.

Cabe destacar que, a pesar de la llegada del material, no se solucionaba el grave problema de la pérdida en los mercados externos, pues el material solo alcanzaba para cubrir escuetamente su mercado local. Esto hizo que las críticas se centraran en señalar al cine mexicano como primitivo y sin importancia artística: “Para nosotros no hay guerra, ni dramas de refugiados, ni el mundo es otra cosa que una suerte de pasiones sentimentales como el final feliz obligado” (*El Herald del Cinematografista*, 1943).

En su juicio, la lucha era desigual y desleal, pues también se aseguraba que Nelson Rockefeller, a través del Comité de Coordinación de Asuntos Interamericanos había destinado una suma de 250.000 dólares como concepto de ayuda al cine mexicano. Por lo mismo, se consideraba al cine mexicano como una industria que respondía a las necesidades estadounidenses y a los intereses del Estado mexicano. Todo esto los llevaba a afirmar que se tenía la capacidad de superar al cine mexicano, por lo cual, se debía recurrir al uso de ciertas figuras: “El indio, el gaucho, el inmigrante, son venero inagotable, que esperan su argumentista, su productor, sus técnicos y sus actores” (*El Herald del Cinematografista*, 1943).

Un hecho que modificó las cosas fue el levantamiento del 4 de junio de 1943. La sublevación liderada por los miembros del grupo militar nacionalista, provocó el surgimiento de nuevos actores en el escenario argentino. En vista de ello, el general Edelmiro J. Farrell sintetizaba el nuevo ideario político: “La Revolución de Junio no trajo un gobierno destinado a amparar privilegios de castas, de dinero o de apellido, impuso un gobierno para amparar el generoso concepto de un nuevo “credo social” (Archivo Intermedio, 1944).

Surgió así una nueva relación entre los militares y los empresarios. La primera acción fue po-

ner fin al Instituto Cinematográfico, que fue sustituido por la Dirección General de Espectáculos. Del mismo modo, se organizó la Subdirección de Información y Prensa que tendría a su cargo la Dirección de Cinematografía con sus divisiones de abastecimiento, fomento y producción. Hubo un cambio de actitud en la relación del nuevo gobierno con respecto a la cinematografía, pues se desentendió de la producción y prefirió confiar sus recursos en las empresas privadas. Además, se prefirió la propaganda directa de los noticieros en lugar de los documentales extensos (Luchetti, 2005: 29).

De forma paralela, la Dirección General de Fabricaciones Militares vendió a los estudios locales hasta cinco toneladas mensuales de nitrocelulosa líquida, especialmente preparada para elaborar el celuloide, con lo que la fábrica de película virgen Delta, que dirigía Orzabal Quintana y a la que pertenecían ejecutivos de la empresa cinematográfica Lumiton, se comprometió a transformar todos los químicos para realizar película virgen. Así, las películas se realizarían con materia prima elaborada en el país y se esperaba que las productoras suscribieran contratos a largo plazo para seguir adquiriendo el material (*Heraldo del Cinematografista*, 1944: 1). La realidad es que nunca se logró realizar todo lo que la industria local demandaba y lo poco hecho era de mala calidad, se gastaba demasiado y el producto final no era del agrado de todo el público.

Por lo anterior, el 20 de abril de 1944, la Asociación de Productores de Películas Argentinas, a través de la Dirección General de Espectáculos Públicos, solicitó la ayuda del Estado y su intervención para mejorar la situación en la que se encontraba la industria. Una de las solicitudes fue que se obligara a los exhibidores a proyectar en salas de primera fila cintas nacionales en un 33% como mínimo y, en las demás, en un 50% de las funciones mensuales. Ante ello, Mario Molina Pico, director de la dependencia señaló que los exhibidores tendrían hasta el 27 de abril para mandar sus observaciones y sugerencias, pero estas no llegaron a recibirse, pues el gremio de exhibidores se manifestó abiertamente en contra de la iniciativa, que a su juicio atentaba gravemente contra su negocio.

Sin importar las quejas, el gobierno aprobó que todas las salas de cine del país fueran obligadas a exhibir cintas nacionales de la siguiente manera: en salas de primera fila se debía proyectar una película argentina cada dos meses durante siete días, contando sábados y domingos; en las demás se debía exhibir una película por mes durante siete días seguidos (*Heraldo del Cinematografista*, 1944: 1). Los exhibidores se mostraron descontentos ante la medida porque los productores no podían asegurar cubrir el mercado local, sin mencionar la calidad de las cintas, lo que terminaría afectando sus ingresos.

Las reacciones hacia el Estado fueron muy hostiles, se aseguraba que anteriormente a su participación, todo se solucionaba entre los mismos empresarios, pues las acciones tomadas evidenciaban una completa ignorancia y un desconocimiento del negocio del cine (*Heraldo del Cinematografista*,

1943). Al final, era una resolución que no dejaba contento a nadie, pues los exhibidores lo apreciaban como una intromisión en su negocio y los productores esperaban otro tipo de apoyo, es decir, ayuda para conseguir celuloide, eximirlos de impuestos o financiamiento directo en la realización de películas.

En suma, era un ataque directo contra otras cinematografías, pues se buscaba disminuir la influencia de cintas que pudieran ser una competencia directa al cine nacional. Mientras las películas españolas eran escasas, las únicas que sobresalían como una amenaza seria eran las emanadas de México. Así, los exhibidores entendían la lucha que se estaba gestando, pero no compartían los medios. El gremio cinematográfico quedó dividido en dos bandos: los productores exigiendo ayuda y una barrera al cine mexicano; y los exhibidores, que velaban por su negocio financiero, pues argumentaban que, si el público comenzaba a preferir las cintas mexicanas por encima de las nacionales, no había porque obstruir su distribución en el país.

Aunado a ello, la forma despectiva de referirse al cine mexicano no cambió, pues el autor y crítico de teatro Segundo B. Gauna, vicepresidente del gremio de prensa, se refirió a Mario Moreno “Cantinflas” como un cómico que atentaba contra el buen gusto y la comicidad de buena ley. Además, reflexionaba en torno al cine argentino y la situación que atravesaba: “Por suerte, en la Argentina nos hemos librado, en materia de películas cómicas, de esos pretendidos humoristas (Cantinflas), que solo son payasos de mala muerte” (Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, 1945).

El Ministro Plenipotenciario de Relaciones Exteriores y Culto, César Ameghino, proponía que lo mejor era ofrecer una disculpa pública, pues el actor mexicano ocupaba un lugar preeminente en la cultura nacional mexicana. Además, se recomendaba tener prudencia en bien de la cordialidad de ambas industrias cinematográficas, pues el conflicto podría generar serias medidas restrictivas. Al final, se procedió a ofrecer disculpas, señalando que se trataba de un comentario visceral y con un desconocimiento de la realidad cinematográfica mexicana.

Sucesos Argentinos, la presencia de México en la Argentina

El gobierno mexicano siguió de cerca las actividades cinematográficas de Argentina, al grado de que el embajador mexicano Octavio Reyes Spíndola visitó los estudios cinematográficos del noticiero *Sucesos Argentinos*. Era el primer noticiero cinematográfico del país, se estrenaban sus cintas los días martes, cada película circulaba aproximadamente durante diez meses, y se contabilizaban hasta ese momento un total de 208 noticieros realizados, bajo el lema “Conozcamos lo nuestro”. Dicho noticiero filmico se proponía evidenciar los principales aspectos de la vida argentina y se exhibía en Argentina, Uruguay, Paraguay, Bolivia y Chile (Archivo General de la Nación, 1942).

Es decir, la gran difusión que alcanzaba y la labor que desarrollaba llamaron la atención de las autoridades mexicanas. En palabras del mismo embajador mexicano: “Deseo felicitar en forma sinceramente panamericana a la directiva de *Sucesos Argentinos*, institución cinematográfica de auténtica cultura y propaganda nacional” (*Cine Argentino*, 1942). En ese sentido, era atrayente la oportunidad que representaba emplear un documental fílmico argentino como medio de propaganda: “El cinematógrafo es, sin duda alguna, uno de los vehículos de propaganda más formidables y efectivos con que cuenta la humanidad” (*Cine Argentino*, 1942).

El acercamiento entre las autoridades mexicanas y el director de *Sucesos Argentinos* fue evidente, llegando al punto de que el embajador Octavio Reyes Spíndola ofreció una comida en honor a Antonio Ángel Díaz para celebrar que mediante su noticiero se erradicaba la ignorancia entre las naciones latinoamericanas. Algunos invitados a dicho evento fueron: el embajador de Uruguay, Martínez Thedy; el embajador de Brasil, Francisco de Paula Rodríguez; el embajador de Chile, Conrado Ríos Gallardo; el secretario del embajador de México, Edmundo Enciso Rodríguez.

Fue tanto el interés del plenipotenciario mexicano, que solicitó una reunión con Antonio A. Díaz. En dicha reunión, lo convenció de que incluyera noticias e imágenes de México, mismos que debían ser mandados directamente por el gobierno mexicano. En palabras del mismo embajador: “Veniría a proporcionar ventajosos resultados para conseguir una amplísima difusión cinematográfica de los acontecimientos sobresalientes de nuestra vida nacional” (Archivo General de la Nación, 1942).

Una situación que favoreció la postura del embajador mexicano fue que recientemente se había firmado un convenio entre *Sucesos Argentinos* y el régimen franquista para permitir la exhibición de sus películas en España. Así, se abría la posibilidad de que la audiencia española conociera la situación mexicana, en un periodo donde existía una ruptura de relaciones diplomáticas entre México y España.

El proyecto fue aprobado por el presidente Manuel Ávila Camacho el 24 de septiembre de 1942 y quedó a cargo de Jaime Torres Bodet. Es interesante señalar que el proyecto mexicano se proponía el objetivo de promover una imagen conveniente sobre la nación en los demás países de América. La mejor manera de lograrlo era difundir las fiestas patrias, la cultura popular y, los avances realizados por el gobierno. Se intentaba destacar también los avances y las bellezas argentinas, para disimular y disfrazar la propaganda mexicana. El objetivo era ser visualizado como uno de los dos grandes polos culturales y de referencia política, como lo expresaba Antonio Ángel Díaz: “México o la Argentina, la actividad industrial, política, deportiva, el acontecimiento científico, la labor cultural de los grandes hombres de todos los países, sean conocidos en todas partes” (*Cine Argentino*, 1942).

El primer experimento de propaganda fue en el *Noticiero número 219*, que se centraba en la figura del héroe venezolano Simón Bolívar como un baluarte del panamericanismo, justo cuando iba a ser estrenada en territorio argentino la película mexicana *Simón Bolívar* (Miguel Contreras Torres, 1942), misma que el diario principal del noticiero calificaba como: “Suntuosamente presentada, significa un loable esfuerzo de la cinematografía de México que, a pasos agigantados, marcha hacia su propio y verdadero destino” (*Cine Argentino*, 1942).

Reacciones al nuevo panorama cinematográfico

El 4 de junio de 1943 tuvo lugar el golpe de Estado en Argentina, el cual derrocó al gobierno constitucional del presidente Ramón Castillo y representó un cambio en la relación del empresariado local con los nuevos gobernantes del país, pues se aprovechó la coyuntura para realizar un llamado al Estado para que apoyara al cine nacional: “al público hay que educarlo, corregirlo y encauzarlo...porque el teatro, la radio y el cine transponen las fronteras del país y llevan a otros pueblos la sensación de lo que se es” (*Microfono estrellas*, 1943).

La razón de la crisis no podía ser únicamente la carestía de película virgen. En ese sentido, el empresariado nacional, con espíritu autocrítico, enumeraba otras posibles causas: no se había logrado realizar una película desde 1941 que alcanzara un éxito económico fuera de las fronteras políticas; el alto pago a los actores principales de las películas, sin que estas tuvieran la capacidad de recaudar los mismos ingresos que en otros años; la competencia desleal del cine mexicano, pues gozaba del apoyo estadounidense. De hecho, los empresarios dieron opciones para revitalizar el cine argentino, entre otras, como era abaratar las películas, reducir costos en la elaboración y aprovechar el estilo de vida de la ciudad de Buenos Aires como muestra de la vida argentina

Aunado a ello, se observó el éxodo de un gran número de estrellas consolidadas. Eran muy diversas las causas que explican la migración de actores argentinos a suelo mexicano. Sin embargo, es posible ubicar tres grandes grupos: el primero, conformado por aquellos que fueron convocados directamente por productores mexicanos y que gozaban de fama internacional, como fue el caso de Luis Sandrini; el segundo, cuyo traslado estuvo ligado a razones políticas durante el gobierno peronista como, por ejemplo, Libertad Lamarque y Tulio Demicheli; y el tercero muy posterior, los que debieron partir cuando se instaló la Revolución Libertadora que derrocó al gobierno peronista (Marrero, 2016: 35).

La llegada a México de actores, escritores o argumentistas, no fue exclusivo de los artistas argentinos, pues la industria cinematográfica mexicana procuró la inclusión de sujetos representativos de diferentes países latinoamericanos, para convertirse en un lugar privilegiado como fuente de trabajo y en una especie de Hollywood hispano.

La cinta que mejor evidenció la relación entre México y Argentina es *Cuando quiere un mexicano* (1943), del director Juan Bustillo Oro, con interpretación de Jorge Negrete, Amada Ledesma y Enrique Herrera, estrenada en el Cine Alameda y que duró en cartelera cuatro semanas. En la trama de la película, la caprichosa y rica Mercedes, interpretada por Amada Ledesma, termina en los brazos de Jorge Negrete, se ironizó así sobre los estereotipos culturales, porque mientras los mexicanos son “bárbaros revolucionarios”, las argentinas son “insolentes y vanidosas”. En el mismo argumento, los personajes afirman que en México se pecaba de democráticos, mientras que en Argentina eran clasistas y autoritarios (Castro y McKee, 2011: 137). Finalmente, la argentina termina cayendo a los pies del mexicano suplicando por su amor ¿México conquistaba a la Argentina?

La llegada del general Juan Domingo Perón a la presidencia afectó la relación entre las industrias de celuloide de ambos países. En la filmación de la película *La cabalgata del circo* (Eduardo Boneo y Mario Soficci, 1945), donde participaron Libertad Lamarque y Hugo Carril, como actores principales, la actriz secundaria era Eva Duarte, que en ese momento era la pareja sentimental del coronel argentino. El problema es que había ciertos tratos especiales, como pasar por alto su impuntualidad, lo cual desembocó en algunos problemas, como la cachetada que Libertad Lamarque le propinó a esta actriz. Como consecuencia, Lamarque se autoexilió de Argentina, con el pretexto de una gira comercial por todo el continente que terminó con su arribo a México, donde se le presentó el proyecto de realizar una cinta bajo la dirección de Luis Buñuel. Esto dio lugar a la película *Gran Casino* (Luis Buñuel, 1946), en la que participó al lado de la estrella mexicana Jorge Negrete.

Como era de esperarse, se prohibió la exhibición de la cinta en Argentina. Ante ello, Jorge Negrete intervino sacando provecho de su popularidad y en calidad de artista- diplomático mandó una carta a Perón pidiendo que permitiera la exhibición de la cinta. Gracias a su popularidad o al empleo de palabras adecuadas, se permitió la exhibición de una película que no tenía como finalidad la difusión de propaganda. En realidad, era la única cinta mexicana que hasta ese momento había tenido restricciones para su proyección en el país sudamericano. Pero era evidente que el ataque frontal era hacia Libertad Lamarque, mas no hacía la cinematografía mexicana, y mucho menos hacia Jorge Negrete.

En lo que respecta a la cinematografía, una situación que no se podía negar era que la industria mexicana había salido fortalecida después de finalizar la guerra, logrando desplazar del mercado latinoamericano al cine argentino. El acento en el habla no había significado una barrera comercial, pues se logró consolidar las preferencias de un público que llenaba las salas deseosas de una película de Jorge Negrete, Mario Moreno “Cantinflas”, Libertad Lamarque, Hugo del Carril, Tito Guízar, María Elena Márquez y Gloria Marín, entre otros.

Mientras tanto, en Argentina se aseveraba que la industria cinematográfica mexicana estaba

en crisis. Ejemplo de ello era que los estadounidenses habían retirado su dinero del Banco Cinematográfico, finalizando la capacidad crediticia de una industria con películas de baja calidad, aunado a la huelga y a la escisión entre los trabajadores de la industria y el alto costo de filmación dentro del territorio, pues ascendía en un promedio de 35.000 pesos. Ello motivó que el presidente mexicano, Miguel Alemán, diseñara un plan para salir de la crisis, que consistía en: la creación de la Comisión Nacional Cinematográfica; mejorar la distribución y exhibición; asegurar el intercambio de artistas entre México y otros países latinoamericanos, y mantener la paz entre los sindicatos de trabajadores (*Heraldo del Cinematografista*, 1946).

Argentina se unió muy tarde al concierto latinoamericano de condenar el fascismo y el nazismo, tal como lo demuestra el decreto de censura cinematográfica: “En las películas no se infiltren conceptos sobre formas políticas repudiadas por el mundo y felizmente aplastadas en sus inicios” (*Heraldo del Cinematografista*, 1946). En este contexto, Perón decidió reunirse con los principales líderes de la industria cinematográfica para acordar lo siguiente: dar cumplimiento al decreto que exigía la exhibición de películas nacionales; considerar a la industria en el Plan Quinquenal; dar apoyo mediante el Banco de Crédito Industrial; y conseguir una libre entrada de películas argentinas en España (*Heraldo del Cinematografista*, 1946). Con ello, se abría una nueva etapa en las relaciones entre el gobierno argentino y el mexicano a partir del contacto entre sus industrias cinematográficas.

Si algo buscaban los empresarios argentinos fue una institución crediticia similar a la de los mexicanos (Banco Nacional Cinematográfico), pues debían solicitar préstamos personales a instituciones financieras en calidad de empresas comerciales. Por ello, se decidió que el Banco de Crédito Industrial Argentino sería el encargado de financiar y fomentar el cine nacional, mediante un crédito acordado para cada película. El monto máximo de financiamiento era del 70% del costo total de la película; se pagaría al banco en doce cuotas bimestrales; y, por último, solo eran susceptibles de financiamiento aquellas empresas constituidas y estables (*Heraldo del Cinematografista*, 1948).

Claudio Martínez Pay, director general de la Dirección General de Espectáculos Públicos, tuvo que explicar cuál era el nuevo proyecto del gobierno peronista: “No existe en esta Dirección propósito alguno contra determinada fuente de producción cinematográfica extranjera” (*Heraldo del Cinematografista*, 1948). Es decir, se buscaba bloquear las nuevas películas extranjeras, para que de este modo su lugar fuera cubierto por las cintas nacionales. Sin embargo, el problema seguía siendo querer forzar la exhibición de cintas argentinas, cuando el público argentino prefería las estadounidenses o las mexicanas.

Esta situación no fue bien recibida por las autoridades mexicanas, pues juzgaban que se trataba de una maniobra contra su cine y no entendían que era parte de un proyecto nacional para revitali-

zar la industria local. En vista de que la Dirección General de Espectáculos propuso negar la entrada al país de películas extranjeras, los productores mexicanos exigieron que se prohibiera exhibir películas argentinas en territorio mexicano.

Finalmente, México optó por prohibir la importación de películas argentinas como una manera de ejercer presión para promover e impulsar un acuerdo de reciprocidad entre ambas industrias. De modo que se realizó una reunión entre Ángel Luis Mentasti, como representante de la Asociación de Productores Argentinos y Raúl de Anda y Gregorio Wallerstein, para acordar una nueva cuota de intercambio de películas libre de impuestos, pues anteriormente se hablaba de veinte y se buscaba ampliarlo a treinta, por parte del gremio mexicano (*Heraldo del Cinematografista*, 1949). Además, se siguió aprovechando la popularidad de sus estrellas cinematográficas para garantizar el éxito de sus películas propagandísticas.

El gobierno argentino seguía intentando impulsar un cine autóctono: “limitar el número de películas cuyas adaptaciones sean de obras extranjeras” (*Heraldo del Cinematografista*, 1950). Se argumentaba que la pérdida del mercado latinoamericano se debía en buena medida a las pretensiones europeizantes. Empero, el mayor problema era definir qué se entendía por lo “argentino”. A pesar de mostrar una preferencia por los estereotipos populares, se continuó negando el pasado indígena y el mestizaje, pues se prefirió llevar a la pantalla una población blanca con marcados rasgos de ascendencia europea.

Aunado a ello, la España franquista intentó realizar acuerdos con sus competidoras latinoamericanas en el Certamen Cinematográfico bajo el hispanismo como un medio de crear un contrapeso regional contra Hollywood. Paralelamente, hubo el intento de crear un proyecto para que Argentina y México se unieran en el financiamiento y elaboración de celuloide, material que había condicionado a ambas industrias, al ser indispensable en la realización de películas, pero dichos esfuerzos no fructificaron. El fracaso de dichas iniciativas se puede ver por dos vertientes: por un lado, las diferencias ideológicas entre los gobiernos que provocaba un distanciamiento y rupturas de relaciones comerciales y diplomáticas, aniquilando cualquier oportunidad de diálogo. Por otro lado, la intromisión de Estados Unidos para desarticular cualquier proyecto que afectara el interés de sus empresas (Hollywood y Kodak), facilitando el acceso de película virgen a Argentina, reconociendo al gobierno de la España franquista y llevando a cabo acuerdos comerciales con ella a cambio de que desistieran en cualquier intento de crear una organización hispanoparlante para competir con la industria cinematográfica estadounidense (Peredo, 2011:455).

Consideraciones finales

Al comenzar la Segunda Guerra Mundial en septiembre de 1939, el panorama era muy claro sobre qué política iba a seguir México en torno a este conflicto. Uno de los factores que finalmente influyeron en la adopción de su postura internacional fue la cercanía con Estados Unidos. En ese sentido, no solo se compartía frontera territorial, al mismo tiempo, el cerco naval impuesto en el océano Atlántico obligaba al gobierno de Ávila Camacho a ponderar lo más conveniente para la nación. En estas circunstancias, lo más idóneo era aliarse con el gobierno de Washington en su cruzada contra las potencias del Eje.

De esta manera, el gobierno mexicano abrazó la política estadounidense de la “buena vecindad” y el panamericanismo para hacerle frente ideológicamente al fascismo europeo. En esta coyuntura surgió el proyecto para impulsar el cine en México con la intención de realizar propaganda a favor de la causa aliada.

El Estado mexicano utilizó la industria cinematográfica y a sus actores más famosos de la época, como Cantinflas y Jorge Negrete. La intención era proyectar cintas afines a su postura internacional sobre el contexto bélico. Empero, esto provocó roces con Argentina por dos razones: la primera, es que su industria de cine comenzó a verse mermada por la carencia de celuloide, mientras que el cine mexicano gozaba de los frutos de haberse aliado con Estados Unidos; en segundo lugar, la nación rioplatense no siguió las políticas del gobierno de Washington en torno a la guerra, lo que se traducía en desarrollar un modelo de política internacional diferente al planteado por México.

Inclusive, cuando finalizó la contienda armada, no surgió un verdadero proyecto entre las cinematografías argentina y mexicana para colaborar y hacer frente de manera conjunta a Hollywood, el enemigo en común para ambas industrias. De manera paradójica, tanto el cine argentino como el mexicano se vieron como rivales para conquistar el mercado hispanoparlante, situación que benefició a la llamada “Meca del Cine”, pues no hubo una competencia real con la capacidad de disputarle las ganancias económicas y, al mismo tiempo, le permitió a Estados Unidos la conquista ideológica y la penetración cultural en el nuevo escenario que representaba la Guerra Fría.

Fuentes documentales

Anales de Legislación Argentina (1941), Buenos Aires: Editorial la Ley.

Anales de Legislación Argentina (1943), Buenos Aires: Editorial la Ley.

Archivo General de la Nación (1942), Fondo Manuel Ávila Camacho, Caja 598, Expediente 523.3/45, "Noticiero cinematográfico Sucesos Argentinos".

Archivo Intermedio (1947), Fondo Secretaría de Prensa y Difusión, Caja 16, Expediente 39, "Dirección General de Estadística. Cantidades de los principales artículos importados".

Cine Argentino (1942)

Film (1941 y 1942)

Heraldo del Cinematografista (1940-1950)

Micrófono estrellas (1943)

Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto (1945), caja 10, expediente 58, "En la Argentina insultan al Cine Mexicano y a Cantinflas".

Bibliografía

Campodónico, Horacio (2005), *Trincheras de celuloide. Bases para una historia político-económica del cine argentino*, Madrid: Fundación Autor-Universidad de Alcalá-Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano.

--- (2005), "Causas y razones de una ley (1947)", en *El Estado y el cine argentino*, Argentina: Instituto Superior de Cine y Artes Audiovisuales de Santa Fe.

Castro Ricalde y Robert McKee Irwin (2011), *El cine mexicano "se impone". Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Luchetti, Florencia (2005) "Intervención estatal en la industria cinematográfica. 1936-1943 el Instituto Cinematográfico del Estado" en *Cuadernos de Cine Argentino. Gestión estatal e industria cinematográfica*, Argentina: Instituto de Cine y Artes Audiovisuales.

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

--- (2016), "Primeros intentos de política cinematográfica en México y Argentina" en Ana Laura Lusnich, Alicia Aisemberg y Andrea Cuarterolo (eds.), *Pantallas trasnacionales. El cine argentino y mexicano del periodo clásico*, Argentina: IMAGO MUNDI/Cineteca Nacional México.

Marrero Castro, Carmela (2016), "Entre lo cosmopolita y lo vernáculo: textualidades trasnacionales de escritores argentinos en el cine clásico mexicano", en Ana Laura Lusnich, Alicia Aisemberg y Andrea Cuarterolo (eds.) *Pantallas trasnacionales. El cine argentino y mexicano del periodo clásico*, Argentina: Imago Mundi/Cineteca Nacional.

Mazzeo, Ezequiel, Nicolás y Jimena Cecilia Trombetta (2016), "Las políticas de distribución y exhibición en México y Argentina: tensiones e intercambios en la construcción de un mercado trasnacional", en Ana Laura Lusnich, Alicia Aisemberg y Andrea Cuarterolo (eds.), *Pantallas trasnacionales. El cine argentino y mexicano del periodo clásico*, Argentina: Imago Mundi/Cineteca Nacional.

Peredo Castro Francisco (2011), *Cine y Propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*, México: Universidad Nacional Autónoma de México-Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe.

Jesús Roberto Bautista Reyes:

jesusrobertobautista@yahoo.com



CRÍTICA DE ROMA (2019)

LA CONVENIENTE EXTRANJERÍA DE LA EMPLEADA DOMÉSTICA Y LOS ECOS DE LO NO DICHO

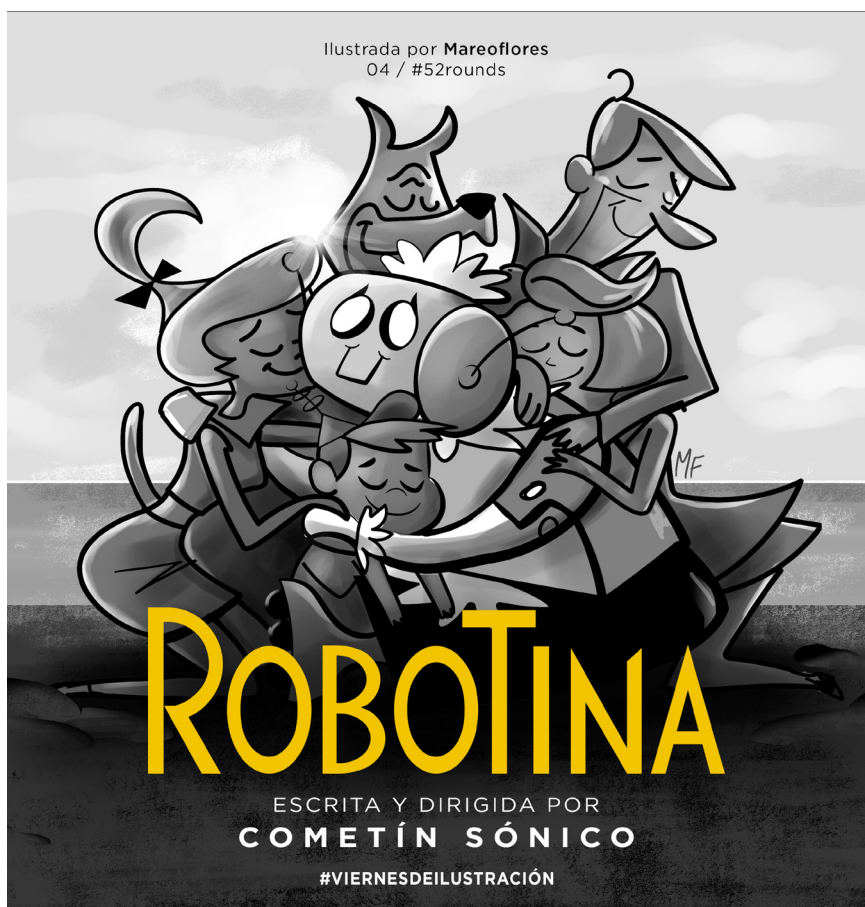
POR MARÍA JULIA ROSSI Y LUCÍA CAMPANELLA

Los ecos de Roma

En una escena de la tercera temporada de la serie norteamericana *The Good Fight* (CBS, 2017 -), la mención de la película *Roma* (Alfonso Cuarón, 2018) permite mostrar una afinidad entre dos personajes femeninos fuertes, Diane Lockhart (interpretada por Christine Baranski) y Liz Lawrence (Audra MacDonald). Estas dos abogadas demócratas, que forman una especie de sociedad secreta para luchar contra Trump, coinciden: les gustó la película del mexicano. Este acuerdo se revela cuando una consejera laboral les pide su opinión al respecto para demostrar que, más allá de sus rencillas profesionales, las dos mujeres - una blanca y una afroamericana - tienen cosas en común. No se ahonda en esta referencia, sino que se inserta, casi como al pasar, en un capítulo donde los neonazis boicotean la contienda electoral, mientras se discute la pertinencia del uso de la violencia y de medios “antidemocráticos” para luchar contra la opresión. La película sobre la empleada doméstica en el México de principios de los años 1970 se abre como un terreno seguro para la solidaridad entre mujeres.

Un mes antes, en marzo de 2019, el diario satírico español en línea *El Mundo Today*, en el artículo titulado “La asistente de Alfonso Cuarón pregunta si ya le van a subir el sueldo”, atribuía este diálogo a Liboria Rodríguez y su empleador, el director de la película: “Y todo el rato me decía lo mismo: ‘Liboria, te voy a hacer un homenaje, a ti y a todas las mujeres’. A lo que yo le respondía: ‘Tú lo que tienes que hacer es subirme el sueldo de una vez, ese es el homenaje que yo quiero’”. Ilustrado con la foto de Cuarón y Rodríguez en que ella tiene las manos en forma de plegaria, el artículo, firmado por Fernando Costilla, parodia la voz de la empleada para articular adeudados reclamos salariales. Por esos días, @mareoflores también publicaba en Twitter una parodia visual del afiche de la película —que incluye un comentario sobre el autor y director—, donde los personajes de la serie animada de los años 1960 *Los*

supersónicos (*The Jetsons* en el original), se disponían alrededor de Robotina (Rosie), el personaje de la empleada doméstica que en la serie infantil personificaba un robot, en una playa, formando la misma composición alrededor de la empleada, tal cual lo hacen los niños y la madre en la escena cumbre de la película [ver figura].



Hay sin dudas más de un modo de acercarse al fenómeno *Roma* y la abundante crítica que el film ha suscitado da cuenta de muchos de ellos. Como puede verse en estos tres ejemplos iniciales, la referencia a la película no significa lo mismo en distintos contextos: cómo esta película ha pasado a formar parte de la cultura popular lleva a pensar en algunas de sus implicaciones. La primera de las referencias la exime de toda conflictividad mientras que la segunda articula un reclamo económico y la tercera abre un campo interpretativo amplio en donde las dos familias de ficción muestran sus paralelos. En los tres casos, sin embargo, las apropiaciones hacen visibles las dimensiones políticas de la domesticidad que una primera lectura de esa “historia mínima”, íntima y familiar, a veces escamotea. La misma película juega la carta del conflicto político explícito que rodea el bastión familiar, sin tocarlo, desde la metáfora no muy sutil del campo en llamas, hasta la escena donde los manifestantes son agredidos en la calle. Equívocamente, dentro y fuera, Cleodegaria “Cleo” Rodríguez (Yalitza Aparicio) como protagonista es espectadora privilegiada, pero no partícipe en ambos episodios. En lo que sigue vamos a caracterizar ese contraste entre el contexto politizado fuera de la casa y la despolitización de

la protagonista (o su politización parcial e interesada) dentro, proponiendo la noción de *conveniente extranjería*, en relación con el mercado productivo (en términos materiales pero también ideológicos y sentimentales). Por último, vamos a proponer una lectura nueva de esa extranjería en clave positiva a través de detalles de la película *soslayados*, analizando cómo la película construye este personaje de empleada doméstica

El servicio en la ficción

En las representaciones artísticas del servicio doméstico existe una larga tradición de recorte de estas figuras que preservan para los personajes sólo las funciones que los convocan como útiles argumentales, por las labores que hacen posible la vida patronal, o construyen una subjetividad patética a imagen y semejanza de la proyección patronal¹. Esta especie de sinécdoque abusiva —la noción es de Bruce Robbins— ya no tiene tanto lugar en las representaciones contemporáneas, donde la condición humana del personal doméstico reclama su espacio en la página, en el lienzo o en la pantalla. Cabe aclarar que *Roma* no escapa a esta sinécdoque sino que la hace patente como punto de partida: en las primeras escenas se ven las manos de Cleo exprimiendo limón en la comida de uno de los niños antes de que veamos el resto de su cuerpo (9.10-9.25) y lo mismo ocurre con el primer plano de sus manos lavando la ropa en la terraza (10.23-10.31). Sin embargo, la alienación del personal doméstico de ficción tampoco se limita a un asunto de clase: algunas representaciones, como la Cleo de *Roma*, presentan los personajes del servicio en un lugar que vamos a llamar de *conveniente extranjería*. El reconocimiento o no de su calidad de persona política es lo que está en cuestión, tanto en el nivel diegético de la película (¿lo es para Sofía (Mariana de Tavira), su empleadora, por ejemplo?), como en el de la representación (¿Cuarón construye un personaje plano o uno redondo, con su identidad, historia y complejidades?, ¿está dentro o fuera de los conflictos más trascendentes del relato fílmico?), como en la pluralidad de lecturas que ha suscitado.

90

La politización del contexto diegético: un mundo estéticamente político

La historia doméstica de la familia aparece anclada en la historia política mexicana a través de secuencias que escapan a las paredes del hogar y a la estética de interior que predomina en la película. La historia nacional penetra en el relato cinematográfico atravesada por una refracción altamente estetizada, en la que podrían reconocerse trazos de la tradición latinoamericana que imprimen elementos cuasi mágicos a los acontecimientos históricos. Cuarón parecería acercarse al real maravilloso de

¹ *Focus Features* rastrea este último aspecto en el cine hasta *The Arcadian Maid* (1910), película de D. W. Griffith donde la protagonista, interpretada por Mary Pickford, sirve para representar valores morales.

Alejo Carpentier, en especial en las escenas de representación de conflictos políticos, tanto ancestrales como contemporáneos. Así, dos presencias extrañas señalan estos anclajes históricos: la primera es la escena onírica donde Ove Larsen (Kjartan Halvorsen) canta “Barndomsminne frå Nordland” entre las llamas, con un disfraz de animal extraño en el incendio de año nuevo en la hacienda. La segunda es la de la secuencia donde el profesor Zovek (Latin Lover) entrena a un grupo de hombres alineados, con su halo de superhéroe o luchador de *catch* y el apoyo estadounidense, esa alianza siniestra que incorporó el entrenamiento de hombres sin privilegios entre quienes se encuentra Fermín (Jorge Antonio Guerrero), el novio de Cleo. Estas secuencias, que vehiculan las referencias a los reclamos históricos del México rural y la preparación de la masacre del Corpus Christi, imprimen un matiz extrañado al relato cinematográfico.²

Así, la representación de la historia nacional adquiere contornos extraordinarios con respecto al resto del relato: lo real no maravilloso es lo que está puertas adentro, mientras que afuera se sucede un devenir histórico no solamente más conflictivo sino eminentemente menos comprensible. Sin embargo estos dos mundos no son compartimentos estancos: estas formas en que la lucha por la tierra en el México rural y las protestas estudiantiles y subsecuentes represiones gubernamentales, implementadas por fuerzas paramilitares, se articulan oblicuamente en las historias personales: en las tierras que el gobierno le quita a la mamá de Cleo, en la escena de la mueblería donde vemos el tiroteo por detrás de la pistola de Fermín, en primer plano, fuera de foco, justo antes de que Cleo rompa bolsa.

91

La apoliticidad de Cleo: una conveniente extranjería

Dentro de ese México estéticamente politizado, el hogar familiar se ofrece como un oasis aislado donde rigen los vínculos afectivos. La pertenencia de Cleo a la familia es, al menos parcialmente, fallida (aparente pero sin sustancia, como propusimos en “*Como de la familia*”) pero es protagonista —acaso también de modo conflictivo— de esta economía emocional. La celebración del amor como estrategia supedita la sucia preocupación por el dinero a los sentimientos, moralmente más elevados: he aquí tal vez una clave para pensar en términos políticos la entrega afectiva de la empleada doméstica a la familia para la que trabaja. El vínculo celebrado es en su origen y en su esencia un vínculo contractual mediado por un salario, sin que ello signifique que el afecto que la empleada despliega no sea de algún modo correspondido, en la diégesis como fuera de ella. De hecho, la creación misma de la película es, según las declaraciones del propio Cuarón una manera (mediada, asincrónica y pública) de retribuir ese afecto recibido y es precisamente la dedicatoria final (“Para Libo”) uno de los aspectos

² Según Cuarón en *Camino a Roma*, su generación lleva dos “cicatrices sociales” (47.36) muy profundas: la del 2 de octubre de 1968 (la Masacre de Tlatelolco) y la del 10 de junio del 1971 (El Halconazo). Su profundidad tiene que ver con la amenaza que representaron. A diferencia de otros sucesos históricos, estos involucran por primera vez a la clase media: “Y rompió la burbuja de bienestar clasemediero en el que vivía” (50.00-50.06).

más polémicos. Si bien el director ofreció pagar a Liboria Rodríguez por su colaboración con el guion de la película, ella se negó, pretextando que lo hacía —precisamente— por amor³ (recordemos que la propia Rodríguez tuvo un cameo en *Y tu mamá también*, como Leodegaria “Leo” Victoria, la empleada doméstica de Tenoch, Diego Luna).

Sofía, la empleadora, es el personaje que más provecho sabe sacar de la situación donde la lógica afectiva suprime la lógica capitalista. La escena donde la patrona se identifica con la empleada (“Estamos solas, no importa lo que te digan, siempre estamos solas”, 1:31:25) además de crear un “nosotras” ficticio (en palabras de Jaira J. Harrington o una solidaridad falsa, en las de Žižek) pone de relieve el valor emocional de Cleo, único valor de uso que se le reconoce, enfatizado en el amor que profesa a los niños. Estas instancias de sentimentalización apolítica desplazan a la empleada, a pesar de la relación laboral, hacia afuera de la lógica económica. Cleo, cual extranjera, es admitida en el espacio del hogar pero con deberes controlados y, sobre todo, con derechos restringidos. Su libertad para interactuar en términos afectivos está puesta a discreción de la dueña de casa.⁴

Al ubicar a Cleo en un universo mental y sentimental precapitalista, donde rige la superstición,⁵ se la declara extranjera de los sistemas de producción y de circulación de los que el resto de los personajes no ancilares forman parte. Pensemos esto en un contexto donde, como señala Verónica Jaramillo Fonnegra, no se habla de dinero y en el que Sofía, luego del abandono del hogar del *pater familias*, debe conseguir un nuevo trabajo para sustentar a los suyos, entrando de lleno en un mercado del que antes formaba parte de manera subsidiaria. La extranjería de Cleo es tranquilizadora (ya que desactiva, en parte, sus posibles reclamos y derechos) y permite atribuir otras reglas, diferentes a las del mercado, para esas personas que comparten tiempos y espacios con la familia.

Planea por encima de esta entrega desinteresada, desmonetizada y premercantil la cuestión de la maternidad, paradigma a la vez del sacrificio y de la feminidad. La declaración final de la protagonista (2:02:50), que señala el abismo entre la falta de afecto⁶ por su propia progenie y el cariño por los niños ajenos refuerza la noción de sacrificio y entrega a través de una especie de maternidad subrogada (como plantea Randall) o compartida con Sofía (Séverine Durin habla de una “maternidad alternati-

3 “Cuando le pregunté a Rodríguez si le gustaría recibir dinero por su historia, lo desestimó: “Qué bárbaro. Lo hice porque es mi niño, porque es algo por amor” (Valdés, entrevista con el director). Lo más interesante de esa entrevista es el énfasis que se hace en la necesidad material del director como motivación de varias de sus películas.

4 Recordemos la escena en la cual mientras toda la familia mira la televisión, Sofía manda a Cleo a traer un té para el señor, marcando el límite de su pertenencia al tiempo que detenta su autoridad.

5 Hay ejemplos visuales de esta posición: uno, tras el breve terremoto cuando Cleo está frente a neonatología, la imagen sostenida de la incubadora cubierta de escombros (52.02-52.12) y otro, la ruptura del vaso en la fiesta de los sirvientes luego del brindis por la salud de su bebé (1:00:50). La relación de Cleo con el agua puede leerse en esta clave. Desde el inicio mismo de la película, aparece en contacto con el agua, ya sea en el contexto de las tareas domésticas, como en la escena central del salvataje en las olas. Lluvias, charcos, líquido que corre en sus piernas producto de la ruptura de bolsa, agua del lavado de vajilla, de los pisos, de la ropa, son la marca primigenia y femenina del personaje.

6 Falta de afecto relativa, si se considera la escena en la que Cleo es testigo de del amortajamiento de su hija nacida muerta y la escena subsiguiente en la que un primer plano la muestra postrada de dolor, único momento en la película en la que no sale corriendo a cumplir con sus tareas.

va”). De ahí se deduce un mensaje implícito que nos dice que está muy bien que algunas mujeres sean profesionales, se emancipen del amor romántico que las desprecia y se compren su propio auto⁷ pero que su esencia y aquello por lo que merecen ser destacadas es el sacrificio por los otros. Para las que no son ni profesionales ni emancipadas, el amor maternal, vertido en unos niños que no son propios y con los que las relaciones devienen jerárquicas conforme ellos crecen (los hermanos mayores le dan órdenes a Cleo, mientras que la niña y el más pequeño conversan con ella y buscan su atención) parece ser su única vocación, ya que la película no nos muestra cómo podría ser su relación con su propia hija, como señala Simca Simpson Lapp.

En un mundo en el que exaltar el amor materno parece cada vez más difícil, la opción de *Roma* es una posición conservadora por la tangente y por partida doble: es el amor “mercenario” en el sentido de que es originariamente pagado el que tiene más valor. Este afecto y esta disposición al sacrificio —o trabajo invisible— funcionan como plusvalía del trabajo pago y se arrancan gratuitamente del trabajador.⁸ La única retribución posible, tanto en la película como fuera de ella, es celebrar su vida vicaria, el confort emocional tangible y útil que ha proporcionado. Y que no comporta las obligaciones propias al amor entre iguales, que exige mutualidad y reciprocidad. El precapitalismo mágico⁹ en el que vive Cleo, bien que celebrado y nostálgicamente ensalzado, no genera un desafío a la cultura capitalista de intercambios que afecta al resto de los protagonistas, sino que muy al contrario, es funcional a ella. Dentro de la lógica narrativa de la película, la escena en la que Cleo arriesga su vida para salvar a los niños coincide con el clímax narrativo, con lo cual tiene un valor estratégico en el plano argumental. A su vez, la cercanía de la escena con la iconografía religiosa la aproxima a otro mundo de significación moralmente superior y renuente al discurso político, lo que genera mucha plusvalía de significación diegética —aunque dentro de la historia, el relato del episodio, es decir, el relato del heroísmo de Cleo, sea interrumpido para pedirle que les prepare un licuado de plátano.

La otra historia (o una historia de mierda)

Sin renegar de estas críticas, sino precisamente junto a ellas, nuestra propuesta es que Cleo, quien es más que el trabajo que la ocupa, aparece en el relato cinematográfico con ese margen de hu-

7 De hecho, las dos escenas que marcan el cambio de Sofía se repiten en muy parecidas condiciones pero su vestuario narra el cambio: en ambas está en la calle y pasa la misma banda militar. En la primera, abraza al hombre cuando éste abandona la familia; en la segunda, está en su coche nuevo. Puede pensarse que el cambio de falda a pantalones refleja esta emancipación de manera simbólica.

8 La idea de trabajo invisible (“invisible labor”) es parte de lo que Hardt y Negri llaman trabajo inmaterial: “This [affective] labor is immaterial, even if it is corporeal and affective, in the sense that its products are intangible, a feeling of ease, well-being, satisfaction, or passion” (292-93).

9 Las cualidades mágicas del personaje, como lo es su capacidad de imitar la postura que solo puede hacer el profesor Zovek (1:23:23), no la acercan al retrato alucinado de eventos mayores de la historia mexicana. Sin embargo, esto sugiere una identidad fundamental entre la criada y la nación. Rachel Randall, explorando la cuestión de la maternidad de Cleo, evoca la figura de la chingada (Octavio Paz), subyugación del otro racializado que conforma la “ficción fundacional” nacional. De ahí la identificación de Cleo en tanto que mujer indígena con una remota esencia mexicana que la excluye del México modernizado e industrializado que los eventos políticos evocados en la película ayudan a crear.



manidad, y que el relato también da cuenta de la dificultad de asir eso que lo excede. De este modo, la historia personal aparece en fragmentos que permiten atisbar una vida más allá, que están allí para señalar; al mismo tiempo, cierta opacidad en la representación. Vemos parte de la intimidad de Cleo con Fermín, en la cama y en el cine; la vemos cuando va a buscarlo; conocemos su historia sexual y el pudor que le inspira durante su encuentro con la ginecóloga; la vemos y oímos, en el campo, evocar los olores y sonidos de su pueblo; la vemos realizar la proeza de Zovek en secreto; sabemos de su madre. Pero ¿qué pasó con la madre, a quien no quiere o no puede acudir cuando queda embarazada? ¿Qué siente cuando Fermín la abandona y luego la rechaza? Estos son fragmentos de su historia de los cuales la película no dispone. Cleo ha compartido en algún momento algo con Adela (Nancy García García) pero no con sus patronas y ciertamente tampoco con los espectadores: su persona es mayor que la representación que de ella se hacen quienes la emplean y quienes la contemplamos (¿porque no se puede?, ¿porque se respeta?, ¿porque se desconoce?).¹⁰ A la par que las escenas donde los patrones aparecen para dar cuenta de cuánto ignoran de Cleo (como el momento en que Teresa acompaña a Cleo al hospital y es incapaz de responder preguntas elementales sobre la persona con quien convive),¹¹ Cuarón deja esos indicios de una vida que excede tanto nuestra curiosidad como la capacidad ética de representarla e incluso de comprenderla de manera cabal.

Cleo es por momentos literalmente incomprensible porque habla otro idioma: he aquí un rasgo del personaje ancilar que opera como principio fundamental de su identidad. En tanto extranjera en la casa, su uso del mixteca con Adela, su compañera de trabajo, muestra una ventaja de esa diferencia que la película pone en escena de modo central.¹² Cuando al principio de la película Cleo recibe una llamada que Adela quiere escuchar, intercambian unas palabras en mixteco. El niño más pequeño le dice: “¿Qué dicen? ¡Ya no hablen así!” (8.02). Muestra así su incipiente autoridad pero también exhibe el límite de su comprensión y, metonímicamente, el de la comprensión de la clase a la que pertenece (y la mayoría de los espectadores). Los momentos en que las empleadas están juntas y hablan de las patronas son espacios de provecho del margen y de identidad personal.

Así como el mixteco crea para las amigas una especie de zona franca, privada e inaccesible, Cleo encuentra formas de la resistencia que son una forma más de la comunicación precisamente porque su materia prima son los residuos que ocupan su trabajo.¹³ De este modo la “pinche caca del perro”

10 En este sentido, nuestra lectura se opone a la de Tallulah Lines, para quien el retrato de Cleo es unidimensional, y “we really learn nothing about her personhood, her sense of self, or her individual identity” incluso a pesar de su protagonismo. Lo que Lines interpreta como “Obscuring the contradictions and complexities of her personhood”, y a lo que atribuye la deshumanización del servicio, puede ser interpretado como una estrategia de representación que preserva una intimidad inaccesible más opaca que oscura.

11 No sabe su nombre completo, ignora su edad y no recuerda su fecha de nacimiento. Después de esta serie de negativas y antes de decir que es su patrona, en medio de la situación desesperante, afirma: “No sé nada” (1.39.08).

12 Según Cuarón, el uso del mixteco surge en las pruebas: “Me gustó además mucho el que pudiesen hablar entre ellas un idioma que el resto de la familia no entiende. El que sus momentos íntimos fueran en su lengua madre” (*Camino a Roma*, 12.10-12.20).

13 Para Cutuli, al igual que para Pérez, Cleo no puede ser escuchada. Jaramillo Fonnegra está en desacuerdo: “Unlike Cutuli,

emerge como línea argumental propia, trazando una especie de historia escatológica de resistencia. El primer episodio acompaña la entrada del padre: bajo los potentes focos del auto y al sonido de la “Symphonie fantastique” de Berlioz que suena en la radio del coche (13.44), vemos desde dentro de la casa un par de cacas del perro en el garaje, que ocupa todo el cuadro; las volvemos a ver cuando retrocede para encajar mejor el auto porque había tocado el espejo retrovisor (14.34) y en primer plano cuando la rueda del auto aplasta una de ellas (14.57). En el dormitorio, el marido, en medio de una letanía que la esposa no nos deja escuchar porque cierra la puerta, escuchamos: “Me bajo del coche, la caca del perro está ahí” (18.53). El segundo episodio acompaña su salida: otra vez con la misma perspectiva, se ve más de una decena de cacas y pises de perro distribuidas por toda la superficie del suelo de mosaicos. Se las ve incluso desde afuera; cuando el padre sale lo vemos pisar una y resbalar un poco (33.45), a lo que el niño menor dice “Papá pisó popó del perro” (33.47). Tras la partida del padre y del abrazo dramático de Sofía, marcha una banda militar que viene a contramano por la calle (y que se oía desde antes) y pasa junto a Sofía que mira el auto alejarse de ellos. “Qué carajo, Cleo, te dije que limpiaras las pinches cacas del perro” (35.32-35.36). Luego vemos primeros planos de las cacas siendo recogidas por Cleo con pala y escoba, que pasan a un cuadro del garaje visto desde la puerta, con ella en el fondo y ya sin cacas; luego echa polvo sobre las manchas y agua que baldea con la escoba (35.55-36.39).

El tercer episodio habla de la permanencia en el cambio: comparte el plano con los anteriores, ligeramente desplazado, pero la situación es otra. Sobre las cacas en los mosaicos, que ocupan dos tercios del cuadro, vemos a Sofía chocando sucesivamente el auto contra las paredes, cuando regresa a la casa borracha; la voz de Lupita D'Alessio cantando “Mi corazón es un gitano” se oye a lo lejos desde la radio del coche, por debajo de los golpes del auto contra las paredes, y Cleo, embarazada, la mira desde el costado (1.30.14-1.31.07). El último de los episodios sigue a la pérdida del bebé: desde la perspectiva de Cleo, vemos el garaje menos centrado, ocupando sólo media pantalla, las cacas un poco fuera de foco, menos importantes, y la llegada ligera de Sofía en su nuevo coche (1.49.48-1.51.28). En los primeros episodios, las notan el padre, el niño, la madre: ocupan un lugar central, visible en el conflicto conyugal y se desplazan hacia Cleo, quien las había dejado allí en primer lugar. Cual trepa del débil, esta resistencia silenciosa es más elocuente que las palabras de la empleada y el relato cinematográfico, reconociendo su peso específico, le hace justicia.

La política doméstica

La despolitización aparente de las relaciones humanas entre empleada y empleadores (incluyendo en este conjunto a los niños de la familia) permite que la película se constituya como lugar de

I do think that in *Roma* the voice of the subaltern can be heard—through silences, through gestures, through solitude”. Como demostramos en este apartado, la interpretación de sus señales depende bastante del punto de vista y, por ende, de qué se considera significativo.

convergencia y signo de la buena conciencia progresista y feminista de las dos abogadas norteamericanas de *The Good Fight*.¹⁴ Así estaría funcionando *Roma* para un público ávido de apósitos ideológicos, especialmente tan virtuosamente diseñados, para exorcizar relaciones personales conflictivas, un público con el que se identifican nuestras abogadas bienpensantes. Como dice Romina Cutuli, en tanto homenaje, la película es creada y consumida por aquellos que tienen opciones distintas a la de vender su fuerza de trabajo por una mínima retribución, viabilizando así la vida material, laboral, afectiva de otros.

Las abogadas son, en parte, como Sofía: no la echa cuando queda embarazada, le provee asistencia médica, busca la solidaridad de género ante el abandono de los hombres. Pero al mismo tiempo, *Roma* habilita la realidad alternativa planteada por el artículo satírico español: sin dejar de adorar a “su niño Alfonsito”, la empleada se permite el reclamo salarial esperable en una relación de desigualdad entre empleador y empleada (en la que convergen la económica, socio-educativa, étnica, de género). Las lecturas entonces difieren entre las que al parecer no consideran la relación entre empleadas y empleadores problemática —ni política, ni económica— y aquellas que sólo ven en esa relación la inequidad económica que comporta. Creemos que estas lecturas, lejos de excluirse, se complementan. No vemos simpleza ni univocidad en Cleo: su personaje suscita de manera explícita las dificultades de representación que implica el servicio doméstico en el arte y algunas de las oportunidades que también ofrece.

96

Pero la misma despolitización de la criada en una película que no evita la representación de conflictos políticos cruciales en la historia mexicana del siglo XX está ilustrando la construcción de una extranjería por conveniencia de la que los ejemplos de la introducción supieron extraer el humor. Los reclamos salariales o la proyección del servicio doméstico despojado de humanidad, robotizado, son las claves de lo que causa gracia. La dedicatoria acaso sea uno de los aspectos más polémicos porque entabla una relación de la diégesis con la realidad donde la política es insoslayable: el reclamo salarial del artículo de *El Mundo Today* parte de la dedicatoria; lo que se retoma y se parodia en el afiche cómico es la escena de mayor sacrificio de la empleada: la elevación de Cleo y la reverencia con la que todos se aferran a ella no depende de lo que ella sea (podría ser una máquina obediente y sumisa, como lo es Robotina) sino de lo que ella esté dispuesta a ofrendar a esta familia. Que la empleada de Cuarón en el artículo paródico español rechace la película como forma de agradecimiento y reclame en cambio dinero, justicia salarial (“Es todo muy bonito pero llevo cobrando los mismos tres pesos semanales desde 1973”, dice en el artículo), la repone en el mundo de intercambios capitalistas del que es excluida en la película, señalando, de paso, al beneficiario último de esa exclusión, en la diégesis (el pequeño Pepe - Cuarón) y fuera de ella (Cuarón - director).

14 Nunca vemos en la serie si estas abogadas tienen o no empleadas domésticas, ya que su vida privada escapa a lo representado, aunque podría especularse al respecto.

Algunas críticas de *Roma* advierten el peligro de una lectura apolítica: la idea de la representación del amor como distracción de la desigualdad, la alianza de género no exenta del conflicto de clase y la posible alegoría que tendría como fondo la relación entre México y Estados Unidos. Para Karina Vázquez, el “lenguaje melodramático del afecto” hace borrosa la desigualdad y Cleo, “epítome de la empleada perfecta”, no alcanza autonomía en el relato (nuestras traducciones).¹⁵ Rachel Randall advierte del mismo peligro de romantización en la película ya que evoca un tipo de “explotación emocional y laboral de las trabajadoras domésticas”, al tiempo que la incluye en una serie de películas inspiradas por las empleadas de sus directores. Claudia Salazar distingue la construcción de una mirada femenina por parte de Cuarón (problemática pero femenina al fin).¹⁶

Otra posición es la de Slavoj Žižek, quien auspicia para Cleo una emancipación afín a sus propias preocupaciones, una liberación de cadenas ideológicas que la incorpore en las preocupaciones políticas de las que es ajena en la película.¹⁷ Leda Pérez va en una dirección similar cuando señala la ausencia de reacciones que su condición de sirvienta suscita en Cleo.¹⁸ Cuando la crítica exhibe incapacidad para pensar desde el lugar preciso que Cleo ocupa en el mundo (es decir, cuando los críticos demandan del personaje actitudes, comportamientos, respuestas *out of character*), están alineándose más con una visión patronal o con sus propios impulsos ideológicos personales que con los del personaje de la criada. Esta es una manera de seguir extranjerizándola o deportándola a la diferencia, es decir, al lugar del otro como proyección exacta de la situación propia. Por el contrario, Santiago Canevaro recupera la posición histórica del personaje y de sus opciones: reconoce que, sin que esto amenace la reproducción de las condiciones desiguales, el de Cleo “no era el peor de los universos posibles” para ella. Esto es claro en las escenas donde va al poblado a buscar a Ramón para que la ayude a encontrar a Fermín: el barro en el piso, las chabolas, los animales y la miseria (1:14:36 - 1:16:17) contrastan fuertemente con el espacio en el que Cleo vive, aunque sea en calidad de empleada.

La extranjería inherente que parece aplicarse al servicio doméstico es conveniente porque re-

15 Vázquez critica esta despolitización (sin llamarla así) y atribuye la positiva recepción del público a la sumisión de Cleo (confrontada con otras sirvientas cinematográficas cuyas representaciones están menos despersonalizadas, como las de *La nana* o *Que horas ela volta?*). “By making visible a historical situation of inequality embedded in a melodramatic language of affection, *Roma* ends up blurring that very inequality. Contrary to other films, in which, in one way or another, maids become autonomous, reveal themselves as consumers and contradictory subjects whose identities threaten that of their employers, Cleo epitomizes the perfect maid”.

16 “Roma es una película marcada por el abandono paterno y la violencia, que atraviesan de manera transversal las vidas femeninas. [...] Aunque vemos cómo ambas mujeres tejen lazos y mantienen un vínculo que podría entenderse como familiar, no se trata de una situación idílica, pues las diferencias de clase social permanecen y se hacen tangibles en varias escenas”.

17 “Cleo’s total withdrawal from political concerns, her dedication to selfless service, is the very form of her ideological identity, it is how she ‘lives’ ideology. Maybe explaining her predicament to Adela is the beginning of Cleo’s ‘class consciousness’, the first step that will lead her to join the protesters on the street. A new figure of Cleo will arise in this way, a much more cold and ruthless – a figure of Cleo delivered from ideological chains.”

18 “But nowhere in this film does the viewer see or sense Cleo’s indignation, frustration, anger — or even impotence — in her role as the family’s servant.” Creemos que al concentrarse en el hecho, por otra parte, incuestionable de que “it is the boss’s voice telling the story of the one who is bossed”, esta perspectiva desprecia gestos que, si bien marginales, la película reconoce más de lo que lo hacen los patrones.

suelve la cercanía al tiempo que mantiene la diferencia: está entre nosotros pero no es como nosotros, parecen decirse los patrones, en una operación que permite erigir derechos y deberes diferenciados. Pero podemos pensar que otro atributo de la extranjería es el que celebra la diferencia, aquello inasible que reside en el corazón de la creatividad. Cuando el director de cine francés Leos Carax recibió un premio por su película *Holy Motors* (2012) bajo la categoría de lengua extranjera en Los Angeles, arguyó que él era un director de películas en lengua extranjera y en la celebración del cine como una lengua extranjera había una acusación a las películas estadounidenses.¹⁹ En la celebración de la diferencia había un cuestionamiento declarado de la norma y allí precisamente Carax encontraba la esencia misma del arte. El lenguaje de *Roma* invita también esta lectura: la de la diferencia, la crítica y el cuestionamiento.²⁰ “Tengo mucho que contarte” (2.06.23) le dice Cleo a Adela, en mixteco, en el final de la película: lo dice y luego lo repite (2.08.00). Fuera de escena y en un idioma que los patrones no entienden y que muchos de sus espectadores tampoco, hay mucho por contar, con insistencia. La de Cleo no es una historia que no exista o que no pueda ser contada, sino una historia que la Historia no ha tenido elementos para registrar ni comprender. En esa inaccesibilidad tal vez se encuentre la cifra de una relación, la doméstica, que reniega de una de las historias: esta manera de representarla es testimonio de las limitaciones del punto de vista en términos de clase para comprenderla pero también de la existencia de una lengua, de un espacio y de una interlocutora para poder contarla.

19 El discurso completo dice así: “Hello, I’m Leos Carax, director of foreign-language films. I’ve been making foreign-language films my whole life. Foreign-language films are made all over the world, of course, except in America. In America, they only make non-foreign-language films. Foreign-language films are very hard to make, obviously, because you have to invent a foreign language instead of using the usual language. But the truth is, cinema is a foreign language, a language created for those who need to travel to the other side of life. Good night”. Citado en Weisman.

20 Una lectura alegórica de la división del mercado internacional del trabajo en tiempos de neoliberalismo avanzado también abre a pensar en la relación entre los Estados Unidos y México, como propone Ariel Dorfman, quien encuentra una llamada para pensar en el presente y en la relación entre estos países, donde el servicio (no sólo doméstico pero también doméstico) es esencial. En sus palabras: “In the background, one senses the urban crises and the rural catastrophes that fuel Mexico’s inequalities and which led to a massive exodus of the population. Once they manage to make it across the US border, millions of avatars of Cleo [...] keep the nation safe and affluent and healthy. They clean and cook and care for the sick and the elderly and, of course, for the children. They do so with love; what other word is there to use?”.

Bibliografía

- S/A. (2008). The butler did it: Servants in film. En *Focus Features*. En línea: <https://www.focusfeatures.com/article/the_butler_did_it_servants_in_film> (consulta 20-07-2019).
- Canevaro, S. (2018). Desigualdades y cercanías en la intimidad compartida: a propósito de *Roma* de Alfonso Cuarón. En *Latin American Perspectives Blog*. En línea: <<http://latinamericanperspectives.com/roma/>> (consulta: 28-07-2019).
- Costilla, F. (2019). La asistente de Alfonso Cuarón pregunta si ya le van a subir el sueldo. En *El Mundo Today*. 1-3-2019. En línea: <<https://www.elmundotoday.com/2019/03/la-asistente-de-alfonso-cuaron-pregunta-si-ya-le-van-a-subir-el-sueldo/>> (consulta: 20-07-2019).
- Cutuli, R. (2019). "Labor" and care in Alfonso Cuarón's *Roma*. En *Gender & Society*. En línea: <<https://gendersociety.wordpress.com/2019/02/19/roma-domestic-work-researchers-respond-to-highly-acclaimed-film-part-i/>> (consulta 20-11-2019)
- Dorfman, A. (2019). *Roma* is a cinematic triumph. Can it teach Trump's America the value of compassion? En *The Guardian* 3feb2019. En línea: <<https://www.theguardian.com/commentisfree/2019/feb/03/roma-cinema-trump-america-alfonso-cuaron-oscars>> (consulta: 28-07-2019).
- Durin, S. (2019). Taboo affects and impossible motherhoods in an unequal Mexico. En *Work in Progress*. En línea: <<http://www.wipsociology.org/2019/02/19/taboo-affects-and-impossible-motherhoods-in-an-unequal-mexico/#more-1273>> (consulta: 03-03-2020).
- Hardt, M. y Negri, A. (2001). *Empire*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2001.
- Harrington, J. (2019). The troubling of "we": an intersectional perspective on *Roma*. En *Gender & Society*. En línea: <<https://gendersociety.wordpress.com/2019/02/19/roma-domestic-work-researchers-respond-to-highly-acclaimed-film-part-i/>> (consulta: 20-11-2019)
- Jaramillo Fonnegra, V. (2019). Silence and oppression in *Roma*. En *Gender & Society*. En línea: <<https://gendersociety.wordpress.com/2019/02/20/roma-domestic-work-researchers-respond-to-highly-acclaimed-film-part-ii/>> (consulta 03-03-2020).
- Lines, T. (2019). *Roma's* Cleo as third world woman. En *Gender & Society*. En línea: <<https://gendersociety.wordpress.com/2019/02/20/roma-domestic-work-researchers-respond-to-highly-acclaimed-film-part-ii/>> (consulta 03-03-2020).
- Masi de Casanova, E. (2018). *Roma* (film dossier). En *Latin American Perspectives Blog*. En línea: <<http://latinamericanperspectives.com/roma/>> (consulta: 28-07-2019).
- Pérez, L. M. (2019). Romanticizing "roma": for whom and for what? En *Work in Progress: Sociology on the Economy, Work and Inequality* (blog). February 19, 2019. En línea: <<http://www.wipsociology.org/2019/02/19/romanticizing-roma-for-whom-and-for-what/>> (consulta: 20-08-2019).
- Randall, R. (2018). A modern Mexican 'foundational fiction'. En *Latin American Perspectives Blog*. En línea: <<http://latinamericanperspectives.com/roma/>> (consulta: 28-07-2019).
- Robbins, B. (1986). *The servant's hand. English fiction from below*. Durham: Duke University Press.
- Rossi, M. J. y Campanella, L. *Como de la familia*. Notas sobre el lugar de la empleada en *Roma*. En *Latin American Perspectives Blog*. En línea: <<http://latinamericanperspectives.com/roma/>> (consulta: 28-07-2019).

Salazar, C. *Roma*. Mural de la marginalidad. En *El Comercio*. 23-12-2018. En línea: <<https://elcomercio.pe/eldominical/mural-marginalidad-noticia-590141-noticia/>> (consulta 03-03-2020).

Simpson Lapp, S. (2019). The limits of fictitious kinship: “roma” reveals the need to recognize domestic workers’ own care rights. En: En *Work in Progress*. En línea: <<http://www.wipsociology.org/2019/02/19/the-limits-of-fictitious-kinship-roma-reveals-the-need-to-recognize-domestic-workers-own-care-rights/>> (consulta 03-03-2020).

Valdés, M. (2018). Alfonso Cuarón: la vida sin primeros planos. En *The New York Times*. 13-12-2018. En línea: <<https://www.nytimes.com/es/2018/12/13/espanol/cultura/alfonso-cuaron-roma-entrevista.html>> (consulta 14-03-2020)

Vázquez, K. (2019). No love in *Roma*. En *Work in Progress: Sociology on the Economy, Work and Inequality* (blog). February 19, 2019. En línea: <<http://www.wipsociology.org/2019/02/19/no-love-in-roma-maids-representation-as-a-language-of-class/#more-1261>> (consulta: 20-08-2019).

Weisman, J. (2013). Foreign-language film: Leos Carax explains it all. En *Variety*. En línea: <<https://variety.com/2013/film/awards/leos-34000/>> (consulta 17-08-2019).

Žižek, S. (2019). Roma is being celebrated for all the wrong reasons. En *The Spectator*. 14 de enero de 2019. En línea: <<https://blogs.spectator.co.uk/2019/01/roma-is-being-celebrated-for-all-the-wrong-reasons-writes-slavoj-zizek/>> (consulta 28-03-2019).

Materiales audiovisuales

Clariond, A. y Nuncio, G. (2020). *Camino a Roma*. Netflix.

Cuarón, A. (2018). *Roma*. Netflix.

———. (2001). *Y tu mamá también*. 20th Century Fox-IFC.

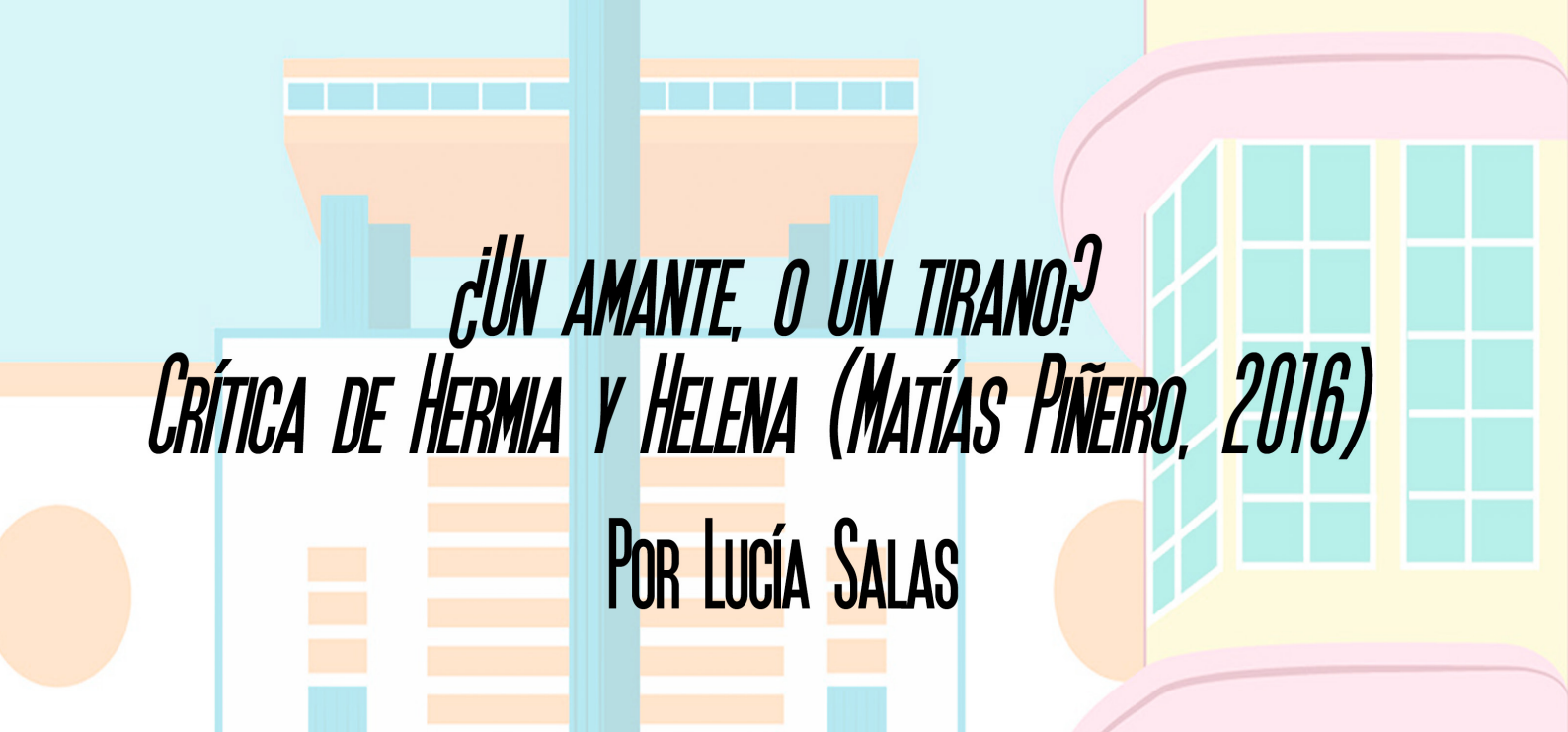
King, R., King, M. y Robinson, P. (2019). “The One Where a Nazi Gets Punched.” *The good fight*. CBS streaming, 11 de abril de 2019. Televisión.

María Julia Rossi: City University of New York, John Jay College

mariajulia@gmail.com

Lucía Campanella; Universidad de la República - SNI, Uruguay

Luciacampanella@hotmail.com



¿UN AMANTE, O UN TIRANO? *CRÍTICA DE HERMIA Y HELENA (MATÍAS PIÑEIRO, 2016)* POR LUCÍA SALAS

Hermia y Helena (2016) es el quinto largometraje de Matías Piñeiro. Es también la cuarta de sus hasta ahora cinco shakespeareadas, una serie de películas cada una cercana cada a una comedia de William Shakespeare, que llevan nombres de personajes: *Rosalinda* (2011) viene de *Como gustéis* (*As You Like It*), *Viola* (2012) de *Noche de Reyes* (*Twelfth Night*), *La princesa de Francia* (2014) de *Trabajos de Amor en Vano* (*Love's Labour's Lost*), *Hermia y Helena* es *Sueño de Una Noche de Verano* (*A Midsummer Night's Dream*), e *Isabella* (2020), que se estrenó en el Festival de Berlín poco antes de la pandemia, *Medida por Medida* (*Measure by Measure*). Los personajes y las obras circulan por cada película como si fueran los fantasmas buenos de una vieja casa, moviendo muebles, haciendo ruidos y despertando reacciones sin lastimar a nadie. Son como presencias y a la vez como una capa de algo, como si una dijera: esto está todo shakespeareado. La mayoría de las películas de la serie sucedían en Buenos Aires o cerca (*Rosalinda* era en el Tigre) hasta *Hermia y Helena*, que sucede entre Buenos Aires y Nueva York, e *Isabella*, Buenos Aires-Córdoba-Portugal.

Living outside your city is being at two places (Vivir fuera de tu ciudad es estar en dos lugares), dice Piñeiro en una entrevista tras una pregunta sobre si filmar en Nueva York, la ciudad en la que vive hace algunos años, por primera vez afectó la forma en la que desarrolla sus personajes o historias (Beck, 2016). El principio de *Hermia y Helena* comienza con una pequeña confusión: hasta pasados varios minutos no resulta del todo claro si es en Buenos Aires o Nueva York. Después de una serie de planos de flores que se funden los unos con los otros aparece la primera acción de la película: unas manos queman postales (cartas veloces) hechas con pinturas que tienen flores como motivos. La cámara panea desde las postales hacia un parque (lo anterior era en un balcón) y la confusión continúa, primero en sonido y luego en imagen, ya que lo siguiente es algo que parece una pequeña manifestación con bombos y platillos. ¿Argentina? El paneo sigue y se ven unos chicos jugando en una canchita de fútbol.

¿Buenos Aires? Mientras la cámara se sigue moviendo hacia el parque una llamada telefónica agrega preguntas, la conversación es en inglés. Pero eso tampoco aclara nada: una de las voces tiene un acento un poco raro, y cualquiera que haya visto otra película de Piñeiro reconocerá enseguida que es la voz de una actriz argentina, María Villar. Postales, de algún lado vienen, cualquiera de los dos hablantes puede no estar en casa. Fútbol, pero en un parque tan pituco, bombos, pero no tantos. El misterio se resuelve mientras el chico del otro lado del teléfono mira hacia la chica que lo espía desde su ventana: el parque se llama Columbus Park, y queda en Manhattan. En *Hermia y Helena* todo se resiste un poco a parecer.

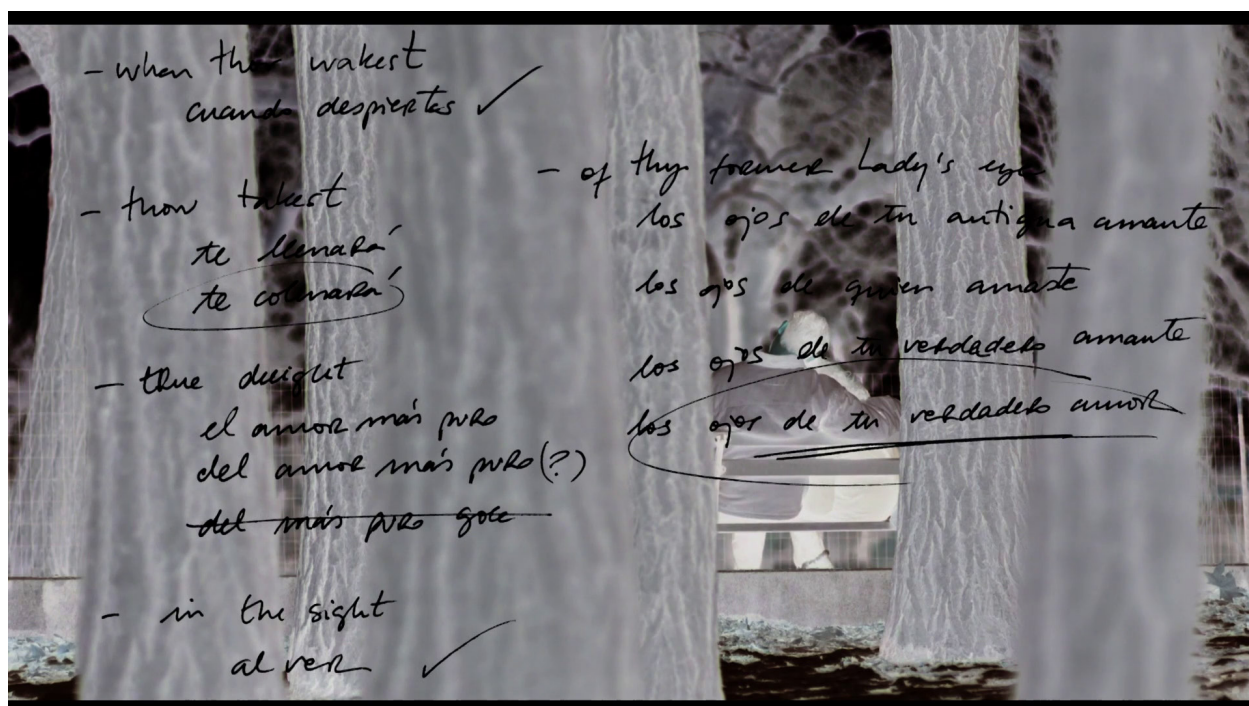


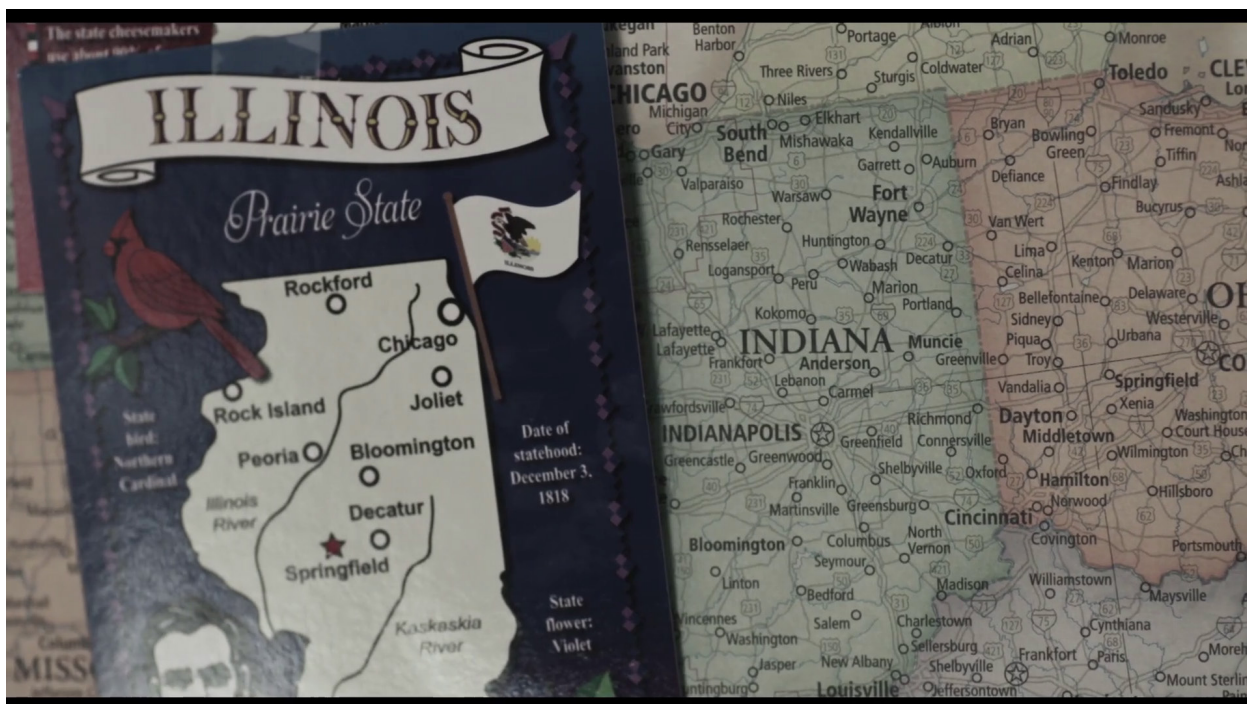
102



María Villar es Carmen, que vuelve a Buenos Aires después de una estancia de un año en un instituto en el que estuvo trabajando en su novela. Ya de vuelta en Buenos Aires se muda a la casa de Camila, Agustina Muñoz, que se está por ir a ese mismo instituto a trabajar en una traducción de *Sueño de una noche de verano* al castellano para dirigirla a la vuelta. La película sucede entre la vuelta de Carmen a Buenos Aires y los primeros meses de Camila en Nueva York y tiene tres flashbacks, tres regresos al último día de Camila en Buenos Aires. La forma en la que cada flashback se introduce (Un mes antes/ dos meses antes/tres meses antes) hace que el tiempo de la película se mueva de forma más definida, porque cada uno implica que Camila pasó un mes más afuera.

Hablar en otro idioma, en una lengua que no es la materna, es como ser otra. Ese segundo idioma siempre es un poco roto y a la vez hecho de la gente con la que se habla ese idioma todos los días. Es como armar una nueva personalidad hecha de gramática, relaciones y el tiempo que pasa. Como vivir en dos ciudades, no es que algo se pierde, sino que se acumula, casi como un objeto que, iluminado con otra luz, cambia de color (como los efectos de luz de la obra que preparan en *Isabella*). En su estancia en el instituto Camila traduce y su traducción no es sólo entre idiomas sino entre espacios y tiempos. En Estados Unidos prepara una obra isabellina escrita en Inglaterra (como dicen en Estados Unidos, *the queen's english*, el inglés de la reina) para representar en Buenos Aires en el siglo XXI. El texto y sus pruebas aparecen en pantalla con su trazo escrito. Varias veces podemos ver el estudio que hace sobre el texto, la rima, las palabras y las distintas opciones que surgen de cada verso-estímulo (para *Thou wak'est*, las opciones son *te llenará* y *te colmará*). Esas opciones abren vías, como posibles personalidades de un texto futuro. Muchas de ellas, las que no queden elegidas, son como un secreto entre Camila y su texto.





Los flashbacks también dividen entre secretos y nuevas personalidades. Cada secuencia de Camila en Nueva York es introducida por unos momentos en Buenos Aires que traen un nuevo personaje que es un secreto compartido. La primera es Danièle, que sale del buzón del correo en forma de postales misteriosas de alguien que está viajando a Nueva York desde el oeste. El segundo es Gregg, quien sale casi literalmente de una caja tras el primer flashback en el que Camila va a visitar a sus amigas y a buscar esa caja con las cosas y la dirección de este, su ex-novio. El tercero es Horace, su padre a quien no conoce, introducido por el flashback en el cual Camila visita a su hermana y saca, de otra caja, una foto para llevarle. A la vez todos estos ases son secretos compartidos con alguien más. Danièle es un secreto que tiene con Carmen, con quien haría un viaje, Gregg un secreto con sus dos amigas que guardaban en su casa una forma de encontrarlo, y Horace algo que comparte con su mamá. Como si la película volviera todo el tiempo a Buenos Aires para recargarse de personajes e impulsos de ficción.

Cada secuencia / nuevo secreto abre un territorio. Danièle, el (nor)oeste, con sus postales que envía mientras maneja el camino entre Montana y Nueva York. Horace, por el Hudson hacia el norte del estado de Nueva York. A la mitad de la película, Argentina aparece no en un flashback sino como una tierra extraña. Después de que Camila se reúne con Gregg aparece en pantalla una de las películas de él que lleva el nombre de ella. El corto es en realidad una versión de *Gregg*, un corto que Piñeiro hizo para el proyecto *Archivos Intervenidos: Cine Escuela* del Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken. En él, imágenes de una mujer en unas vacaciones de montaña entrelazan con un fragmento de *Rebecca* (Alfred Hitchcock, 1940). Las imágenes de Bariloche con el texto dicho en inglés transforman los espacios turísticos del invierno argentino en un pueblo extranjero de montaña.

Para cuando la película llega a Horace, el último secreto dicho en inglés, nos damos cuenta de

que cada secuencia podría haber sido una película distinta o un sueño aparte. La escena del encuentro entre el padre y la hija en una mesa luego de cenar en la cual no se evocan sentimientos pero están flotando por toda la habitación parece más una adaptación de Ozu que de Shakespeare. El último flashback, los amigos cenando juntos ya sin Camila y esa cita directa de *Historia de Tokio* (Yasujirō Ozu, 1953), la afirmación de que la vida es decepcionante parece sugerir que esa segunda lengua, esa vida fragmentada se va desprendiendo un poco de la otra y Buenos Aires y Nueva York se separan. Nueva York ya no es un lugar de paso, como si la película afirmara que un espacio no se vuelve un lugar hasta que se tenga ahí por lo menos tres personas y tres secretos. O que, volviendo a las flores en llamas, los espacios nuevos se vuelven lugares después de que alguien o algo de ahí se transforme en una historia.

En un momento de la secuencia de Camila y su padre él le pregunta si sabe quién es Hal Roach, quizás el último secreto compartido de la película y los últimos dobles, porque quien dice Hal Roach dice Mack Sennett. Dan Sallitt, quien hace del padre de Camila, es un cinéfilo, crítico y cineasta independiente Neoyorquino. Pocos años después de que se estrenara *Hermia y Helena*, Sallitt viajó a Argentina con su nueva película, *Fourteen*, y con una pequeña sorpresa: *Catarina* (2019), un corto protagonizado por su hija de la ficción, Agustina Muñoz. *Hermia y Helena* no existe sólo entre ciudades y entre idiomas, sino que se transformó en un secreto documento de una pequeña sociedad secreta internacional de cinéfilos que tiene sedes entre Estados Unidos y Argentina.

105



Lucía Salas, (Trelew, 1990) crítica de cine, cineasta, docente y programadora. Es diseñadora de Imagen y sonido por la Universidad de Buenos Aires y Master in Arts - Aesthetics and Politics por el California Institute of the Arts, donde fue docente y auxiliar docente respectivamente. Ha trabajado en BAFICI, Festival Internacional de Mar del Plata, Transcinema, International Film Festival Rotterdam y Docu-

menta Madrid entre otros. La mayoría de su trabajo como crítica se puede encontrar en la revista La vida útil, de la cual es co-fundadora y co-editora. También ha colaborado con Imagofagia, Jugend ohne film y GrupoKane. Como realizadora ha trabajado con el colectivo LaSiberia Cine en *Implantación* (largometraje de no-ficción, 2016), *Los Exploradores* (cortometraje de ciencia ficción/experimental, 2016) e *Implantación* (documental de ciencia ficción, 2011).

luciasalasdufour@gmail.com

RESEÑA DE ADIÓS AL CINE, BIENVENIDA LA CINEFILIA. LA CULTURA CINEMATOGRAFICA EN TRANSICIÓN

JONATHAN ROSENBAUM

POR ALEJANDRO KELLY HOPFENBLATT

Jonathan Rosenbaum es un reconocido crítico norteamericano que trabajó por más de veinte años para el *Chicago Reader*. Con una trayectoria que incluye colaboraciones para *The Village Voice*, *Sight & Sound* y *Cahiers du Cinéma*, ha ido publicando libros como *Moving Places: A Life in the Movies* (1980) o *Essential Cinema: On the Necessity of Film Canons* (2004), que van desde compilaciones de críticas a ensayos sobre temas relacionados con la labor crítica y los mecanismos del campo cinematográfico. *Adiós al cine, bienvenida la cinefilia*, publicado en inglés en 2010, ha sido recientemente traducido al español por Horacio Pons y publicado por Monte Hermoso ediciones, editorial de reciente fundación que ya se ha posicionado como un referente ineludible para la bibliografía sobre cine.

Adiós al cine... reúne escritos que Rosenbaum publicó a lo largo de sus más de cuarenta años de labor crítica, con especial interés por aquellos publicados en este milenio. Los textos se organizan en cuatro secciones -“Tomas de posición”, “Actores, actores-escritores-directores, cineastas”, “Películas” y “Crítica” - que recorren desde fenómenos contemporáneos a obsesiones del autor, creando una red multidireccional de reflexiones, anécdotas y propuestas analíticas. La multiplicidad de temáticas que va cubriendo lleva así a la creación de un recorrido sinuoso que permite al autor ir construyendo su propia navegación por todo el volumen.

Una idea que prevalece y que trasunta todos los textos es la sensación de incertidumbre y transición como un elemento ineludible en la reflexión cinematográfica contemporánea. Rosenbaum señala en la introducción que “la cultura cinematográfica estuvo mayormente en transición a lo largo de toda su existencia, y seguirá estándolo” (19), pero al mismo tiempo destaca que estos cambios se han acelerado con la era digital. La explosión que supone el crecimiento exponencial de acceso a materiales fílmicos y críticos de distintas épocas y lugares del mundo ha ido poniendo en jaque las bases sobre las

que históricamente se han armado los marcos de discusión del campo fílmico. Ello ha ido generando un creciente caos en el que las jerarquías y estructuras organizativas se han vuelto más inestables y el propio concepto de 'cine' se vuelve cada vez más problemático.

Este caos no es solo señalado por Rosenbaum, sino que se filtra en sus propios escritos, en los que prima no solo la incertidumbre, sino la consciencia del crítico acerca de ella. Las bases estables que va encontrando para desarrollar sus textos son fundamentalmente referentes concretos como las películas, los actores, los directores y la bibliografía producida sobre ellos. A partir de allí sus reflexiones y propuestas críticas se van construyendo a partir de diálogos y cruces que ponen en contacto distintos nombres y títulos como una vía para ir indagando en profundidad en filmografías, estilos, prácticas y problemáticas del cine global.

Estos diálogos van transitando desde la reseña histórica al análisis formal de distintos ámbitos vinculados generalmente con el canon fílmico occidental. Dentro de su heterogeneidad se pueden trazar tres ejes que se cruzan constantemente y que retoman en gran parte las obsesiones del propio crítico que se pueden encontrar en sus compilaciones anteriores. El primero de ellos, y donde más se hace notoria la inserción temporal de los escritos en la primera década del nuevo milenio, es en los cruces del cine con la política.

Si bien la era Trump lo ha ido transformando en algo lejano, el impacto de la presidencia de George W Bush y la política internacional de los Estados Unidos posterior al 9/11 fue un fenómeno que desestabilizó tanto la esfera interna como la global. La desconfianza hacia el gobierno, la fragmentación de la sociedad americana y las nuevas formas de organización de los espacios de resistencia atraviesan en distintas formas muchos de los escritos de Rosenbaum. Quizás donde quede más claro ello es en "Cine emboscado" (83-92), donde Rosenbaum propone líneas para tratar de plantear la existencia (o no) de un cine propio de la era Bush. Allí revisa desde el éxito de *La pasión de Cristo*, de Mel Gibson, hasta las primeras representaciones de la guerra en Iraq, buscando comprender la dimensión política que cruza las distintas experiencias de los espectadores.

Sin embargo, no es solo la dimensión contemporánea la que signa sus textos, sino que se extiende a reconsiderar la dimensión política del cine en espacios cristalizados del pasado. De este modo revisita desde los años '60 a las representaciones del Sur de los Estados Unidos para discutir relatos canónicos y traer nuevas visiones que permitan revisar cómo se ha ido construyendo la visión sobre estos espacios.

Esta revisión no es planteada por Rosenbaum desde un lugar del saber absoluto o iluminado, sino que permanentemente se introduce a sí mismo dentro de la escritura, reconociendo sus propias ignorancias y el proceso de aprendizaje constante que lleva adelante. Resulta revelador en este sentido,

por ejemplo, su revisión de *Viridiana* a partir de su edición en DVD por el sello Criterion (332-338). Allí aprovecha el lanzamiento del film para preguntarse por su propia relación con el cine español y su virtual ignorancia de la cinematografía de la era franquista. Revisando los materiales extras que acompañan este lanzamiento, Rosenbaum va gradualmente iluminando aspectos para él desconocidos de este campo para repensar sus miradas previas sobre el film de Buñuel.

La revisión de *Viridiana* a partir de su reedición es solamente una de una gran cantidad de textos que componen el libro que han sido escritos para ediciones especiales de DVDs. La presencia de la tecnología como vertebrado de gran parte de la discusión crítica de los últimos años constituye en este sentido un segundo eje que cruza la mayoría de los textos. Las innovaciones y el desequilibrio que supone la revolución digital atraviesa transversalmente todo el tomo, ya sea como nuevo ámbito para la escritura y la discusión, como renovación de dispositivos y formatos o como articulador de transformaciones en la accesibilidad y difusión filmográfica y bibliográfica a nivel global.

Esta perspectiva no se limita solamente a lo contemporáneo sino que se expande a las formas en que podemos acceder a producciones de un siglo atrás. En su reconsideración de la obra de Chaplin a partir del lanzamiento de “The Chaplin Collection” por MK2 y Warner, Rosenbaum lleva sus reflexiones hacia las comparaciones entre la versión PAL francesa y la NTSC americana de *El pibe* (152). Algo similar considera en el caso de la obra de Jacques Tourneur, donde destaca la importancia de considerar su uso del CinemaScope y la necesidad de ver los films en sus formatos originales para considerarlos con justicia (308).

La tecnología incluso pasa a ser el eje que estructura uno de los escritos más interesantes e iluminadores del libro. En el análisis cruzado que propone de *Playtime* (Jacques Tati, 1967) y *The World* (Jia Zhangke, 2004) (109-117), Rosenbaum parte desde las críticas a la modernidad que plantean ambos films para preguntarse por el rol de estas innovaciones en el presente y el futuro de la humanidad. Sin llegar a conclusiones, oscila entre el pesimismo frente a la fragmentación de la vida social en la era de las comunicaciones y la incertidumbre de los resquicios del presente, señalando que “mientras que para Tati la utopía era una reinención de lo que ya tenemos, Jia la ve, bajo la forma de un parque temático, como un emblema de algo que ya hemos perdido” (117).

Dentro de esta desconfianza generada ante las nuevas realidades tecnológicas, un aspecto clave que fascina y asusta al mismo tiempo es el profundo quiebre que supone este nuevo contexto en la circulación y el acceso a materiales de diversos momentos y procedencias. Rosenbaum retorna a ello constantemente preguntándose por las tensiones que ello genera en la tarea de la crítica y la cinefilia, poniendo en un lugar central de su reflexión tanto a internet como a los canales de distribución, considerando sus aportes y limitaciones. En este marco resalta la importancia de entender nuestra cinefilia

como un fenómeno marcado por las posibilidades de acceso.

Por ejemplo, al revisar el lugar de la figura del cineasta francés Luc Moullet en los cánones internacionales señala a la revista *Screen* como un lugar que nunca lo tendría en cuenta ya que “ninguno de sus largometrajes puede verse en Inglaterra”, pero al mismo tiempo porque “la comedia presupone un aflojamiento de los corsés mentales que no está demasiado en armonía con la práctica de *Screen*” (77). De este modo va tratando de comprender los condicionamientos comerciales y estéticos que han ido formando los panteones de la historia del cine a lo largo de los años.

Asimismo, el efecto de la revolución digital cruza de otra manera los textos, ya la accesibilidad permite –por no decir obliga a- la revisión de los cánones históricos. El resquebrajamiento de estas estructuras lo conduce a revisar visiones estancadas sobre nombres reconocidos, o no tanto, de la cinematografía global. El carácter independiente y real de Kim Novak, la relación de Nagisa Oshima con el cine japonés y la grandilocuencia de Erich von Stroheim, entre otros, son reconsiderados a lo largo del libro en el lugar que han ido ocupando en los grandes relatos historiográficos del cine.

Estas revisiones están marcadas generalmente por una operación crítica de traer a un primer plano las vivencias y recuerdos personales. Esta apelación a la propia memoria se constituye así en el tercer eje que estructura y atraviesa los textos compilados. En ellos Rosenbaum invita en variadas ocasiones a considerar los films o nombres discutidos a partir de sus vivencias, ya sea en las salas de cine de su infancia en Alabama o sus experiencias en distintos festivales a lo largo de los años. De este modo, estas evocaciones se transforman no solo en anécdotas sino en marcos interpretativos que moldean la obra del crítico.

Donde se expresa más claramente esta dimensión es en la cuarta parte del libro dedicada a la crítica. Allí las experiencias personales se cruzan con la vivencia emocional que carga afectivamente a nombres como Susan Sontag o Manny Farber. Rosenbaum recoge, por ejemplo, la figura de Serge Daney en una carta a la revista *Trafic* reclamando la falta de traducciones de su obra al inglés y la consiguiente limitación en el acceso a sus escritos. A lo largo de la esquila va cruzando reflexiones personales sobre las cadenas de enseñanza de la cinefilia internacional con sus recuerdos de intercambios con críticos y cineastas con quienes ha debatido estos asuntos. Lo erudito y lo emotivo no son puestos en tensión, sino que se va entrelazando en la argumentación, permitiendo una mayor profundidad a sus reflexiones sin por ello quitarles el peso ni el valor que les corresponde.

Este paso al frente de lo personal se transforma asimismo en la clave para responder la incertidumbre que señala Rosenbaum al comienzo del libro. En el ensayo que da título al libro (25-33), propone, frente al desconcierto que genera la transición actual, dejar de lado la pregunta sobre ‘qué es el cine’ y desplazar la pregunta hacia la práctica de la cinefilia del espectador. En medio de la explosión

del audiovisual en dispositivos de múltiples tamaños y la irrupción constante de ámbitos del cine global que solo ayer desconocíamos por completo, lo que domina es un caos en el que la propia ontología del fenómeno filmico se vuelve inasible. Es así que, frente a ello, Rosenbaum propone pensar más en el 'quién' y el 'dónde' que marcan nuestra cinefilia, en un público que reivindique como propia cierta cinefilia y que abra puertas insospechadas con caminos novedosos y desconocidos por abrir.

Si el cine como lo entendemos se está muriendo, esta postura de desplazar nuestro foco hacia las vivencias personales lo dotará de vida al transformar su lugar en una cinefilia en constante cambio. Y esa nueva cinefilia en contextos de crisis, acompañada por los dispositivos tecnológicos, va convirtiéndose en vivencias personales con conexiones hipervinculares, que se alejan de grandes relatos organizadores. Desde el ya citado caso de Tati y Jia Zhangke al texto sobre Pedro Costa donde se entrecruzan Chaplin, Demy, Straub y Huillet, Hawks y Charles Laughton, el caos contemporáneo se puede ir reconfigurando en un nuevo cosmos en el que se va armando una nueva forma de ir construyendo nuevos y múltiples mapas cinematográficos internacionales.

El gran tema que va marcando esta nueva cinefilia es la organización de este desorden y Rosenbaum acepta que "gran parte de este libro, en rigor, puede verse como una serie de adiciones a esos cánones propuestos" (17). Es aquí donde confluyen los tres ejes del libro, ya que la construcción personal de una cinefilia supone la articulación de las vivencias personales y la accesibilidad tecnológica en un acto claramente político de cuestionamiento de las estructuras que han armado el discurso cinematográfico. Dentro de esta renovación, el concepto de cine como un conjunto de films va dejando lugar así a una cinefilia que expande su campo de acción, incorporando no solo películas, sino también memorias, objetos y textos que fluyen y mutan constantemente.

Adiós al cine, bienvenida la cinefilia es en este sentido una compilación que apunta a la reconversión de la cinefilia en momentos de transición como se los podía entender en 2010. Esta distancia temporal que se hace notoria en muchos de los textos parece, en una primera aproximación, una posible debilidad del libro ya que los últimos diez años no han hecho más que acentuar la incertidumbre. Si para Rosenbaum esa transición se centraba en los DVDs, la era Bush, los blogs y los comienzos de las redes sociales, pensarla en 2019 obliga a incorporar la explosión del *streaming*, el auge de las series, la proliferación de dispositivos para consumo audiovisual y un mundo occidental inserto en crisis políticas y sociales.

Sin embargo, al cruzar estas primeras dimensiones superficiales se vuelve claro el hecho de que, en el terreno cinematográfico, las transiciones son constantes y la idea de crisis es la norma. Ya sea el sonido, el color, la televisión, la modernidad o la concentración industrial, el cine no ha tenido nunca un período de calma y tranquilidad que permita definirlo en una esencia. Pero si se vuelve la mirada

nuevamente a la propuesta inicial de Rosenbaum de pensar más bien en las cinefilias personales, la clave quizás resida en que frente a esas transiciones lo que se ha mantenido estable es la existencia de una comunidad cinematográfica.

En un escrito del año 2001 que parte de una revisión de la obra de Andrew Sarris (488-494), Rosenbaum deriva eventualmente hacia esta noción, articulando su nostalgia por la ebullición neoyorquina de los años '60 con la reconfiguración de esas experiencias que permite la *web*. Si bien el instinto nostálgico permea también al libro, reconoce al mismo tiempo la necesidad de salirse de él y revisar las transformaciones de la contemporaneidad.

En este sentido, junto con el ensayo que da nombre al libro, quizás la principal clave de lectura para sus disquisiciones se encuentra en “La escritura sobre cine en la *web*: algunas reflexiones personales”, publicado en 2007. Allí reconoce los límites de la nostalgia y se pregunta por las condiciones de supervivencia del pensamiento crítico en la era digital, retomando una perspectiva humanista que confía en los cinéfilos como base, fuente y reservorio de la experiencia fílmica.

Rosenbaum cierra este ensayo retomando la experiencia de Roger Koza proyectando *Motivos chejovianos* de Kira Murátova en cineclubs de la provincia de Córdoba, Argentina. Considerando las transformaciones que han llevado a que ello sea posible termina reflexionando si no resulta una característica de los tiempos que corren el hecho de que “tal vez el largometraje más loco de Murátova sea demasiado arduo para la mayoría de los neoyorquinos y parisinos, pero al poder comprarlo mundialmente en DVD y con los subtítulos correspondientes, todo se torna posible, incluida la existencia de un grupo considerable de espectadores en Córdoba” (422). Y es así como el cine continúa vivo y activo, a través de la constancia de la cinefilia en la permanente transición del propio hecho fílmico.

Alejandro Kelly-Hopfenblatt

alejandro.kelly.h@gmail.com

RESEÑA DE *EL CINE Y LA HISTORIA DE LA SOCIEDAD. MEMORIA, NARRACIÓN Y REPRESENTACIÓN* DE FABIO NIGRA POR GILDA BEVILACQUA

Como insinúa su título, *El cine y la historia de la sociedad. Memoria, narración y representación*, de Fabio Nigra, pone en diálogo dos ámbitos específicos, el cine y la historia, mediante aquello que los atraviesa e interpela desde sus orígenes, que bien podríamos relacionar con la tríada que propone (no casualmente) el autor para abordarlos y vincularlos: memoria, narración y representación. Este libro hace evidente que cine e historia no pueden pensarse ni relacionarse seriamente sin atender estas tres categorías y sus múltiples entrecruzamientos, que engloban en sí mismas conjuntos de problemas, preguntas e interpretaciones de complejo abordaje. Pero que también son a la vez ámbitos de una amplitud tan rica como difícil de abarcar. Por ello, el autor estructura el libro de modo tal, no solo de acotar sus objetos de estudio, sino también de proponer un camino analítico que parece ir de lo general a lo particular, que es su objeto/objetivo principal, esto es, la relación entre el cine y la historia de la sociedad, con el propósito de elaborar la siguiente apuesta/propuesta teórico-metodológica novedosa mediante una síntesis (dialéctica) de sus términos/polos: entender y analizar el “cine histórico” como un modo particular, válido y legítimo de ser (y hacer) “historia social”. Aquí, es importante señalar que dicha relación se construye desde un punto de vista explícito: el de un historiador argentino, especializado en la historia de los Estados Unidos, que indaga en las condiciones de existencia actual (teórica y práctica -intelectual, política, ética y epistemológica-) de su propia disciplina, inmersa en un mundo occidental al que diagnostica y asume como “posliterario”¹, “invadido” por las imágenes y relatos cinematográficos hollywoodenses, meca de la producción audiovisual contemporánea, cuya sede es justamente aquel gigante del Norte, que Nigra investiga y acerca del cual enseña desde hace más de dos décadas. Un mundo occidental posliterario en el que “la gente común aprende más historia desde el *History Channel* que con mecanismos formales”, por lo que, sostiene, “entender y procesar el

113

1 Término que toma del historiador norteamericano, Robert Rosenstone, uno de los pioneros en los estudios sobre las relaciones cine-historia.

cine histórico se hace trascendente” (2016: 55). En este sentido, el libro es producto del trabajo que el autor ha venido realizando, al menos desde el año 2005, respecto de los múltiples vínculos entre la historia de dicho país y el cine que relata su pasado, en diferentes ámbitos nacionales e internacionales: seminarios de grado y posgrado, proyectos de investigación UBACyT, publicaciones colectivas e individuales, jornadas y congresos, dirigiendo tesis. Esta obra expresa entonces un modo particular de pensar y estudiar el cine norteamericano desde América Latina.

El libro consta de un *Prólogo* y cinco capítulos. Escrito por Florencia Dadamo, Leandro Della Mora y Mariana Piccinelli, el *Prólogo* presenta el periplo (institucional, material e intelectual) que dio lugar al libro, sus objetivos y estructura. Y pondera sus aportes principales, entre los cuales se destacan los siguientes: “si bien habla principalmente del cine estadounidense y del modelo clásico de Hollywood, sus avances permiten aplicar los instrumentos teóricos a cualquier cine clásico nacional”; “proporciona una buena explicación que equilibra elementos constitutivos de la industria cinematográfica, características del lenguaje fílmico y las implicancias sociohistóricas de las películas que cuentan hechos pasados”; y “logra incorporar diversas problemáticas vinculadas tanto a la disciplina histórica, la semiótica y la industria fílmica, brindando una nueva mirada dentro de la historia social, revalorizando otro tipo de narrativa como lo es el texto fílmico” (2016: X-XII).

Así, en el primer capítulo, “Los *majors* de Hollywood o la forma del absolutismo cultural”, “*majors*” y “absolutismo cultural” son los puntos de partida y el marco espacio-temporal general que propone el autor para empezar a desplegar su propuesta. Sin caracterizarlos y sin establecer sus implicancias económicas, políticas y culturales difícilmente habría de manifestarse el sustento de las hipótesis que se desarrollarán a partir de este mismo capítulo. Dicho sintéticamente (aunque desarrollado en profundidad en el texto, retomando ciertas cuestiones planteadas por diversos autores especialistas en el tema, como Said, Bourdieu, Traversa, Barbero, entre otros, pero también apoyándose en una mirada aggiornada de los clásicos, como Marx, Lenin, Luckacs), el autor parte de la idea de que las *majors* (los grandes estudios de Hollywood), como entidades integrantes de un sistema industrial, producen una mercancía (los films) que domina el mercado mundial cinematográfico, prácticamente desde su constitución. Aquí el autor desarrolla e historiza minuciosamente todas las etapas y características del proceso de producción y realización (en términos marxistas) de estas mercancías (costos de elaboración, financiamiento, distribución, concentración), a partir del cual la industria hollywoodense se ha convertido en hegemónica, y ha consolidado su dominio internacional vía políticas neoliberales, iniciadas en la década de 1980, de “desregulación global” (*Ibid.*: 19). Ante este hecho indubitable, que sostiene con datos duros, el autor se pregunta cómo se llegó a este punto, la “era corporativa de Hollywood”, en que las *majors* “son el eje alrededor del cual se ha impuesto una fórmula de elaboración de filmes y elementos subsidiarios incontrolable por parte de los intentos no estadounidenses”. Esto es,

“si una película puede tener su origen remoto en un guionista indio, los servicios legales en Nueva York, la preproducción parcial en Los Ángeles y en otras localidades del mundo; los desarrollos digitales para los efectos especiales en el sudeste asiático, los actores de diversas nacionalidades y el director de otra, estamos en un sistema de producción de mercancía mundial (...), pero en la cual la fórmula que garantiza el éxito está rígidamente pautada al estilo de la *narración clásica de Hollywood*” (*Ibid.*: 22), analizada profundamente en el siguiente capítulo. El autor plantea una interpretación de este fenómeno en la que enlaza dos conceptos, “cultura” e “imperialismo”, para pensar y dar forma a lo que propone como “absolutismo cultural”, una derivación lógica intrínseca de lo que denominó “absolutismo capitalista” (nueva instancia superadora de la etapa imperialista, o “etapa superior del imperialismo”), noción acuñada en un trabajo previo en el marco de sus estudios sobre la historia contemporánea de los Estados Unidos (Pozzi y Nigra, 2013), entendida y retomada del siguiente modo: “si el monopolio es el contrario dialéctico de la libre competencia, cabe pensar al absolutismo capitalista como contrario dialéctico del imperialismo. Uno, negando en términos fácticos la condición de posibilidad del mercado atomizado; el otro, negando la condición de posibilidad del mercado de carácter nacional”. Así, Nigra señala que “el proceso de transición al *absolutismo capitalista* no podía dejar afuera a Hollywood, por cuanto es el mejor reproductor cultural de pautas, valores y principios funcionales a la expansión del ideario estadounidense (amén de ser también mercancía)” (2016: 23), es decir, del *american way of life*.

En el segundo capítulo, “Seducción positivista en el modelo clásico de Hollywood”, ya empieza a delinearse un primer estadio de la relación entre cine e historia que va a desarrollar el autor a lo largo del libro. Lo que denomina “seducción positivista” es uno de los aportes más interesantes y prolíficos del libro. Haciendo base en la fórmula del “modelo clásico de Hollywood”, cuya definición y características (ya canónicas) toma del reconocido teórico del cine David Bordwell, Nigra plantea la siguiente hipótesis: “*la narración clásica de Hollywood encuentra una llamativa identificación con la narración positivista-historicista clásica en historia, y esa es la fórmula de su éxito*”. Para sostenerla, desarrollará su argumentación presentando en los sucesivos apartados, primero, las particularidades y características formales de la narración del modelo positivista en historia; luego, desarrolla el sistema clásico de Hollywood; y finalmente, analiza “cómo este modelo clásico construye un discurso social” (noción que toma de Marc Angenot) apoyado en un conjunto de elementos que en otro trabajo denominó “código de realidad”, que “permite la elaboración de una historia apoyada fuertemente en el sentido común social, y por ende un piso de éxito de venta de taquilla”. Pero también advierte, complejizando el planteo, que “no resulta muy sencillo concluir si es que el positivismo encontró la fórmula por excelencia para la narración histórica o, por el contrario, si la potencia de dicha fórmula se implantó tan profundamente en el sistema educativo que hace a lo que cualquier espectador espera ver en una sala” (*Ibid.*: 28). Tomando ciertos aspectos destacados por Robin Collingwood, señala que los positivistas trabajaban con el método inductivo, un tipo de conocimiento que *avanza de lo particular a lo general*,



cuyo programa de trabajo atendía principalmente dos cuestiones, la recopilación y comprobación de hechos naturales y la fijación de las leyes de su comportamiento. Ahora bien, los historiadores que asumieron este programa tomaron como tarea la primera parte de aquel y su método prescribía la adopción de estas reglas: a) cada hecho debía ser considerado como una cosa capaz de ser comprobada mediante un acto de conocimiento o proceso de investigación individual, y por ello lo históricamente cognoscible se fragmentó en una infinidad de hechos minúsculos; b) cada hecho también debía ser independiente del mismo que ejecuta el acto de conocimiento, el historiador no debía emitir juicios de valor sobre los hechos, sino solamente contar lo que eran (*Ibid.*: 30). Siguiendo también a Lucien Febvre, Nigra señala las consecuencias de la propensión de la disciplina hacia “un régimen de especialización a ultranza”: “la profusión de monografías que comprobaban hechos denodadamente minúsculos (...) generó un abismo entre el historiador y el hombre inteligente no especialista”. Luego, introduce la distinción realizada por Hayden White entre “pasado práctico” y “pasado histórico”, a partir de la cual este último se diferencia del primero (aquel que las personas llevan consigo bajo la forma de memoria, imaginación, prácticas, etc.) en tanto es producido por los estudios históricos profesionales, que paradójicamente al tornarse cada vez más científicos resultaron cada vez menos útiles para cualquier finalidad práctica (ética-política), lo cual lleva a Nigra a realizar esta interesante pregunta: “¿puede suponerse que los films históricos tratan de suplir esta falta de vinculación entre el hecho conocido o representado y su utilidad práctica para el hombre común?” (*Ibid.*: 31). A continuación, presenta ciertos desarrollos de Bordwell sobre la relación entre los mecanismos narrativos en el cine y la teoría constructivista respecto de la percepción visual y la formulación de hipótesis sobre aquello que se observa, que vincula con el caso del cine histórico. Sostiene así que “el espectador, si bien puede desconocer el hecho narrado en el film, conoce generalidades que le permiten formular hipótesis en base a dos elementos primordiales: lo aprendido en la escuela, por los medios de información o gracias a sus familiares cercanos” y “la capacidad ya adquirida de construir una historia cualquiera (...) por el esquema estructural dominado desde la niñez, que se llama la ‘historia canónica’” (*Ibid.*: 32). Esta noción, junto a la de “memoria mediática” profundizada en el próximo capítulo, van a ser fundamentales para lo que sigue, el establecimiento y desarrollo de aquellas características del modelo clásico de narración fílmica (Bordwell, 1996; Xavier, 2008), y también del film histórico tradicional (Rosenstone, 1997), que evidencian claros puntos de contacto con aquellas de la narración histórica positivista: el método inductivo, la causalidad, la linealidad progresiva y teleológica, la narración omnisciente, la representación naturalista-realista, y lo que el autor denominó y desarrolló en trabajos previos, para el caso de las versiones fílmicas clásicas de la historia de los Estados Unidos, como “invariantes” (2012): “la frontera, el excepcionalismo, el patriotismo, el conflicto entre el bien y el mal, el consenso sobre las bondades del sistema estadounidense y el cumplimiento del sueño americano”. Estos invariantes conforman la “biblioteca de esquemas” que ya posee el espectador y que espera ver, “esquemas

prototipo sobre los que ha de montarse la trama de un film, porque la historia son los sucesos de la narración que organizamos en nuestra mente” (2016: 44). Así, Nigra concluye sosteniendo que en las películas históricas elaboradas por las *majors* hay un “específico *sentido común*”, que “se ha venido construyendo desde principios del siglo XX a partir de un aparato ideológico del Estado como lo son las instituciones educativas de todos los niveles, las que en su mayoría elaboraron una específica manera de entender y reconstruir el pasado”. Entonces, “lo que ha dado en llamarse la ‘historia oficial’ es una construcción que, de repetida y recirculada, constituye un mecanismo aceptado de forma consensual acerca del propio pasado. Es lo que se puede decir del pasado, y por ello ha de ser entendida como un *discurso social*”: “un objeto compuesto de subconjuntos interactivos, con elementos metafóricos migrantes y donde operan tendencias hegemónicas y leyes tácitas”, cuyos enunciados “deben ser tratados como eslabones de cadenas dialógicas, ya que no se bastan a sí mismos, y se encuentran llenos de ‘ecos y recuerdos’, penetrados por visiones del mundo, tendencias y teorías de una época” (*Ibid.*: 45-46). Por último, presenta un ejemplo, el análisis del film *El patriota* (Roland Emmerich, 2000) como “construcción narrativa positivista”, para poner en funcionamiento todo lo desarrollado hasta aquí.

El tercer capítulo, “La memoria en construcción, o cómo los medios hegemónicos inciden en tu pasado”, marca el quiebre o, más bien, la bisagra que une lo general (la hegemonía mundial del cine histórico de las *majors* y discurso social) con lo particular, y lo hace a través de la indagación específica respecto del lugar de la memoria en nuestros abordajes del pasado (individuales, colectivos, nacionales, etc.) y sus múltiples y problemáticos vínculos con el cine y la historia. Así, el objetivo será “comprender cómo uno de los aparatos más enormes de producción de contenidos se apoya en fórmulas bien conocidas (por ellos), a fin de reconstruir el pasado, con objetivos comerciales e ideológicos” (*Ibid.*: 55). Para ello, el autor presenta un estado de la cuestión respecto de lo que considera las principales corrientes e interpretaciones, primero, de la categoría “memoria” y la “memoria como narración” (Vernant, Le Goff, Connerton, entre otros), en general, y luego, la “memoria colectiva” e “histórica”, y “mediática” (Halbwachs, Nora, Assman, Cid Jurado, entre otros), en particular. Así, el autor parte de la base de que, por un lado, “la memoria es una facultad individual, pero está estructurada por el lenguaje, la educación y las ideas y experiencias compartidas, o sea, condicionada social y colectivamente” (*Ibid.*: 65). Y, por otro, “la construcción de una memoria de la propia sociedad ha recibido el poderoso influjo de los medios de comunicación”. Por esto, analiza qué es lo que se construye cuando se realiza un film histórico. Dado que “una película o serie televisiva poseen códigos de construcción y de comprensión, que varían a lo largo de los años”, por ejemplo, pregunta: “¿puede hoy rodarse un film de guerra que no tome en cuenta lo expuesto en *Rescatando al soldado Ryan*? (*Ibid.*: 68-69). Tomando los aportes de Alfredo Cid Jurado, señala que la acumulación de películas bélicas desarrolló “un conjunto de formas y acciones de manera tal que se encuentran en el universo simbólico del espectador”, por lo cual “con independencia del trabajo previo de archivo y bibliográfico, el film posterior no puede evitar hacer referencia, de alguna

forma, a producciones anteriores” (*Ibid.*: 69, 72). Así, Nigra concluye que “la memoria mediática elabora y reelabora recuerdos colectivos que los espectadores no han vivido, pero que forman parte del acervo histórico no solo de su propio grupo, sino que gracias a las películas y *remakes* de Hollywood, se asimila una historia no propia”. De este modo, podemos ver ahora más claramente cómo, con el desarrollo de los grandes medios de comunicación, y en particular con la concentración de los últimos años, “la clase dominante ha trazado una construcción funcional a sus intereses, inventando una memoria social y estatal que casualmente posee la recurrencia de reproducir la visión hegemónica de una cultura y una sociedad particular” (*Ibid.*: 73-74), que, como sabemos ya, es la estadounidense.

En el cuarto capítulo, “El concepto de *trasposición* y el cine histórico”, el desarrollo y análisis del primer concepto (trasposición) también puede pensarse a la luz de otro clivaje fundamental: aquel que vincula de manera compleja y difusa (indeterminada) lo escrito y lo audiovisual en la búsqueda de representar eventos del pasado. Opta por una noción específica de trasposición, la concepción transtextual: “todo texto parte de otro texto y por ello la trasposición puede ser pensada como un modo posible de relación entre textos” (*Ibid.*: 85). Desde esta perspectiva, Nigra pregunta “qué se ha visto hasta el momento en lo que podría llamarse la trasposición de un texto histórico a un film”, y contesta desarrollando una idea original y novedosa sobre los aportes de Rosenstone respecto de su noción de cine histórico: “aun sin hacerlo explícito, una parte sustancial de sus estudios refieren a la forma fílmica de la trasposición de hechos o textos históricos”, “cuando sostiene que ‘la historia como relato dramático en imágenes se apoya en la invención tanto de pequeños detalles como de hechos importantes’” (*Ibid.*: 90-91). Así, tomando la clasificación que propone Sergio Wolf, Nigra señala que lo que plantea Rosenstone es una “lectura adecuada”, ya que lo adecuado “se encuentra en la voluntad de recuperación sin genuflexión al texto, para pensar los materiales de ese otro medio –el cine– sin dinamitar ese estadio anterior que era el libro, tratando de hacer prevalecer las herramientas del otro lenguaje, pero siguiendo direcciones que ya estaban”. Para ello, el autor sostiene, retomando a Cid Jurado, que, por un lado, “corresponde adecuar la versión a percepciones que resulten conocidas” (*Ibid.*: 92-93), pero también deben sumarse los elementos que llama *fuentes*, y hay que analizar cómo son llevados a la imagen. Estos “surgen de una aproximación realista de datos formales e indubitables: la arquitectura, la moda, las pinturas, fotos o filmaciones (todo depende de la época que se quiera representar)”. Son así “los datos duros sobre los que debe asentarse el primer relevamiento”. Aunque ante esto Nigra llama la atención sobre el problema de las “representaciones anacrónicas” de las “malas investigaciones”, dado que este anacronismo “puede ser visto como un error que conduce al fracaso en algo básico para la valoración del film” (*Ibid.*: 96). Para lo cual propone tener en cuenta “el concepto de facilitador”, que “ha de ser considerado, por cuanto se le deben proveer al espectador, como sostiene Bordwell, elementos para la elaboración de la historia en un ambiente en el que se sienta cómodo para efectuar las tareas particulares que requiere construir la narración a medida que se la va viendo” (*Ibid.*:

98). Finalmente, los casos de estudio seleccionados, a su vez, expresan parte de aquello ya enunciado en los capítulos y apartados precedentes. Primero, realiza un microanálisis de una escena de la miniserie *Band of Brothers* (2001), basada en el libro homónimo editado en 1992 por el historiador Stephen Ambrose, que se rodó siguiendo la misma línea que *Rescatando al soldado Ryan* (Spielberg fue uno de sus productores ejecutivos). Luego, presenta una visión más general vinculada a la fase II modelo de trasposición que toma de Juan Mansilla Troncoso y plasma en el cuadro 4.1 (*Ibid.*: 88), que aplica sobre *La lista de Schindler* (Spielberg, 1993), quizás el caso más paradigmático del poder de las *majors* de Hollywood, como enfatiza el autor, y máxima expresión, por ello mismo, de la idea de “absolutismo cultural” y “memoria mediática”.

En el quinto y último capítulo, “El cine y la historia social”, Nigra presenta primero una aproximación sintética de los grandes lineamientos que se han elaborado en torno a esta última, los problemas que tuvo en su evolución (la incidencia del giro lingüístico y el cuestionamiento de sus orígenes como producto de la modernidad, entre otros) y en la actualidad (Hobsbawm, Samuel, Kocka, Juliá, Fontana, Chartier, entre otros), “a fin de comprender su lugar y las herramientas que puede brindar para el análisis de un film desde esta perspectiva”; para luego reflexionar sobre las discusiones en el espacio analítico “cine-historia”: cine como fuente y/o como representación audiovisual válida del pasado, o como “historiofotía” (Ferro, Rosenstone, White); y trabajar finalmente ejemplos a partir de “películas que pueden expresar con claridad en términos de historia social los hechos del pasado” (*Ibid.*: 114). Para el autor, Hobsbawm propuso un “modelo de construcción de un trabajo de historia social” que sigue siendo bastante sólido en la actualidad: “se ha de establecer la estructura y observarla en su desarrollo histórico, teniendo en cuenta lo que llama el espinazo del análisis, es decir, la economía, para estudiar el proceso de cambio y transformación histórica y así comprender cómo las estructuras de las sociedades obtienen o pierden sus equilibrios, a la vez de trabajar sobre la dimensión social de los cambios intelectuales y culturales” (*Ibid.*: 118). También agrega, tomando a Juliá, que es central la aceptación de “un modo de determinación social, una causalidad social como propia de la explicación histórica” de esta modalidad (*Ibid.*: 119). Así, el autor sostiene que el cine que intenta representar hechos del pasado, en tanto provea una visión integradora, puede llamarse social (*Ibid.*: 127). Siguiendo a Rosenstone, señala que “el cine une en un proceso lo que la ‘historia científica’ separa”, preguntándose a la vez si esto no es entonces el proyecto de historia total que se propuso la historia social. Y ejemplifica esta idea con el film *Germinal* (Claude Berri, 1993): “nos muestra la economía, la sociedad, las clases sociales, la cultura obrera y la burguesa... y se origina en una novela de Emile Zola!”. Según Nigra, sería entonces razonable preguntarnos si ese film es capaz o no de explicar la sociedad francesa de fines del siglo XIX de una forma consistente (*Ibid.*: 133). A su vez, también toma de Rosenstone el concepto de “invención” para justificar algo recurrente en el cine histórico: la inclusión de imágenes “inventadas, ‘pero ciertas’”, que lo son “porque simbolizan o condensan conocimientos, al presentar una visión del

conjunto verificable, documentable y sostenible” (*Ibid.*: 134-135). Así, ciertas películas históricas, como *The Molly Maguires* (Martin Ritt, 1970), para el autor son “una materialización del proyecto originario de la historia social, ya que se presenta la totalidad del hecho histórico tomando en cuenta la mayoría de las variables puestas en discusión. Pero también, con los mismos parlamentos y las mismas actuaciones se expresa la ideología político-sindical de los mineros, las relaciones interpersonales, las sensaciones y percepciones de la propia identidad” (*Ibid.*: 136). El último ejemplo que analiza, el film hollywoodense *Trece días* (*Thirteen Days*, Roger Donaldson, 2000), para Nigra también puede pensarse de este modo, aunque sea una producción más comercial, y exhibe la tensión de gran parte de las cuestiones que se han debatido a lo largo del libro.

Finalmente, resulta interesante señalar el movimiento inverso (y heterodoxo) que podemos encontrar en este libro al del positivismo que se ha presentado. Está enlazado justamente a la propuesta-apuesta que despliega en él Nigra, comprender al cine histórico como una variante posible de historia social, lo cual implica una relectura de la historia social (que justamente fue aquella que cuestionó al historicismo positivista) en la búsqueda del ejercicio de una disciplina que no se cierre en “hechos denodadamente minúsculos” y en discusiones y formatos que solo interesan e interpelan a los especialistas, sino una que participe amplia, abierta y críticamente en la construcción de los sentidos que desde la sociedad se le atribuyen a los eventos del pasado, en este mundo posliterario al que los historiadores también pertenecemos, ya que *los historiadores también vemos películas*.

120

Gilda Bevilacqua: FFyL-UBA
gildasbelivilacqua@gmail.com



ENTREVISTA A ISMAIL XAVIER, ROGER KOZA Y JONATHAN ROSENBAUM POR EN LA OTRA ISLA

El presente número de *En la otra isla* se dedica a pensar la relación entre el cine norteamericano y el latinoamericano. El análisis de esa relación obliga a pensar si en el marco de las crisis de los estados-nación y la hegemonía del capitalismo globalizado todavía se puede hablar de producciones culturales nacionales. En esa dirección, ¿todavía existe un cine norteamericano? ¿Cómo lo afecta su contacto con otras culturas? ¿Cómo se podría pensar una identidad nacional del cine en el momento actual?

121

IX: Existe un cine latinoamericano formado por el conjunto de las cinematografías nacionales que, aunque cada una tenga una historia específica, tienen rasgos comunes que derivan de la forma en que los diferentes países respondieron al dominio del cine norteamericano sobre sus mercados nacionales, teniendo en cuenta el control que las distribuidoras y durante muchas décadas también las exhibidoras norteamericanas instaladas en América Latina ejercieron en esos mercados para garantizar la hegemonía de sus productos.

Algunos países –claramente con más fuerza México y Argentina– tuvieron una producción dentro del formato clásico de los géneros (melodramas, comedias), que incluyó un ciclo brasileño de comedia musical. Este ciclo de cine popular en América Latina tuvo su momento más fuerte entre los años 1930 y 1950 y su crisis en la segunda mitad de esa década. Un nuevo período, entre 1960 y 1970, definió el ascenso de un cine innovador en lo estético y en su modo de producción, un cine político continental realizado por una nueva generación mayormente en Argentina, Brasil, México, Chile y Cuba, pero con algunos ejemplos en Bolivia, Colombia y Uruguay.

Hay, por lo tanto, una historia con puntos en común, incluso al día de hoy, después del intercambio de ideas, propuestas, elecciones temáticas, modos de producción y debates políticos del cine de autor de bajo presupuesto de las décadas de 1960-1970. Los encuentros en festivales de cine latinoamericano



permitieron establecer un diálogo entre críticos y cineastas de distintos países, lo que contribuyó a generar esta unidad y/o afinidad de las propuestas. Este proceso manifiesta en el plano cultural la historia común de los países poscoloniales que proyectan su desarrollo económico-social en conflicto con los intereses del país hegemónico –los EE.UU.- y su fuerte dominación de las industrias culturales que por mucho tiempo han tenido el cine como emblema.

Dos aspectos para tener en cuenta: primero, en todos estos momentos el cine latinoamericano mantuvo un diálogo con las propuestas que surgían en otros continentes porque nunca los cines nacionales, o el cine continental, estuvieron aislados sino que siempre prevaleció el sistema de referencias a escala mundial con que todo cine dialoga; segundo, la presencia de puntos comunes e intercambios de experiencias entre los cineastas no significa que no haya habido en cada cine nacional algunas cuestiones, núcleos temáticos y estilos propios de la configuración de cada cultura nacional y su historia o de sus desafíos en el plano social o económico. En conclusión, teniendo en cuenta estas consideraciones, existe sin lugar a dudas un cine latinoamericano y no solamente un conjunto de cines nacionales.

RK: La evidencia empírica lo demuestra: sí, existe el cine latinoamericano, aún existe en plural: cines latinoamericanos. *Buenos Aires al Pacífico* no podría hacerse en Perú, del mismo modo que *Made in USA*, *El otro día*, *Arabia* y *El abrazo de la serpiente* no se podrían hacer en Argentina. Esos films pertenecen inexorablemente a una historia nacional y a ciertas tradiciones cinematográficas (y lingüísticas) ligadas a sus propios países. El film de Donoso le debe en su desobediencia cleptómana a Borges, del mismo modo que *Arabia* es deudora de una cierta línea literaria de Brasil. Son, además, películas indisociables del territorio. El tema de fondo es otro, si se habrá de problematizar la cuestión de la autonomía respecto del cine de Estados Unidos, un signifiante, ese país, que es más que la nación ahí invocada. Estados Unidos es una fantasía global, y el cine la habilita, transmite y sostiene. Pero la cuestión respecto del cine latinoamericano es si existe hoy una autonomía poética para sus cineastas, porque hay dos vías poéticas dominantes liberadas de las tradiciones y las lenguas que se imponen por vías diversas: una cierta poética hollywoodense (modos de narrar, construcción de personajes, tiempos de escenas, etc.) y otra propia de una difusa poética niveladora de las diferencias que es propia de los festivales, en la que el tono local se articula en una universalidad sugerida, temática y formal. Films como *Siembra*, *La canción del silencio*, *Nuestras madres* son emblemáticos. En este sentido, películas como *La deuda* y *Así habló el cambista*, la primera “rumana”, la segunda “noir rioplatense” resultan inabordables. Y eso explica su exclusión de las grandes competencias.

¿Y en relación con el cine norteamericano?

JR: Raramente pienso en un “cine nacional norteamericano” como una entidad o un concepto que me resulte significativo o útil. Desconfío de las categorías nacionales después de considerar lo inadecuadas

que son para describir a (o dar cuenta de) Buñuel, Chaplin, Chytilova, Dovzhenko, Dreyer, Eisenstein, Feuillade, Ford, Godard, Hawks, Hitchcock, Kiarostami, Kubrick, Mizoguchi, Muratova, Ozu, Renoir, Resnais, Stroheim, ambos Torneurs, Varda, y Welles.

En el funcionamiento del canon del cine, ¿qué lugar ocupa el cine latinoamericano? ¿Cómo sería posible subvertir ese canon o abrirlo a las cinematografías que fueron históricamente relegadas? ¿Cuál puede ser el rol de la crítica en esa apertura del canon?

IX: Hay diferencias según de dónde procedan los comentarios sobre el canon, pero es innegable la hegemonía del cine de ciertos países, básicamente de EE.UU., Francia e Italia en primer lugar, seguidos de otros países de Europa y una presencia minoritaria de países latinoamericanos, asiáticos y africanos. En este sentido, les corresponde a los críticos de América Latina abrir esta cuestión a un debate que aporte a la discusión más amplia sobre la formación del canon y sus criterios, porque ahí es notorio el límite que impone el conocimiento parcial de la producción mundial de parte de cualquier crítico, pero sobre todo de aquellos limitados a los espacios tradicionales de consagración de las obras que están regulados por el eurocentrismo y/o la hegemonía norteamericana que dominan los canales de información.

Lo importante es ampliar la conciencia de estas asimetrías y atender a la relatividad inevitable que marca la formación de cualquier canon porque, si hay criterios y criterios, antes de ellos hay un dato decisivo: el repertorio y las limitaciones de quienes juzgan el valor de las obras. Las iniciativas de las asociaciones de críticos, las revistas y entidades de estudios sobre cine de América Latina pueden crear un nuevo ambiente para el debate de esta cuestión, principalmente en el mismo contexto latinoamericano sin, sin embargo, ser demasiado optimistas sobre su capacidad de intervención a escala global. Canon, juicio de valor y la misma idea de un jurado universal son problemáticos.

RK: La crítica puede tanto vindicar como destituir; lo importante es que el ejercicio crítico sostenga un movimiento de ideas sin detención; clausurar la conversación constituye el fracaso de la crítica. La crítica, se podría sugerir, es una praxis, a saber: una incesante actividad de rupturas y reordenamientos discursivos dirigidos a desmitificar y a la vez sostener un resquicio de pensamiento vivo allí donde la imagen es reemplazada por otra y el concepto estéril le sirve como coartada para no ser pensada.

El problema del canon es su costado normativo y su efecto prepotente de visibilidad. Las películas consagradas opacan a las menos celebradas e incluso conocidas; erigir cánones alternativos constituye una política necesaria, un ademán de choque, pero también sirve desordenar todo tipo de panteón apelando a un pluralismo estético por el cual nunca se pueda decretar la obra maestra de las obras maestras.

JR: Esto depende de qué cánones cinematográficos. La marginalización del cine latinoamericano en el

canon occidental controlado por Estados Unidos tiene sus raíces en la falta de conocimientos cinematográficos, culturales, históricos. La crítica debería esforzarse en contrarrestar esto.

Esta pregunta es específicamente para Jonathan Rosenbaum: usted remite en diferentes artículos a cierto “aislacionismo” del cine norteamericano y sus espectadores a lo largo de su historia, ¿se conserva en la actualidad? En el marco de las transformaciones actuales propiciadas por el *streaming* y las nuevas plataformas, ¿esto implica, o puede implicar, una apertura de los espectadores norteamericanos al cine procedente de otras regiones?

JR: Sí, este aislamiento se conserva más que nunca. El acceso de la audiencia norteamericana al cine de otras regiones podría suceder –pero no va a pasar sin la instrucción de críticos y programadores.

En esta dirección, ¿cuál es la incidencia actual de los críticos cinematográficos en términos de promoción, circulación y consumo?

IX: Los críticos tienen un espacio asignado en los diarios y revistas para desarrollar sus puntos de vista y las iniciativas de este tipo constituyen su militancia en los medios, pero algo más sistemático en esta dirección sería más efectivo si estuviera enmarcado en la acción articulada por asociaciones de críticos, actividades colectivas, festivales y otros encuentros internacionales.

Otro tipo de acción es la presión que los críticos pueden ejercer sobre los gobiernos para que formulen políticas de incentivo y visibilización que incrementen la producción nacional, acompañadas por la regulación del mercado de exhibición. En definitiva, acciones que ya se asumieron en otros momentos de nuestras historias y que, en algunos casos, consiguieron modificar de modo significativo el lugar del cine nacional frente al público.

Sin la presencia de un marco legal y de una política de incentivo a la producción va a ser muy difícil ampliar la presencia de los cines nacionales en el mercado de cada país latinoamericano. Por otro lado, la exhibición en América Latina de filmes de países no hegemónicos de otros continentes podría incrementarse desde un trabajo de los críticos que apuntara en esa dirección, pero también en este caso lo ideal sería defender en la esfera pública una política de incentivo apoyada en acuerdos bilaterales entre estados nacionales, como parte de una política cultural de defensa de los cines no hegemónicos a los cuales los latinoamericanos debemos la formulación de políticas que vayan en ese sentido, así como ellos a nosotros. No hace falta recalcar que estas iniciativas se hacen más urgentes dentro del ámbito de América Latina, un espacio en que esas políticas supranacionales se justifican con mayor fuerza.

RK: Me he formado durante toda la década de 1990 leyendo desde una ciudad diminuta de las sierras de Córdoba —Huerta Grande— las columnas de los viernes de Jonathan Rosenbaum en el *Chicago Reader*. Gracias a él conocí a Kira Muratova, Abbas Kiarostami, Béla Tarr y tantos otros. Él era el espía

de otros cines existentes y en sus “informes” aprendí que había otro cine. El cine es de muchas maneras. En ese sentido, lo de Jonathan no solo se trataba de información, porque sus textos trabajan en el reconocimiento descriptivo y el análisis del funcionamiento estético en el interior de una poética que no era la dominante. Muchos de sus aprendices nos hemos convertido en programadores, además de ser críticos y publicar. Es decir, que intentamos dar cuenta de ese pluralismo estético en los textos, pero también nos comunicamos de forma diferida en propuestas de programación. Hacer ver, discutir, difundir y pensar siempre.

JR: La incidencia es fuerte en aquellos espectadores interesados en la crítica cinematográfica. Para mí, la calidad de los espectadores —en términos de concentración, gusto, juicio crítico y de la conciencia de estos aspectos— importa mucho más que la cantidad. Me gusta pensar que los mil lectores que recibe mi sitio web por día son más valiosos que los muchos más lectores que me leen desde hace 20 años en el *Chicago Reader*, que además son más locales. Quizás me equivoque, pero es un mito y una agenda que me gustaría construir — un nicho de mercado.

¿Cuál es el contacto de los críticos y académicos latinoamericanos con el cine norteamericano?

IX: Es enorme por la configuración de los mercados nacionales de exhibición donde el cine norteamericano es hegemónico y por lo tanto el que tiene mayor presencia en los medios especializados. En este terreno hay una cuestión de deber profesional del crítico que muchas veces está reñido con los intereses mediáticos, una tensión que en muchos casos los críticos enfrentan con mayor o menor intensidad.

En el ámbito académico, la situación es diferente. El contacto con el cine norteamericano tiene su expresión en los programas de historia del cine y de cuestiones estéticas en general en el marco de un orden internacional en el que su presencia exige el análisis de sus películas y configuraciones estéticas más amplias, así como de su modo de producción. También hay que tener en cuenta la presencia del cine norteamericano en proyectos de investigación que cada académico justifica con sus criterios y por la naturaleza de sus objetivos. La configuración general de esta presencia en el mundo académico deriva del lugar que esta cinematografía tiene en la historia del cine y en la coyuntura actual de producción y exhibición, que hace que su estudio sea ineludible en la formación de cineastas y críticos.

Para articular la existencia de estos cursos e investigaciones con otras cuestiones presentes en este cuestionario, esto depende de los valores y la perspectiva cultural, estética e ideológica de cada académico. Vale decir que es tanto más necesario este estudio en los casos en que el objetivo es construir una mirada crítica del cine a partir de su incidencia en los espectadores de América Latina. O sea, el conocimiento es fundamental para elaborar una crítica consecuente.

RK: Yo no pertenezco a la academia. Puedo conjeturar, debido a la producción de textos en ella, dos ca-

racterísticas: el académico suele preferir trabajar con películas del pasado; lejos está de acopiar signos del presente y trabajar críticamente sobre estos. Los críticos no académicos, por el contrario, tienden a trabajar con la materia inabordable del presente. He ahí un hiato. El cine estadounidense, además, no es un bloque firme; más bien, se trata de un archipiélago en el que Paul Thomas Anderson hace sus cosas, Jarmusch otras, y Tarantino y Joseph Kahn también. Mientras tanto los superhéroes absorben cineastas de turno y estos ocupan las pantallas y asimismo forjan un imaginario global metafísico con nociones del bien y el mal aplicadas a una simplificación cosmológica propia de mitos pretéritos. Dudo que un académico conozca el cine de Dan Sallit, los hermanos Safdie y Bill Morrison.

¿Cuál es el contacto de los críticos y académicos norteamericanos con el cine latinoamericano? Personalmente, ¿hay algún autor o algún movimiento del cine de la región que haya resultado relevante en su formación cinéfila?

JR: Debo decir que el vínculo es mínimo. En mi caso, Borges, Buñuel, Cozarinsky, García Márquez, Peixoto, Pereira dos Santos, Ruiz, y Torre Nilsson cumplieron ese rol.

En relación con la distribución internacional del trabajo artístico, ¿qué rol le toca cumplir al cine de América Latina? ¿Qué se espera en el mercado norteamericano y en el circuito de festivales del cine de esta región? ¿Cómo se pueden fomentar, desde la crítica, posiciones que eviten el exotismo o las miradas reduccionistas?

IX: El papel del cine en América Latina, tomado en su conjunto, es fortalecer un intercambio cultural y cinematográfico intra-continental que sirva de fundamento a un diálogo más profundo en el plano estético y a la puesta en marcha de modos de producción como base para generar un espacio de diálogo y colaboración mutua en todos los planos. Son relaciones esenciales que es preciso profundizar al máximo para enfrentar las trabas que cada coyuntura impone a esta interacción fundamental para el desarrollo consistente de un cine latinoamericano que se constituya en un segmento importante de la cultura. Es decir, viabilizar las condiciones que le permitan cumplir una tarea que sería apropiada y valiosa para la cultura latinoamericana, teniendo en cuenta su potencial para actuar en un proceso de conocimiento, comprensión mutua y formulación de objetivos comunes en el plano social y político con vistas al desarrollo y la emancipación efectiva de América Latina de los países hegemónicos a nivel mundial. Desde esta perspectiva de acción, es fundamental el papel que tienen la crítica, los académicos, los cine-clubistas y, fundamentalmente, el cine de los cineastas latinoamericanos en el proceso de producción de un conocimiento mutuo más profundo que permita superar cualquier reduccionismo o exotismo (que son producto de la ignorancia y los preconceptos).

RK: Del cine de la región no solo se esperan, sino también se gestionan dos caminos poéticos ya vindicados por los festivales: el realismo sucio, aquel en el que despunta el malestar latinoamericano sin

ninguna demanda sociológica que cuestione la representación concomitante de sociedades desiguales; y, en segundo lugar, una especie de minimalismo benevolente en el que hombres sencillos del continente, quienes apenas hablan, son los últimos testigos ontológicos de una humanidad virginal. *Ciudad de Dios* sería el ejemplo perfecto del primer caso, casi su parodia; *El abrazo de la serpiente*, un caso bastante legítimo y digno del segundo. Ningún festival espera un film sobre un físico de partículas nacido en Bogotá. Y menos todavía que a un “salvaje” como César González se le ocurra apropiarse de Godard para pintar su aldea.

¿Cuáles percibe, como crítico, que son las formas más habituales de representar a los personajes latinoamericanos en el cine norteamericano? ¿Existen estereotipos significativos? ¿De qué manera podría modificarse la conservación de los estereotipos en caso de existir?

IX: Había estereotipos en el western cuando aparecía en escena una familia mexicana como algo exótico en una tierra que en realidad era México antes de la expansión de los angloparlantes hacia este territorio mexicano en lo que se llamó “la conquista del West”. Hubo estereotipos de los brasileños en las comedias musicales norteamericanas filmadas en parte en el Brasil de la década de 1940 durante la “política de la buena vecindad” de la Segunda Guerra Mundial. Está el caso de Carmen Miranda, la cantante brasileña que se volvió prototipo de la mujer tropical y estableció el tipo de papeles que podían representar las actrices brasileñas en las películas hollywoodenses, algo que se mantuvo a lo largo de las décadas y que pasó con Sônia Braga en su momento de mayor estrellato a partir del filme brasileño de Bruno Barreto, *Dona Flor e seus dois maridos* (1977). En este aspecto en particular, la norma, con algunas excepciones, ha sido la figura de la morena sensual y seductora, el tipo “Latin Lover”, incluso en contextos ficcionales en que el personaje no es el de una mujer brasileña. Por supuesto, hay otros casos que desconozco. Basta ver el tratamiento que se ha dado a los líderes revolucionarios mexicanos –Pancho Villa y Zapata– en las películas norteamericanas que abordan ese episodio fundamental de la historia mexicana. Habría que hacer una investigación del estado actual de esta cuestión en el cine contemporáneo.

RK: En el realismo sucio la figura recurrente es la del salvaje del cemento. Su versión obscena y total se puede ver en la escena más emblemática al respecto en *Heli*, de Amat Escalante, aquella escena en la que se queman en el plano los genitales de un hombre secuestrado previo a una golphiza estetizada, como si se tratara de una secuencia espacial de Tarkovski, acaso la peor influencia que han tomado los cineastas de la región. *Heli* es la quintaesencia. La inversión correlativa de esa figura es la del sabio, quien, a menudo, no detenta ningún saber. Los protagonistas de estos films suelen ser campesinos; el habla ha sido sustituida por el silencio; caminar es la acción predominante, nada esencial sucede en estos relatos, porque basta con el encantamiento de la presencia de los personajes. Los ejemplos son tantos que da un poco de pudor señalarlos. Estas figuras pueden combinarse, la del salvaje y el sabio.

JR: En el cine norteamericano suelen representar a los personajes latinoamericanos como estúpidos, amables, el estereotipo sal-de-la-tierra. Esto podría cambiar conociendo las individualidades y no clasificándolas como estereotipos. *The last movie* de Dennis Hopper es culpable del mismo racismo de chico blanco y rico que *Apocalypse Now*, *The Deer Hunter* y *Platoon*.

Y podría preguntarse a la inversa, ¿el espectador y la crítica norteamericanos registran los estereotipos contruidos sobre su misma población? ¿Cuáles son los más frecuentes? ¿Se observan más en producciones locales o extranjeras?

IX: En este caso, mi memoria no ayuda. Recuerdo apenas de una comedia de 1959, *O homem do Sputnik*, dirigida por Carlos Manga, en que el comediante brasileño Jô Soares hace el papel de un espía norteamericano que mastica chicle todo el tiempo mientras dirige sus maniobras contra los rusos en Río de Janeiro para disputarles la posesión de un artefacto que supuestamente cayó en Brasil y que se supone que es el Sputnik, el satélite artificial lanzado por los rusos al comienzo de la carrera espacial. El estilo de Jô Soares es demoledor en la forma en que interpreta este personaje-estereotipo, lleno de gestos simpáticos e ingenuos que esconden a un calculador impiadoso en la consecución de sus objetivos. La presencia de este personaje, según la información de la época, habría impedido la exportación de la película para su exhibición en EE.UU.

RK: No estoy seguro de que el cine latinoamericano cuente con muchos personajes estadounidenses. Si los hay, son los mismos que el propio cine estadounidense prodiga. En el mejor de los casos, en ciertos relatos se los trata de piratas, como muy bien sucede en *Bacurau* o en *La cordillera*.

Y podría preguntarse a la inversa, ¿el espectador y la crítica norteamericanos registran los estereotipos contruidos sobre su misma población? ¿Cuáles son los más frecuentes? ¿Se observan más en producciones locales o extranjeras?

JR: Sí. Los estereotipos que los norteamericanos construyen sobre sí mismos tienen que ver con la venganza y la violencia, algo que se puede observar en Tarantino y sus muchos imitadores.

Si bien nunca son directas ni evidentes las consecuencias de las políticas económicas y sociales sobre el arte, ¿Se observa en la era Trump una agudización de representaciones estereotipadas en el cine o, por el contrario, el cine se resguarda como un espacio de independencia y resistencia?

JR: Es difícil encontrar matrices en una situación tan cercana a la desesperanza, al menos en lo que concierne al discurso hegemónico. Por eso es que prefiero los mercados de nicho.