



#262

Seminario de Crítica 2024

«Ir al cine en Buenos Aires (1930-1955). Memorias e imaginarios urbanos»

Autora

Dra. Sonia Sasiain

Comentaristas

Dra. Rosa Chalkho (IAA-FADU-UBA)

Dra. María Aimaretti (IIGG-UBA, CONICET)

Viernes 30 de agosto de 2024

12:30 hs. Sala de Reuniones

“Horacio Pando” (IAA-FADU-UBA)

Ir al cine en Buenos Aires (1930- 1955)

1

Memorias e imaginarios urbanos

Dra. Sonia Sasiain

soniasasiain@outlook.com

Universidad de Buenos Aires. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo.

Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl Castagnino"

Resumen

El proyecto "Historia de los públicos de cine en Buenos Aires (1933-1955)"¹ se desarrolló debido a la escasa bibliografía existente sobre el tema. Este trabajo se realizó en el marco de la corriente del *New Cinema History* (Maltby, 2011) que refiere a un grupo de investigaciones sobre la circulación y el consumo de cine con énfasis en la historia social de las culturas cinematográficas. Estos estudios conciben a los públicos de cine en plural, como agrupamientos sociales e históricos que se reconocen por compartir prácticas y valores que los conectan (García Canclini, 2010). El objetivo de esta ponencia es dar cuenta del modo en que la experiencia de ir al cine en Buenos Aires nutrió el imaginario urbano de los públicos de 1933 a 1955. Aquí se comparte una síntesis de algunos resultados de la elaboración de cartografías y de la realización y análisis de entrevistas, desarrolladas durante la investigación, como estudio sistematizado, histórico y crítico, de los públicos porteños durante esos años.

Palabras clave: Públicos de cine, Nueva Historia, Memoria, Cartografías, Imaginario urbano

¹ Proyecto PICT (PICT 2018-02184) dirigido por la Dra. Clara Kriger. Grupo responsable Dra. Marina Moguillansky, Dra. Cecilia Gil Mariño, Dr. Alejandro Kelly Hopfenblatt.

Ir al cine en Buenos Aires (1930- 1955)

2

Sonia Sasiain

Introducción

En los últimos años existe una mayor preocupación por los aspectos industriales y comerciales del cine en las investigaciones desde la historia cultural. Para generar una renovación del campo Richard Maltby (2011) propuso una nueva perspectiva, la *New Cinema History*. En esta línea, se consideran referentes ineludibles las investigaciones señeras de autores como Robert Allen (1990), Ben Singer (1996), Daniel Biltereyst, Philippe Meers (2011) y Maltby, Melvin Stokes, y Robert Allen (2007). Estos historiadores proponen investigar acerca de la circulación y el consumo cinematográfico al considerar al cine como un terreno de intercambio social y cultural. El crecimiento de la *New Cinema History* ha alcanzado una dimensión formal más sólida en la última década, especialmente a partir de la conformación en 2004 de la red *HoMER –History of Moviegoing, Exhibition and Reception–*, un espacio de discusión y socialización de diversos estudios globales sobre la experiencia cinematográfica desde una perspectiva multidisciplinaria.

En el ámbito latinoamericano existen notables investigaciones que trabajan casos puntuales y se han dado avances significativos en libros como los de Rafael de Luna Freire (2012) en Brasil y Fernanda Arias Osorio (2014) en Colombia; Jorge Iturriaga (2015) en Chile, Ana Rosas Mantecón (2017) en México. Ellos demuestran la variedad de ejes posibles para abordar este campo. Sus estudios van desde una mirada sociológica sobre la conformación de públicos hasta perspectivas enmarcadas en los estudios urbanos sobre la relación de las salas de cine con las transformaciones de la ciudad moderna o preocupaciones técnicas sobre las mutaciones de los equipamientos y los espacios de exhibición. En los últimos años también se publicaron *En la cartelera: cine y culturas cinematográficas en América Latina* (Kelly-Hopfenblatt y Poppe, 2022) y, como resultado de este proyecto, *Salas, negocios y públicos de cine en Latinoamérica (1896-1960)* (Kriger y Poppe, 2023).

Marco temporal y teórico de la investigación

3

Desde 1930, el Estado argentino promovió la industrialización y la modernización urbana. Esto coincidió con el surgimiento del cine sonoro en Buenos Aires y promovió la reorganización del circuito de exhibición en la recientemente ensanchada Avenida Corrientes, con nuevos recintos o con la remodelación de los existentes. Este proceso avanzó también sobre las salas de la calle Lavalle y las principales avenidas más allá del centro histórico. Estas transformaciones culturales, sociales y políticas se dieron en el marco de un proceso de "democratización del bienestar" (Torre y Pastoriza, 2002) que redundó en un incremento del público de cine. Desde el comienzo del período estudiado existió, en ciertos aspectos, esta política (incrementar el poder adquisitivo de la población, proveer vivienda, educación y salud), se aceleró y aumentó con el peronismo y se mantuvo hasta 1955.

En los primeros años, estas medidas se difundían con imágenes utópicas por distintos medios, como había sucedido con las que habían fomentado la inmigración ultramarina a fines del siglo XIX y, desde 1935, habían impulsado la migración desde el interior del país a Buenos Aires. Aquí sostenemos que esto fue así, a pesar de que para los recién llegados muchas de estas imágenes contrastaran con la realidad de la vida cotidiana, especialmente en un clima social y político conservador y restrictivo de la participación popular. En este contexto el cine actuó como una esfera pública alternativa (Hansen, 1991) que ofrecía un foro colectivo para la producción de fantasía, la capacidad de imaginar un futuro diferente. Así, para grupos sociales minoritarios, como los inmigrantes y las mujeres, el cine figuraba como el lugar de la transformación de las cosas, personas, escenarios y situaciones al encontrar allí un horizonte intersubjetivo a través del cual y contra el cual podrían negociar desplazamientos y discrepancias específicos de su experiencia (Hansen, 1991).

En lo económico, este nuevo proyecto necesitaba de la ampliación del mercado interno y para asegurar la circulación de mercaderías y personas se incrementó el transporte con recorridos que comunicaban el centro y los barrios. Desde mediados de 1930 la Capital, como sucedió en otros grandes centros urbanos, se renovó con la instalación de fábricas lo que generó una transformación social en el encuentro de los residentes con los migrantes internos, y esto ocasionó la multiplicación y renovación de espacios,

entre ellos las salas en toda la ciudad. Los cines de barrio podían proporcionar opciones para satisfacer las necesidades de ocio de los vecinos sin la necesidad de ir al centro a diario. De diferentes tamaños y estilos, las salas de cine barriales fueron un signo de modernización y promovieron la instalación de importantes negocios en la zona. Algunas de ellas, con capacidad para más de 2.000 espectadores, fueron llamadas “cabezas de barrio”, en parte debido a su ornamentación y dimensiones palaciegas.

Durante el período estudiado, Buenos Aires se organizó en distritos, límites legales, que no siempre coincidían con los barrios que eran las divisiones impregnadas en la memoria afectiva de los habitantes por la literatura y el tango primero, y luego, también por el cine.² Los espectadores veían nuevas imágenes que circulaban tanto en las películas como se materializaban en las salas, recién construidas o remodeladas que reconfiguraban su imaginario urbano. Como señala García Canclini ese conjunto de imágenes vistas conforman “el sentido de la vida (...) la ciudad se vuelve densa al cargarse con fantasías heterogéneas (...) la urbe programada para funcionar, diseñada en cuadrícula, se desborda y se multiplica en ficciones individuales y colectivas” (2010, p. 109).

Para los habitantes de Buenos Aires ir al cine se convirtió en una experiencia habitual y heterotópica (Kuhn, 2004).³ En este trabajo buscamos explorar la memoria cinematográfica, que según Annette Kuhn es un subtipo de la memoria cultural, la reminiscencia de un tiempo vivido tanto de manera colectiva como individual, de algún modo, incongruente con la linealidad del tiempo histórico. Además, la autora sostiene que ir al cine era parte muy importante de las rutinas de generaciones que recuerdan que iban varias veces por semana. “Las historias de las colas y multitudes fuera de los cines, galopar hasta casa después de ver una película de cowboys en la matinée de los sábados, de bailar como Fred Astaire” (Kuhn, 2004, p. 109).

A partir de esta vinculación de cine y memoria nos preguntamos ¿en qué circunstancias y para quiénes las salas de cine reproducen memorias compartidas? ¿De qué modo el cine alimentó el imaginario urbano de los públicos del período? ¿Qué

² La división legal se decreta en 1972 por la Ordenanza 26607.

³ Kuhn llama “el tiempo del cine en el mundo” que es recordado “en términos de temporalidad de repetición y rutina en la vida cotidiana, del “hábito cinematográfico”, de dos y tres veces por semana como algo integrado en las actividades ordinarias” (2004, p. 109).

prácticas se establecen en los espectadores a partir de la propia lógica comercial de circulación de las películas? Este abordaje propone entender estos ámbitos “como parte de una heterogeneidad en donde el público no puede reducirse conceptualmente al espectador, al igual que el espacio no puede reducirse al lugar” (Allen, 2006). En este trabajo, se presenta una síntesis de dos de los aspectos trabajados en el proyecto: “Historia de los públicos...” la cartografía y las entrevistas a espectadores.

Cartografía de salas cinematográficas en Buenos Aires

Con respecto a la metodología utilizada en esta investigación, el diseño de campo incluyó el abordaje sistemático de fuentes primarias que antes fueron prácticamente ignoradas por la historiografía del cine. Como ya estableciéramos en 2019, en esta investigación se puso especial énfasis en el análisis del espacio y en la importancia de estudiar las cartografías (Sasiain, 2019). En esa ocasión detallamos las herramientas empleadas para realizar el relevamiento de los datos que ofrecen sobre las salas prácticas de comercialización y de marketing de las empresas exhibidoras y distribuidoras. Luego, se elaboraron fichas sobre los adelantos tecnológicos de las salas por los que esos filmes circulaban.

Esto ha sido posible, en gran medida, gracias a los avances de las Humanidades Digitales que con nuevas metodologías permiten articular las microhistorias de la exhibición cinematográfica con las series sociales y culturales en que se inscriben. En especial, para este trabajo, interesa hacer foco en el lugar que ocupan las imágenes históricas –mapas, planos arquitectónicos, programas de mano, entre otros– como insumos centrales entre las fuentes consultadas. Asimismo, es importante considerar, cómo se pueden reelaborar esos materiales a través de procesos digitales para comunicar los resultados de la investigación. Un sitio de referencia para la elaboración de materiales es el de European Cinema Audiences (ECA) en: <http://surl.li/lsjvvv>, que estudia a los públicos de cine en Europa durante 1950 y problematiza la experiencia de acuerdo con las condiciones idiosincráticas y la estructura de exhibición de los distintos países. De este sitio interesan las herramientas que se podrían desarrollar para vincular los espacios locales de exhibición con otros a nivel internacional y realizar análisis comparativos de las experiencias.

En nuestro caso, con los materiales recolectados durante la vigencia del proyecto “Historia de los públicos de cine...” los tópicos descriptos se volcaron en un sitio web: <https://www.publicosdecine.com/> para establecer diálogos e interconexiones a partir de la navegación hipervincular. Para ello se estableció un sistema de etiquetas y motores de búsqueda que permite cruzar la información provista por distintas fuentes y los espacios de exhibición. Hasta el momento, se pudieron cargar las fichas de las salas y la programación de las carteleras cinematográficas de los filmes exhibidos en la década de 1930, contando con más de 60.000 entradas que dan una idea sobre las películas y las salas en que se exhibieron.

Una de las líneas de investigación se organizó a partir de mapas georreferenciados de las salas de exhibición que existieron en la ciudad de Buenos Aires desde 1933. Se elaboró un listado de cada sala en fichas donde constan barrio, nombre, dirección, propietario, capacidad y equipamiento. Luego se situaron las salas en mapas tal como se ve en el que se diseñó para la muestra de cierre del proyecto realizada en 2023 (Figura 1). Allí se eligió comparar, para aumentar el contraste, las salas existentes en el *Censo Nacional de 1914* con las del *Anuario Cinematográfico de 1949* (Zúñiga, 1949).

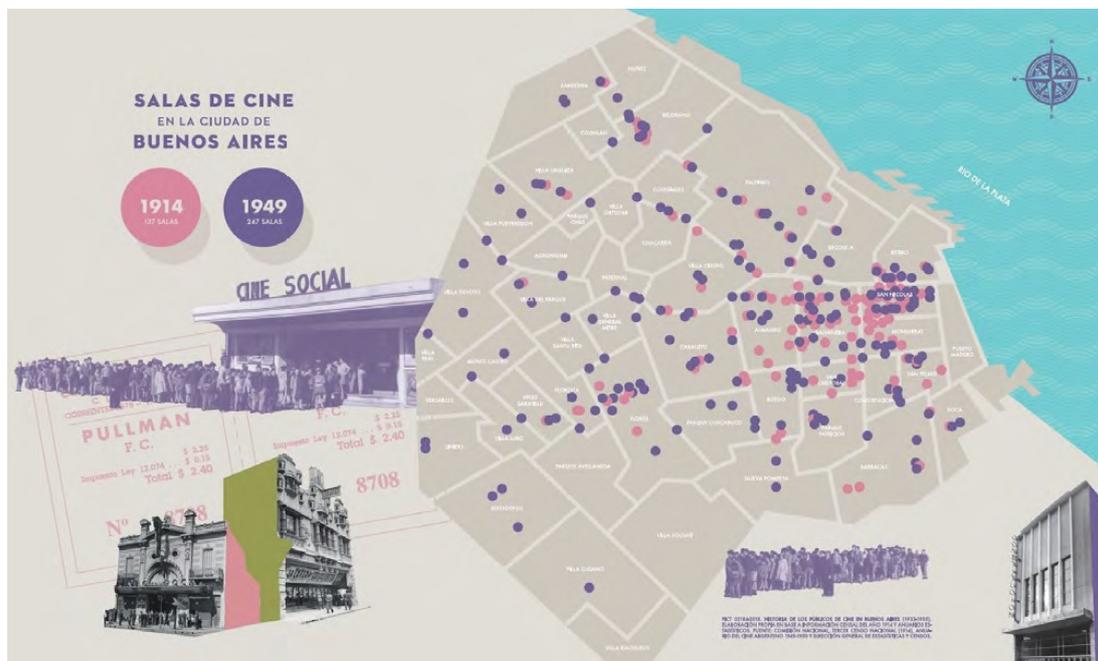


Figura 1. Mapa de Salas de Cine en la Ciudad de Buenos Aires. Investigación: Sonia Sasiain, Diseño original: Daniela Massone, Diseño final: Octavio Martino. Catálogo de la muestra “El cine desde las butacas: en Buenos Aires, 1930 a 1950”.

Algunos problemas

7

En la búsqueda de fuentes inéditas o poco utilizadas por los anteriores estudios del cine argentino, se reunieron datos diversos y a menudo contradictorios, por ejemplo, las carteleras de los diarios organizan la oferta cinematográfica por barrios y las estadísticas municipales lo hacen por circunscripciones.

A pesar de estas discrepancias, con esta información buscamos relacionar las transformaciones de las salas con los cambios urbanos, comprender la experiencia cinematográfica en la vida cultural de la ciudad. Para alcanzar esa meta se recopilamos diversas fuentes que permitieron estimar el número de cines en funcionamiento y su ubicación en Buenos Aires durante esos años: estadísticas municipales, Censos Nacionales y anuarios cinematográficos—publicaciones destinadas a distribuidores y exhibidores del sector—. Una cuestión metodológica fundamental se refiere, por tanto, a la elección de la fuente a utilizar, ya que es frecuente la disparidad en la estimación de cines existentes en la Argentina en el mismo año. Frente a esta situación, corresponde al historiador de la exhibición cinematográfica juzgar qué información es más creíble a partir del análisis del contexto y la comparación de la información.

En nuestro caso, para comenzar el estudio se eligió partir de 1933, año del estreno de las primeras películas sonoras argentinas con sonido óptico, como parte de un proyecto nacional de industrialización. En ese momento la ciudad contaba con una población de más de dos millones de habitantes y había 152 salas con un promedio de 17.400.532 entradas vendidas por año. Gran parte de los cines estaban ubicados en el centro (el veinte por ciento en el barrio de San Nicolás, hoy llamado “microcentro”) y el resto en los barrios. Durante esos años, Buenos Aires ya había alcanzado su dimensión metropolitana y se habían construido obras públicas para facilitar la circulación. En 1955 la ciudad mantenía un número de habitantes similar al de 1930, pero el número de entradas anuales vendidas se cuadruplicó.⁴

⁴ Alcanzó su punto máximo en 1957 con 75.075.400 de unidades anuales.

CUADRO I. CONCURRENCIA CINEMATOGRAFICA

Años	Cines-teatros	Cines	Años	Cines
1933	7.388.224	10.012.328		
1934	7.089.042	9.052.052	1945	s/d
1935	7.077.536	9.823.853	1946	s/d
1936	7.004.734	9.978.130	1947	41.728.262
1937	8.222.394	9.666.335	1948	s/d
1938	s/d	20.127.769	1949	s/d
1939	s/d	23.667.306	1950	s/d
1940	s/d	24.481.605	1951	s/d
1941	s/d	24.712.110	1952	s/d
1942	s/d	27.735.008	1953	61.380.200
1943	s/d	31.745.578	1954	67.534.300
1944	s/d	34.896.255	1955	64.658.000

Estadística elaborada en base a la información de la *Revista de Estadística Municipal de la Ciudad de Buenos Aires*, Municipalidad de Buenos Aires (1933 y 1955).

Como se desprende de la lectura de este cuadro, el número de salas de cine en la capital disminuyó sensiblemente a lo largo de la década de 1930 y también se desarrolló la tipología de los cine-teatros. A la vez, se redujo el número de espectadores. La recuperación del circuito de exhibición, con un crecimiento de la audiencia sólo se produciría en el paso a la década de 1940. Con la llegada del cine sonoro y la necesidad de una mayor inversión para la construcción de cines modernos y para su actualización tecnológica, se fomentó la creación de cines más grandes, con capacidad para 2.000 personas o más.

En la actualidad, continuamos con el estudio de la información provista por los anuarios cinematográficos que se cruza con las estadísticas municipales para comprender la relación entre la densidad de población de las distintas circunscripciones y el número de salas que había en cada una de ellas en distintos períodos. Para proceder de este modo, seguimos a Singer (1996) quien, al estudiar el caso de Manhattan, observa una correlación entre las zonas más densamente pobladas y la proliferación de estas salas, más allá de la consideración de si los habitantes de la zona pertenecían a sectores medios o populares. Esto nos parece relevante porque aspiramos, mediante la cartografía, a matizar el preconcepto de que ciertas películas, especialmente las argentinas, predominaban en los programas barriales porque eran las destinadas a los sectores populares. Como ya demostramos (Sasiain, 2019) las viviendas destinadas a estos sectores predominaron en el centro histórico de Buenos

Aires, durante gran parte del período de estudio, donde la correlación entre salas y densidad de población es notable. Además, para reforzar esta hipótesis, se desprende del análisis de las carteleras relevadas que había salas con precios populares tanto en el centro como en los barrios y la programación de toda la ciudad incluía cine argentino.

Este fenómeno de transformación de las salas es comparable con lo que había sucedido en las primeras décadas del siglo en los Estados Unidos, según Matthew Karush (2013) cuando afirma que en la medida que los grandes palacios cinematográficos desplazaron a los *nickelodeons* las películas que representaban los intereses de los sectores populares cedieron ante aquellas que buscaron representar intereses multclasistas, a la par de la transformación de las salas. En la Argentina, según Karush, eso no sucedió porque la segregación étnica no tuvo características similares y se mantuvieron las diferencias de clases en las películas argentinas proyectadas en los cines de barrio, donde, para el autor, predominaba el público popular. Pero lo cierto es que las estadísticas demuestran que los sectores de escasos recursos habitaron durante muchos años en el centro y que el desplazamiento hacia los barrios fue lento (Figuras 2 y 3). Asimismo, los sectores medios si bien se concentraron más en la zona norte, también estaban presentes en otras zonas de la ciudad. Por otra parte, las salas importantes no se emplazaron solamente en la zona céntrica, sino que también se construyeron en los suburbios, “las cabezas de barrio”, incluso antes que las otras.



Figura 2. Mapa de Salas de Cine en la Ciudad de Buenos Aires. Investigación: Sonia Sasiain, Diseño original: Daniela Massone.

En este mapa, elaborado con los datos del Censo de 1914, se puede ver cómo las salas más importantes, de hasta 2000 espectadores se concentraban en el centro y esto se correlaciona con la cantidad de habitantes que residían allí. En cambio, en la Figura 3 se aprecia cómo, por el aumento del transporte y de las obras públicas, las salas de mayor capacidad se multiplican hacia la General Paz, especialmente en zonas como Belgrano o Flores que tienen una densidad de población similar a la céntrica.

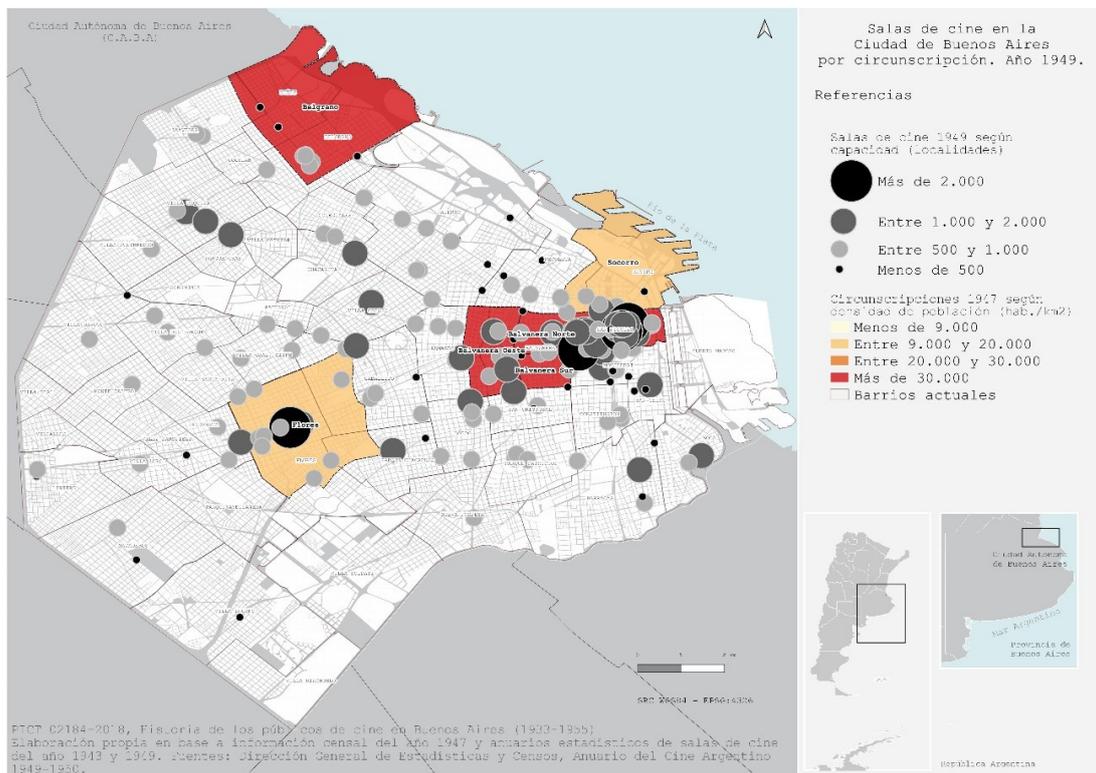


Figura 3. Mapa de Salas de Cine en la Ciudad de Buenos Aires. Investigación: Sonia Sasiain, Diseño original: Daniela Massone.

Desde que iniciamos la investigación sobre públicos, sosteníamos que el objetivo del proyecto en general, y el de las cartografías en particular, era construir un panorama más concreto que el existente del circuito de exhibición y distribución del cine argentino desde los años 1930 (Sasiain, 2019). A lo largo de estos años esta información se completó con las investigaciones existentes sobre las salas, desde el punto de vista arquitectónico, y con las entrevistas que se realizaron a espectadores y trabajadores del ámbito cinematográfico, haciendo hincapié en sus memorias personales. Como mencionamos, aquí nos interesa explorar de qué manera en estos años el cine generó un espacio alternativo para el espectador.

Entrevistas a los espectadores de cine

11

Para este trabajo entrevistamos a adultos mayores que eran asiduos concurrentes al cine en esos años.⁵ En general, ellos asistieron a las salas de barrio durante su infancia y adolescencia, pero luego se trasladaron a las del centro durante su juventud y edad adulta. Por esto nos preguntamos cuáles eran sus prácticas y de qué modo estaban modeladas por la lógica comercial de la programación cinematográfica.

El proceso de modernización urbana se completó con el de la industrialización cinematográfica según el modelo estadounidense de circuitos de primera vuelta o estrenos en las salas céntricas. Las películas estrenadas se mantenían, generalmente, una sola semana en cartel, luego, según las empresas distribuidoras y exhibidoras, algunas de esas películas continuaban en cines de segunda vuelta del centro o en los barrios durante menos tiempo porque el público solía ir a la misma sala con frecuencia. En la memoria de nuestros entrevistados, era clara esa distinción que, además de las diferencias de programación, marcaban la posibilidad de contar con recursos para acceder a salas de precios más elevados o de tener la posibilidad de desplazarse. Así lo recuerda una de nuestras entrevistadas:

Y [el] cine Roxy era en Las Heras y Agüero y fue el cine de nuestra infancia, por más que del lado de Santa Fe, que serían unas ocho cuadras de Las Heras, eran otros cines, pero ya eran más caros también: Palais Bleu, Palais Blanc, hubo varios cines, el cine América. [Eran los] cines más importantes que daban películas, no de estreno directamente porque los estrenos se hacían en el centro, pero en la segunda vuelta iban a estos cines. (Adela Montes, 2021).

Los cines programaban, por la tarde seriales y películas de cowboys o de Chaplin en continuado, para el público infantil. El bajo costo de la entrada y el permiso de los padres para que los niños vayan solos o en grupos de amigos, permitía un espacio de independencia como salida alternativa a la calle. Otro entrevistado, Alberto Chalkho, comenta que asistía durante la tarde a los cines con amigos:

⁵ Para la confección del cuestionario-guía y la supervisión del diseño de campo contamos con el asesoramiento de la Dra. Alejandra Oberti, quien se desempeña como Directora del Archivo Oral y del Programa de Historia Oral de Memoria Abierta y también como Directora del Programa Memoria y Territorio de la Universidad Nacional de General Sarmiento.

(...) yo soy del año 39, vivía en Lavalle y Paso y a los seis años iba al cine Columbia en mi manzana, y cuando tenía nueve años me dieron permiso para alejarme de mi casa hasta la plaza Once (...) A los diez se había formado una barra, de unos quince pibes y teníamos permiso para ir al centro, que eso eran 15 cuadras. (...) era en la época de oro del cine donde por ahí salían de dos cines al mismo tiempo, a contracorriente, y directamente no podías caminar. Quedaba parado entre una multitud piel con piel. El que no lo vivió no lo puede creer (2021).

Como ya mencionamos durante los años cubiertos por este estudio, salas de variadas dimensiones y características convivieron con realidades muy contrastantes tanto en el centro como en los barrios. El circuito céntrico estaba ubicado en el distrito densamente poblado de San Nicolás. Al menos hasta 1938, según las estadísticas municipales, en esa zona los palacios cinematográficos convivían con los conventillos y allí se daban las peores condiciones de vivienda, en un anillo que rodeaba el centro desde La Boca, en el sur, hasta Palermo, en el norte (Torres, 1978). A la vez, era donde se concentraba la mayor oferta de cines, y si bien muchos eran de tipología palaciega, con más de 2.000 butacas, ésta no era la predominante y coexistía con una oferta heterogénea. En este sentido, Adela Montes señala lo siguiente:

Yo vivía en zona norte pero muy mal. En una zona bastante mala porque eran conventillos, en la calle Larrea, entre Juncal y French, que ya hace varios años es Barrio Norte. (...) mi familia era súper humilde, no teníamos mucho acceso a diversiones de chicos. (...) a los seis o siete años, yendo al cine Roxy, que quedaba en Las Heras y Ayacucho (...) [vimos] *Villa discordia*.⁶ Nunca la voy a olvidar porque era con Olinda Bozán. **El hecho de ver las calles, las casas... Pensá que tenía seis o siete años, me parecía mentira ver esas figuras, esas personas que no estaban en carne y hueso, pero se estaban moviendo y hablaban y cantaban y hacían chistes como si fuera un vecino, ¿no? Una impresión rara, rara fue.** (Adela Montes, 2021, énfasis agregado).

⁶ A través del estudio sistemático de las carteleras Kriger y Kelly (2021) demostraron que esta película, prácticamente ignorada por la historiografía tradicional, fue un éxito que se mantuvo durante varias semanas en cartel.

Aquí se pone en juego lo que Kuhn llama “el mundo en el cine” en la capacidad que tenían ciertas películas de producir identificación de quienes no tenían acceso en su cotidianeidad a otros modos de habitar excepto por lo que podían ver en las pantallas. Además, irrumpía en la imagen el contraste de algo figurado extraño y familiar a la vez que ponía en juego dos temporalidades, una era la del conventillo donde vivía Adela y otra era la irrupción de la modernidad en la zona en que se emplazaba la sala y la de la película por la que se sentía interpelada. La protagonista de *Villa discordia* era Olinda Bozán quien, con el tiempo, se convirtió en una gran amiga de Adela “la primera cholula” argentina.⁷ Ella sostiene que en su vida el cine fue “(...) todo. Yo era muy nostálgica, de quedarme pensando (...). Entonces mi mamá en cuanto me veía me decía ‘ya estás pensando en los artistas’. Pienso que es amor, el cine fue el gran amor de mi vida.” (2021). Su afición no solo la llevó a crear un club de cazadoras de autógrafos a los doce años, sino que le permitió forjar una carrera como periodista del espectáculo de una manera autodidacta.

El hábito de ir al cine, también les ofreció a las mujeres del periodo, desde niñas, una nueva y exitosa forma de ocupar el espacio público, y forjó diferentes modos de ver en sintonía con los imperativos que dictaba la experiencia de la modernidad. En el testimonio de María Simone comprobamos esa situación:

MS: (...) yo me crie en La Boca. (...) estábamos en la calle Aristóbulo del Valle y Necochea. Y los cines, que eran hermosos, el cine “Dante” estaba en Almirante Brown, creo que al 1200, nosotras vivíamos al 900, y el “Olavarría” (...) Pero en ese cine no daban películas tan buenas como en El “Dante”. (...) Y bueno íbamos en general los días de semana, porque era cuando mi papá trabajaba y eran más baratas las entradas. Después cuando fuimos más grandes, como mi hermana se puso de novia a los 17, yo tenía 12, los acompañaba a ella y al novio, porque no los dejaban salir solos, te estoy hablando del año '52, más o menos. (...) los sábados o domingos íbamos a la calle Lavalle, que era la calle de los cines ¡espectacular! Ahí sí, ahí vi muchas argentinas con ellos, norteamericanas, y así fue la primera parte hasta que yo me independicé. (...) [A mi papá] le regalaban entradas para el cine, que él no las usaba. Las

⁷ Adela Montes, logró forjarse su propia carrera de periodista del espectáculo a partir de la “caza de autógrafos” de las estrellas locales. Le adjudicaron este apodo cuando trabajaba en la revista *Canal TV* junto al dibujante Toño Gallo, quien narraba crónicas de las cazadoras, bajo el título de *Cholula, loca por los astros*.

guardaba en la mesa de luz, se las sacábamos y no se daba cuenta. Yo no, mi vieja, así fue (risas).

E: ¿Y tu mamá te contaba de cuando ella antes iba al cine, antes de ustedes?

MS: No, mi mamá tenía veinte años cuando se casó y era de 1907(...) Ella no ha ido antes, (...) de novia, ni antes. No, ellos trabajaban, porque tenían un negocio de modas sobre la avenida y... tenían otro tipo de diversiones, eran cuatro hermanas, no, no iban al cine.

E: ¿Empezó a ir cuando ustedes eran chicas?

MS: Sí, no tan chicas ¿no? no tan chicas, este. Estoy pensando ahora, que nos mandaban solas mira, si antes a los chicos se los mandaba solos a muchos lugares, parecía que no había peligro. Pero eso del cine "Olavarría" y si mi hermana no era tan grande, por ahí mi hermana tenía doce y yo siete, pero no vino ella, mi madre, íbamos las dos solas (2018).

Según el mapa social trazado por Horacio Torres (1978), durante los años cubiertos por este estudio, salas de variadas dimensiones y características convivieron con realidades muy contrastantes tanto en el centro como en los barrios. En la Boca, al igual que en el centro, se encontraban viviendas precarias superpobladas con hasta tres familias en el sector intermedio entre el eje norte y oeste, que incluía partes de San Bernardo y Belgrano. Sin embargo, las salas de cine estaban ubicadas en todos estos barrios. En la periferia, el cine apareció como un faro de modernidad, mientras que en el centro los cines palaciegos contrastaban con las viviendas precarias y las demoliciones dejadas por las obras públicas.

En otros márgenes de la ciudad, esos contrastes entre la modernidad y lo "primitivo" fueron experimentados por los migrantes internos que se radicaban en "villas de emergencia" donde los trabajadores también vivían en condiciones precarias cerca de las fábricas. Estas diferencias también se percibían en el interior de los barrios y eran perceptibles en la disputa por el acceso a bienes simbólicos.

Otra entrevistada que vivió en Saavedra cuando era niña, Mirta Vázquez (nacida en 1946), dice que los que "vivían en el barrio pobre no iban al cine". Escuchaban chamamé, pero no a Frank Sinatra, que estaba muy de moda en ese momento y con frecuencia se tocaba en la radio. Señala que los residentes de los barrios marginales no

participaban en la vida social del barrio ni compartían los gustos de la clase media baja con aspiraciones. Además, agrega:

15

el barrio pobre estaba frente a mi casa, pero era un mundo aparte. La villa era una situación transitoria (...) No recuerdo haber visto a las vecinas en el cine. Las niñas que también asistían a [mi] escuela primaria estaban aisladas. Les daba vergüenza decir que vivían en el barrio pobre. No estaban interesadas en el cine, al igual que no estaban interesadas en Frank Sinatra o Bing Crosby (Mirta Vázquez, 2021).

Estos testimonios son una prueba del modo en que el consumo de los medios tuvo un papel importante en la configuración de una identidad de barrio. Estas imágenes habían forjado una pertenencia en la que convivían imaginarios y prácticas cosmopolitas en zonas aún rurales, como Saavedra, o de una modernización, como vimos que también se daba en La Boca, donde las diferencias entre los que vivían en un mismo barrio estaban fuertemente marcadas por sus prácticas de consumo cultural. También se señalan posturas distintas si comparamos el testimonio de Adela Montes y este último. Frente a las malas condiciones de la vivienda, equiparables entre el conventillo y la de la villa, en una el cine fue la puerta de entrada a la profesionalización, y al mismo tiempo, resultó en un elemento de distinción para marcar fronteras infranqueables entre vecinos. Del testimonio de Vázquez se desprende que para muchos “el cine era algo prohibido para algunos habitantes de los barrios marginales (...) Estos testimonios también nos hablan de afectos vinculados al rechazo, la vergüenza o la exclusión que complejizan la imagen del cine como un espacio de convivencia interclasista e intergeneracional.” (Gil Mariño y Sasiain, 2023). En resumen, estas experiencias fueron muy relevantes en la construcción de memorias urbanas, con prácticas que encontraron límites simbólicos internos que se expresaron en el consumo cinematográfico de la cultura de masas y en las prácticas de ocio cotidianas.

Algunas reflexiones finales

16

En este trabajo se expuso una síntesis de los resultados alcanzados en el estudio de públicos en diversos proyectos. En primer lugar, se compartió el modo de trabajo utilizado para crear fuentes que permiten avanzar con la historia de públicos de cine, al mismo tiempo que se deja asentada la estructura para futuros problemas de investigación por estudiar a partir de esta sistematización de los datos. A la vez, se plantean los problemas que surgen al combinar fuentes de diferentes proveniencias y al sistematizar gran cantidad de información, muchas veces contradictoria o incompleta.

Como una línea posible de trabajo, se compartió la cartografía de las salas, tanto como espacios de exhibición como sitios que fijaban recorridos que permiten analizar los flujos de la trama urbana, y comprobamos que la presentación digital permite innumerables formas de colaboración e intercambio de datos entre diversos proyectos. De este modo, se redibujan continuamente las fronteras del conocimiento utilizando tácticas dinámicas, múltiples y abiertas para representar y recombinar la investigación en la que podemos descubrir nuevas posibilidades para repensar problemas de la historiografía del cine desde la práctica situada de los espectadores.

Esto se entrama con la posibilidad de acceder al imaginario urbano a través de las entrevistas. La experiencia de ir al cine permitió que se desarrollen sentimientos e imágenes de pertenencia a la ciudad donde emergieron aspectos de la microhistoria en una narrativa que permitía acceder a los vínculos emocionales con esa cartografía que habíamos trazado. Los relatos demuestran que en la práctica de ir al cine los entrevistados se apropiaban de la ciudad y que, a la salida, en el encuentro en la calle, que podía hasta llegar a ser "piel con piel" (Chalkho, 2021), descubrían el disfrute de estar con "otros" como una experiencia más de la vida moderna. Pero a la vez, tanto en el centro como en los barrios, el cine podía ser un símbolo de las disputas por el consumo de la oferta cultural a la que no todos accedían.

Referencias bibliográficas

17

Allen, R. (1990). From exhibition to reception: reflections on the audience in film history. *Screen*. Volumen (31): 347-356.

_____ (2006). Relocating American Film History. *Cultural Studies*. Volumen 20 (No.1): 48-88, January 2006, Routledge Taylor & Francis. Recuperado el 26/04/2023 de: <https://bit.ly/449c5YU>.

Arias Osorio, M. (2014). *Movie Audiences, Modernity and Urban Identities in Cali, Colombia, 1945-1980*. Doctoral Dissertation. Bloomington: Department of Communication and Culture, Indiana University.

De Luna Freire, R. (2012). *Cinematographo em Niteroy: História das salas de cinema de Niterói*. Niterói: Niteróilivros/Rio de Janeiro: Inepac.

García Canclini, N. (2010). *Imagarios urbanos*. Buenos Aires: Eudeba.

Gil Mariño, C. y Sasiain, S. (2023). La ciudad *imagen-ada*. Memoria cinematográfica, territorio y afectos en Buenos Aires (1930-1950) en Kriger, C., Poppe, N. (eds.) (2023). *Salas, negocios y públicos de cine en Latinoamérica (1896-1960)* (pp. 189-212). Buenos Aires: Prometeo.

Hansen, M. B. (1991). *Babel and Babylon: spectatorship in American silent film*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

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

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

Kelly-Hopfenblatt, A., Poppe, N. (eds.) (2022). *En la cartelera: cine y culturas cinematográficas en América Latina, 1896-2020*. Madrid, Frankfurt: Iberoamericana Vervuert.

Kriger, C., Poppe, N. (eds.) (2023). *Salas, negocios y públicos de cine en Latinoamérica (1896-1960)*. Buenos Aires: Prometeo.

Kriger, C. y Kelly Hopfenblatt, A. (2021). Circulations of foreign and national films in a neighbourhood of Buenos Aires in the late 1930's. *HoMER Conference*, May 2021.

Kuhn, A. (2004). Heterotopía, Heterocronía: lugar y tiempo en la memoria cinematográfica. *Screen* Volumen 45 (Nº 2): 106- 114, Summer.

Maltby, R.; Stokes, M. and Allen, R. (eds.) (2007). *Going to the movies: Hollywood and the social experience of cinema*. Exeter: Univ. of Exeter Press.

Maltby, R.; Biltereyst, D. and Meers, P. (editors) (2011). *Explorations in new cinema history: Approaches and case studies*. Oxford: Wiley-Blackwell.

Paladino, D. (2019). *Conformación del negocio cinematográfico en la Argentina. La comercialización y Explotación de películas entre 1914 y 1918*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Bellas Artes. Doctorado en Artes. Tesis doctoral.

Rosas Mantecón, A. (2017). *Ir al cine: Una antropología de los públicos*. México, DF: Gedisa.

Sasiain, S. (2019). La cartografía cinematográfica de Buenos Aires en la década de 1930, *XXXIII jornadas y XV Encuentro Regional SI + Imágenes: Prácticas de investigación y cultura visual*. Buenos Aires: FADU | UBA: 675-691, ISBN 978-950-29-1865-5.

Singer, B. (1996). Manhattan Nickelodeons: New Data on Audiences and Exhibitors. *Cinema Journal*, 34, (3): 5- 35. Recuperado el 01-08- 2024 de: <https://www.jstor.org/stable/1225743>.

Singer, B. (2001). *Melodrama and modernity: Early sensational cinema and its contexts*. New York: Columbia University Press.

Torre, J. C. y Pastoriza, E. (2002). La democratización del bienestar, Capítulo V. Torre, J.C. (dir.), *Nueva historia argentina: Los años peronistas (1943-1955)*, T. 8, pp. 257-312. Sudamericana.

Torres, H. (1978). El mapa social de Buenos Aires en 1943, 1947 y 1960: Buenos Aires y los modelos urbanos. *Desarrollo Económico*, Volumen XVIII, (Nº 70): pp. 163-204.

Fuentes

Comisión Nacional, Cuarto Censo General de la Nación levantado en 1947. Recuperado el 01-08-2024 de: <http://datar.info/dataset/cuarto-censo-general-de-la-nacion-1947>

Kruger, C. [et al.]. "El cine desde las butacas: en Buenos Aires, 1930 a 1950" /- 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2023. ISBN 978-987-8927-82-4 Catálogo.

Municipalidad de Buenos Aires, *Revista de Estadística Municipal de la Ciudad de Buenos Aires* (1933 y 1955).

Zúñiga, G. (1950). *Anuario del Cine Argentino (1949-1950)*. Buenos Aires: Cinematográfica Americana.

Entrevistas

Montes, Adela (2021), nacida en 1929. Entrevista personal realizada por Gil Mariño, C. y Sasiain, S. el 20/7/2021.

Chalkho, Alberto Ricardo (2021), nacido en 1939. Entrevista personal realizada por Gil Mariño, C. y Sasiain, S. el 10/05/2021.

Vázquez, Mirta (2021), nacida en 1946. Entrevista personal realizada por Gil Mariño, C. y Sasiain, S. el 11/3/2021.

Simone, María (2018), nacida en 1935. Entrevista personal realizada por Gil Mariño, C. el 25/01/2018.

Acerca de la autora

Investigador formado del Proyecto de Investigación [tipo de proyecto PICT (2018-02184) "Historia de los públicos de cine en Buenos Aires (1933-1955)" dirigido por la Dra. Clara Kriger. radicado en el Instituto de Artes del Espectáculo "Raúl Castagnino" Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

Docente e investigadora en el área de Historia del Arte, especializada en registros filmicos y fotográficos del patrimonio urbano local. Licenciada y Profesora en Enseñanza Media y Superior en Artes, FF y L, UBA. Magíster en Historia y Cultura de la Arquitectura y de la Ciudad, UTDT y Doctora en Historia de la misma universidad desde 2020. Fue beneficiada en 2013 con una beca del Programa PROFITE del Ministerio de Educación. Investigadora formada adscripta al Instituto de Artes del Espectáculo Dr. Raúl Castagnino FF y L, UBA; integrante de AsAECA (Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual). En el área de docencia se desempeña como Profesora regular en la Carrera de Imagen y Sonido FADU, Profesora Titular y Adjunta interina en UNA en materias relacionadas con Cine y como Profesora visitante en UTD donde dicta cursos de Posgrado en Patrimonio. En el área de investigación integra proyectos del Programa PICT, UBACyT UBA, del Programa FONCyT y de Incentivos a Docentes del Ministerio de Educación.

Ganadora de la segunda mención en el Concurso de Ensayos sobre Cine Argentino "Domingo Di Núbila" (2019) auspiciado por el INCAA y AsAECA. Ha participado en reuniones científicas nacionales e internacionales y publicado artículos y capítulos de libros como resultado de sus investigaciones en publicaciones nacionales y del exterior. Desde 2022 se desempeña como secretaria general de AsAECA (Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual).

20

Acerca de las comentaristas

Aimaretti, María

María Aimaretti es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires (2015). Licenciada y profesora en Artes Combinadas, diploma de honor 2009. Fue becaria doctoral del CONICET entre 2010 y 2014 y becaria postdoctoral entre 2015 y 2017. Actualmente es investigadora adjunta por el mismo organismo. Se desempeña como docente concursada en la materia Historia del Cine Latinoamericano y Argentino (2013-actualidad). Docente invitada en seminarios de maestría en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y en la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Fue profesora visitante en el Instituto Mora de México. Integra el grupo de estudios "Arte, cultura y política en la Argentina reciente" coordinado por Ana Longoni y Cora Gamarnik en el Instituto Gino Germani. Es miembro de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual, de la Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano, de la Asociación Argentina para la Investigación en Historia de las Mujeres y Estudios de Género, y de la Red de investigación del Audiovisual hecho por Mujeres en América Latina. Ganadora del primer premio en el Concurso de Ensayos sobre Cine Argentino "Domingo Di Núbila" (2016) auspiciado por el INCAA y AsAECA. Es investigadora en los institutos Gino Germani y Artes del Espectáculo, ambos de la UBA. Sus áreas de reflexión son, por un lado, las relaciones entre arte y política en América Latina, a propósito de las representaciones de la violencia, la historia y la memoria -con un extenso trabajo de investigación sobre cine, teatro y video boliviano-; y por otro, las vinculaciones entre cultura popular y cultura masiva en el cine argentino, atendiendo especialmente a las figuraciones de lo femenino y de la maternidad. Es autora del libro *Video boliviano de los '80. Experiencias y memorias de una década pendiente en la ciudad de La Paz*. Buenos Aires, Milena Caserola, 2020.

Chalkho, Rosa

21

Doctora en Ciencias Sociales (FSOC – UBA), Magister en Diseño (UP) y Profesora de Artes en Música (UNA). Su tesis doctoral “La música en el cine clásico argentino. Modernidad, tradición y nación en las identidades en tensión representadas musicalmente (1933-1943)” recibió la calificación de Sobresaliente Suma cum laude con recomendación para su publicación (2023). Fue becaria Fulbright en la UCLA (USA) y recibió la beca UBACYT para culminación de doctorado.

Es investigadora y Coordinadora de la Sección de Teoría, Historia y Crítica de los Diseños (SID) del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo” (FADU – UBA) e integra el Proyecto UBACyT “Diseño y sociedad. Transformaciones de los diseños en los últimos treinta años en Argentina”. Es Jefa de Trabajos Prácticos de Historia en las carreras de Diseño de Indumentaria y Diseño Textil (FADU – UBA) y se desempeña como Supervisora de Educación Musical del Ministerio de Educación del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

Su campo de investigación son los estudios sobre la música y el diseño sonoro en el audiovisual, y específicamente, sobre la música en el cine clásico argentino. Presentó ponencias en reuniones científicas nacionales e internacionales y publicó artículos y capítulos de libros como resultado de sus investigaciones.