

[Presentación]

Representaciones de la sociedad

DIEGO FERREYRA

Universidad Católica Argentina (UCA)

MARÍA EUGENIA SANTIAGO

Universidad Católica Argentina (UCA)

CLARA KRIGER

Universidad de Buenos Aires (UBA)

Universidad Tres de Febrero (UNTREF)

R. Argentina



Las imágenes construidas de manera seriada para representar a distintos sectores sociales son generadoras de debates, centrados tanto en los actores sociales, como en la factura de las representaciones y sus formas de exhibición. Es en ese sentido que podemos vislumbrar períodos en que los sectores subalternos fueron representados en clave de inclusión social, y otros en que fueron asociados directamente a las consecuencias de la exclusión que los determinaba. Lo cierto es que con distintos objetivos ideológicos y políticos, utilizando soportes más o menos sofisticados, atravesando los circuitos de circulación masivos o artesanales, estas representaciones nos interpelan y nos obligan a seguir reflexionando sobre su carácter y sobre las posibilidades que nos ofrecen para el abordaje de la historia y los estudios sociales.

En la jornada *La imagen seriada y la serie social. Archivos gráficos y audiovisuales, problemáticas de la representación y metodologías de la investigación y de la guarda*¹ se plantearon algunos de los posibles abordajes de esta área de estudios. Con el objetivo de describir primero los textos visuales y audiovisuales para luego ir hacia el contexto, en la Jornada hubo un panel que presentó reflexiones sobre representaciones visuales y audiovisuales en relación

¹ La jornada se realizó el 9 de octubre de 2014 en la Sede Paraná del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín (IDAES/UNSAM). Fue organizada por el Proyecto UBACYT *Representaciones de los sectores populares en las imágenes de la cultura de masas en la Argentina, 1930-1960* en colaboración con el Núcleo de Historia del Arte y Cultura Visual del IDAES/UNSAM, y contó con el auspicio de la Universidad de Buenos Aires (UBA), la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (ASAECA), la Universidad Nacional de Quilmes (UNQ) e IDAES/UNSAM.

con las prácticas sociales; luego se sucedieron paneles de debate sobre las políticas de archivos, repositorios y museos relacionados con imágenes; y se cerró con dos conferencias acerca de los usos posibles de las imágenes en el marco de los estudios de las ciencias sociales.

En el primer panel expuso Nadia Tranguera (UNLP) un trabajo bajo el título «Los síntomas en la imagen: la publicación de fotografías de internos del hospicio de las Mercedes en la revista *Caras y Caretas*, y su relación con el dispositivo manicomial en Argentina». La ponencia indagó, desde una perspectiva de la sociología visual, las fotografías de los internos de los hospicios publicadas en el semanario con el objetivo de aportar a la reconstrucción de la imagen de la locura que se elaboró en Argentina en los años veinte y treinta. Al analizar esta publicación, la autora tuvo en cuenta su alcance masivo y la forma de cuestionar o acentuar el sentido común acerca del tema. Después de enumerar varios ejemplos de entrevistas y visitas a los internos, Nadia Tranguera concluyó que la representación de la revista reforzó un tratamiento ingenuo de la locura, al destacar historias personales despegadas del padecimiento propio de la enfermedad mental y contribuyó a fijar una visión exótica de quienes están encerrados en el hospicio.

Sonia Sasiain (UBA/IUNA) señaló al comentar esta ponencia, el abordaje novedoso del tema, que abre espacios para investigar la relación entre fotografía y síntoma, así como el rol de las fotografías en tanto imágenes operativas para configurar la locura. Esta línea de trabajo sobre los aspectos formales de las fotografías (temas de encuadre, iluminación, gestualidad) va en el mismo sentido que los estudios de George Didi Huberman plasmados en *La invención de la histeria Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpetriere* (1982).

La segunda exposición a cargo de Cecilia Gil Mariño (Conicet / UBA), publicada en su totalidad en este *dossier*, abordó los primeros intercambios entre la industria cinematográfica argentina y brasileña durante los años veinte, treinta e inicios de los cuarenta. El pasaje del cine silente al sonoro en los primeros años de la década del treinta acarrió una serie de transformaciones que despertaron el debate sobre las características de los cines nacionales y sus condiciones de producción y exhibición. Para el caso argentino y brasileño, el tango, el samba y las ciudades de Buenos Aires y Río de Janeiro se constituyeron en postales típicas dentro del desarrollo de un mercado interno y de exportación de los cines nacionales.

El trabajo de archivo de Gil Mariño registró que estas tentativas fueron escasas y en la mayoría de los casos fallidas. Resaltó las diferencias políticas, económicas, culturales y sociales de ambos países para pensar una trama de intercambios. Dentro de las coproducciones argentino-brasileñas, la exposición de Gil Mariño se ocupó especialmente de dos películas desarrolladas en la Cinedia, uno de los principales estudios de la época fundado por el empresario brasileño Adhemar Gonzaga, *Carioca maravilhosa* (Barros, 1935) y *Noites cariocas* (Cadícamo, 1935).² Gil Mariño se preguntó por la decepción comercial de estas películas, quizás una de las respuestas sea que ambas llegaron tarde, en un momento donde tanto el público como la industria demandaban otras condiciones técnicas y artísticas para el cine. En líneas generales, estas películas terminaron siendo un producto híbrido (ni muy argentino ni muy brasileño), que no logró cautivar el interés de un público ansioso por descubrirse a sí mismo. Sin embargo, concluyó, estas primeras experiencias prepararon el terreno para la década del cincuenta, de intercambios más fluidos, al mismo tiempo que el error puede ser un campo fructífero de análisis para las prácticas culturales y el estudio del desarrollo industrial cinematográfico en ambos países.

Diana Paladino (UBA) destacó la relevancia del período investigado por Gil Mariño, época de convergencias de la innovación tecnológica (con el advenimiento del sonoro), el desarrollo industrial, la reconfiguración de los hábitos culturales y una mayor complejidad del entramado mediático. A estas características se agrega, para los países latinoamericanos, el hecho de que esa época constituyó un punto de inflexión por la posibilidad que se vislumbraba de abastecer al mercado interno, e incluso conformar un mercado hispanohablante ampliado, circunstancia que, a la vez, dejó al descubierto el desfase económico-productivo que existía entre las diversas cinematografías nacionales. La comentarista ponderó la ponencia por indagar las causas del fracaso de los emprendimientos conjuntos entre la industria cinematográfica argentina y la brasileña, pues con ello abre una perspectiva de análisis productiva para muchas de las cuestiones troncales del período. Consideró que la innovación del dispositivo sonoro puso en evidencia la diferencia idiomática entre los países consumidores de América Latina y el centro productor de Hollywood (en este caso, con un film hablado en portugués). Atribuyó también el escaso éxito

² *Carioca Maravilhosa*, con Carlos Vivan, Nina Marina, Manoelino Teixeira, Alba Lopes, Sobrinho Grijó, Mary Lopes, Emundo Maia; Regia Filme, Cinedia S.A. (Brasil); D.F.B. (Brasil). *Noites cariocas*, con Carlos Vivan, Maria Luisa Palomero, Lídia Silva, Carlos Perelli, Mesquitinha, Olavo de Barros; Caio Brant (Brasil), Uiara Fimes (Brasil); D.F.B. (Brasil).

en la Argentina de estas coproducciones, a la diferencia de temáticas abordadas en la cinematografía de ambos países. Mientras que los cineastas argentinos, respondiendo a la necesidad del público de reconocerse en la pantalla, recurrieron al repertorio de lo conocido, al universo de lo cotidiano, de lo familiar, a lo propio, generando un fuerte sentido de pertenencia basado en la identidad. En cambio, las películas producidas por Gonzaga fueron un híbrido. La comentarista añadió otro factor de diferenciación entre la industria cinematográfica de ambos países: las políticas nacionalistas de Getulio Vargas en procura del desarrollo cinematográfico, se orientaron a la producción del cortometraje y al cine didáctico, en lugar del largometraje de ficción, complicando así el despegue de la industria local; los empresarios argentinos, en lugar de ello, optaron por la ficción, las fórmulas de género y la conformación de un *Star System* sólido, para asegurarse el desarrollo industrial.

La exposición de Alejandra Rodríguez (CehCMe/UNQ), con el título «Fuentes pictóricas y literarias en la ficción histórica. Análisis de *La Revolución es un sueño eterno* de Nemesio Juárez», abordó la transposición al cine de la novela *La Revolución es un sueño eterno* (Rivera 1992), realizada por Nemesio Juárez en 2012.³ En su ponencia consideró que la representación fílmica construye una breve historia patria y por ello se detiene a describir algunos procesos históricos de manera lineal, detallada y menos fragmentada que en su antecedente literario, ampliando temas apenas señalados en la novela. Destacó también la relevancia del contexto de producción del filme, ya que les da visibilidad a los pueblos originarios a contrapelo de la novela. Señaló finalmente las limitaciones que supuso el uso imitativo del cuadro *Cabildo Abierto del 22 de mayo de 1810* de Pedro Subercaseaux (1908) por generar tensiones en el relato y en la búsqueda de realismo en el cine histórico, aspiración que se remonta al filme *La Revolución de Mayo* (Gallo, M. 1909).⁴

Sonia Sasiain, en su calidad de comentarista, consideró la riqueza de las hipótesis expuestas y señaló la complejidad del análisis de la transposición pictórica al campo cinematográfico en ambas películas, que además incluyó los diferentes contextos de las dos producciones cinematográficas sobre la Revolución de Mayo, entre los dos centenarios.

³ *La Revolución es un sueño eterno*, con Lito Cruz, Luis Machin, Juan Palomino, Ingrid Pellicori; Anaconda Producciones, INCAA (Argentina); Aura Films (Argentina).

⁴ *La Revolución de Mayo*, con Eliseo Gutiérrez, Cesar Fiaschi, Mario Gallo (Argentina).

«Ídolos populares en los años cuarenta y cincuenta: las *estrellas* en las revistas del espectáculo», fue el título de la ponencia leída por Florencia Calzón Flores (UNAJ/UNSAM), que también se publica de manera completa en este *dossier*. Allí analizó los ejes a partir de los cuales las revistas del espectáculo de mayor circulación en la década del cuarenta y del cincuenta (*Radiolandia*, *Sintonía* y *Antena*) construyeron la imagen de las *estrellas* femeninas, especialmente en materia de romance, matrimonio y belleza. La expositora destacó la importancia de estas revistas en la construcción de la imagen de actores, actrices y cantantes como ídolos, al permitir la circulación de información sobre su vida profesional y privada. Las revistas recreaban el ideal del amor romántico en las *estrellas* como hecho visual, y sus conductas en la pantalla y fuera de ella eran presentadas como modelos. Se consideraba al amor único motivo para un casamiento, y consecuentemente censuraban las razones económicas, al punto de poner en duda la moralidad de la mujer motivada por esos intereses, más aún si se trataba de actrices, por ser vinculadas a las diversiones nocturnas. La ponente también expresó que la belleza adquirió autonomía en este período, y que en alguna medida las *estrellas* fueron tomadas como especialistas en materia de embellecimiento. Su belleza se consideraba fuera de serie, pero no como una belleza natural, sino construida mediante cuidados, productos y técnicas. Por ello sus consejos inundaban las páginas de las revistas: remitían a la lectora la posibilidad de alcanzarla. Las *estrellas* presentaban entonces dos facetas: una ideal, referida a una belleza única, inalcanzable, y otra humana, respecto de la cual se ponía énfasis en la posibilidad de alcanzarla mediante los productos disponibles en el mercado.

En el panel destinado a las políticas de archivos y museos participaron, en representación del Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, Francisco Lezama, Sebastián Yablón y Eloisa Solaas. La ponencia versó sobre la posibilidad de consolidar un archivo abierto, pensando la preservación como forma de acceso. En ese sentido, señalaron que desde hace algunas décadas se asiste a un cambio de paradigma en el modo de entender los archivos audiovisuales, aun los más tradicionales. Esta nueva mirada, considera que no tienen sentido las prácticas de preservación de los archivos audiovisuales si no están accesibles para las generaciones presentes y futuras.


Los ponentes compartieron los resultados de una experiencia realizada en el Museo de convocar a cineastas de renombre para que cada uno realizara un cortometraje de tres minutos de duración a partir de noticieros de la serie *Sucesos Argentinos*. Participaron de la experiencia Edgardo Cozarinsky, Gustavo

Fontán, Matías Piñeiro, Gustavo Taretto, Gastón Solnicki, Andrés Di Tella, Mónica Lairana, Lorena Muñoz, Gabriela Golder, Andrés Habegger, Constanza Sanz Palacios y Paulo Pécora. Todos los directores recibieron las mismas imágenes reunidas de las décadas del `40, `50 y `60, para intervenirlas libremente y de esa manera exploraran las posibilidades narrativas, formales y estéticas de este tipo de noticieros, a través de diferentes recortes y operaciones de montaje.

La propuesta de acercar los archivos a los artistas contemporáneos, se basa en que el archivo es un espacio vivo y una herramienta de creación y no un espacio donde las imágenes están destinadas a morir. La reutilización de imágenes es justamente una de las vías para abrir el archivo de una manera menos tradicional.

Luego Lizbeth Arenas Fernández (CONICET/IDAES-UNSAM) abordó la problemática, en una investigación científica, del proceso de selección de los materiales y fuentes. En «Elegir o descartar: el problema de las fuentes y materiales de investigación» se refirió especialmente al análisis del material fotográfico y de los archivos oficiales, a los interrogantes que se le presentaron en su investigación de tesis doctoral respecto del acceso a las fuentes, la calidad de conservación de los materiales y al criterio de selección utilizado por ella en archivos que superan las cinco mil imágenes. También Silvia Dolinko (CONICET/UBA/IDAES-UNSAM) abordó el trabajo del investigador en los repositorios. Su ponencia «Hallazgos y paradojas de la imagen múltiple en el museo. Algunos comentarios sobre el trabajo con archivos gráficos de instituciones argentinas» analizó algunos casos significativos de colecciones y archivos institucionales de grabados argentinos, centrándose especialmente en la colección de carpetas de grabados argentinos editada por Emilio Ellena entre 1958 y 1967, en la colección del Museo Castagnino de Rosario. Señaló Dolinko que la obra gráfica, por su característica de producción impresa múltiple, que implica *a priori* una circulación social amplia de imágenes, ha conllevado algunas paradojas en relación con su inscripción institucional en la Argentina. Concluyó resaltando de qué manera se ha condicionado el acceso y circulación pública de la obra gráfica, dada la escasa visibilidad que tuvo durante décadas en los programas de exhibición, la dificultad del acceso a los reservorios e incluso, en algunos casos, los problemas para la conformación y preservación de los mismos.

Finalmente se sucedieron dos conferencias de cierre bajo la consigna «Fuentes visuales/audiovisuales en el marco de los estudios de las ciencias sociales: usos, dilemas, debates». La primera estuvo a cargo de Clara Kriger (UBA/UNTREF) quien propuso repensar desde este contexto las ideas de Marc Ferró acerca de que el cine puede ser fuente y/o agente de la historia, para entender el desafío que presentan las nuevas plataformas de creación de imágenes, así como los usos e interacciones que las constituyen (el texto completo se publica en este *dossier*).

La otra conferencia tuvo como protagonista al investigador Emilio Burucúa (UNSAM/CONICET) quien continuó de alguna manera con la red de reflexiones desatadas por Ferró, para referirse a la posibilidad de construir una historia de la narrativa visual con imágenes que fueron claros agentes de experiencias históricas. Su exposición se refirió a imágenes de muy distintas temporalidades y soportes, comenzando por representaciones del Imperio Romano tardío para terminar con imágenes contemporáneas. Su recorrido abrió caminos, formuló preguntas y conjeturó hipótesis basadas en indicadores que descubrió de manera evidente. Ofrecemos en este *dossier* un enlace para poder disfrutar de sus palabras y de las imágenes a las que ellas se refieren. 

REFERENCIAS

- DIDI-HUBERMAN George
1982 *Invention de l'hystérie: Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Ginebra: Macula; (tr.esp.: *La invención de la histeria Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpetriere*, Madrid: Cátedra, 2007).
- RIVERA Andrés
1992 *La Revolución es un sueño eterno*, Buenos Aires: Seix Barral.

