

**Sobre Iván Morales. *Hollywood en el cine argentino. Viajes, prácticas estéticas, géneros e imaginarios (1933-1942)*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2021, 372 pp., ISBN 978-987-558-765-6.**

Por Daniel Giacomelli\*



El libro de Iván Morales, ganador del Tercer Concurso para la Publicación de Tesis de Posgrado organizado por la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA) y el Departamento de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Quilmes, se propone como una novedad en los estudios sobre los primeros años del período clásico-industrial de la cinematografía argentina, una era en la que el vínculo entre la producción local y Hollywood fue

dado por sentado en varios estudios, como los de Domingo Di Núbila (1959), Abel Posadas (1981), Sergio Wolf (1992) y Claudio España (2000), que, a pesar de sus enfoques críticos, exponen la falta de un análisis que piense la dinámica transnacional de aquellos inicios.

La propuesta de Morales resulta reveladora, pues su intención es dar cuenta de la forma en que la industria cinematográfica estadounidense incidió a partir de varias aristas, en primer lugar como modelo de organización —tanto en su carácter narrativo como técnico—, como también en cuanto a las posibilidades de sofisticación reflejadas en los reclamos de sectores vinculados a la actividad (productores, agentes de la misma industria y estatales, críticos especializados), y la formación cultural de un conjunto de espectadores que hacían sus primeras armas como receptores de un medio que se volvía masivo. Al mismo tiempo, Hollywood fue el espacio donde varios de los futuros realizadores del período de mayor proyección industrial del cine nacional

podieron formarse y trascender sus profesiones iniciales para incursionar en la dirección cinematográfica.

En ese sentido, observa con detenimiento las trayectorias individuales de aquellos miembros de la industria que vivieron en carne propia las transformaciones suscitadas por la influencia del cine norteamericano durante los años treinta en sus vidas. Así, los casos de John Alton, Arturo S. Mom, Luis Saslavsky, Manuel Romero y Carlos Pessano le son de utilidad a Morales para poner de relieve la forma en que Hollywood, como una expresión del *modernismo vernáculo* que el cine representó durante la primera mitad del siglo XX, influyó en la industria cultural local. Sus ejemplos manifiestan los entrecruzamientos que la cultura de masas y las teorías de la modernidad tuvieron en los viajes, prácticas, ensayos, críticas, y otras actividades afines de algunos agentes clave de la industria cinematográfica argentina en los años treinta, que eventualmente resultaron en la confluencia del clasicismo hollywoodense con las formas de la modernidad local. Para ello lleva a cabo análisis textuales, tanto de películas, como de obras literarias y objetos de la prensa gráfica, recursos de los que se sirve para ejemplificar los rasgos que resultaron determinantes para movilizar la producción local en relación con el modelo hegemónico estadounidense.

Un punto de confluencia inevitable para Morales es la elaboración de películas hispanohablantes en Europa, más precisamente el caso de los estudios de Paramount en Joinville, Francia. Un contexto de producción donde figuras como Luis Saslavsky, John Alton, Manuel Romero y Arturo S. Mom recalaron y establecieron vínculos fructíferos para ellos y para el desarrollo industrial cinematográfico en Argentina. Al mismo tiempo que tenían lugar esos traslados de agentes a nivel internacional, la *americanización* (que para el caso del libro de Morales es más una *hollywoodización*) que durante esos años tuvo lugar, produjo un entramado cultural en el cual se suscitaban cuestionamientos, específicamente al interior de revistas especializadas en la producción

cinematográfica como *Cinegraf*, quienes vieron en la irrupción del sonido sincronizado un peligro para su visión del cine como un arte autónomo, separado de otras como el teatro y el vodevil, a la vez que buscaron resolver el interrogante acerca de la autenticidad del cine nacional desde perspectivas conservadoras y nacionalistas que tensionaban el discurso acerca de la recuperación de una tradición local al momento de reclamar la modernización de la producción cinematográfica argentina.

La organización del libro consta de (además de la introducción) cinco capítulos (y un breve epílogo), en los que desarrolla —en cada uno— los casos separados que servirán para sostener su hipótesis. En el capítulo uno elabora una descripción precisa del paso del nómada director de fotografía húngaro John Alton por Argentina (entre 1932 y 1939), y se basa en la recopilación de sus cartas —publicadas en la revista *International Photographer*— además de su trabajo en los films que realizó en la productora SIFAL (asociación de Luis Saslavsky y Alberto de Zavalía) como director de fotografía, para demostrar que su experiencia en nuestro país da cuenta, por un lado, de los desafíos que la industria local presentaba en ese entonces, y por otra parte de la posibilidad de desarrollo profesional de la que Alton pudo gozar y así construir su estilo personal, posteriormente asociado con el *film noir*. Gracias al encuentro con Enrique Telémaco Susini en los estudios de Paramount en Joinville, Alton consiguió trabajo en Argentina, lo que después devino en la labor con Zavalía y Saslavsky, donde puso en práctica una experimentación con la luz y el espacio alejada de los parámetros hasta entonces encontrados en el cine nacional. *Escala en la ciudad* (1935) es la película que ejemplifica esos rasgos, derivados en gran parte del estilo visual del cine de Josef von Sternberg, a la vez que buscaban responder a los reclamos de elevación de calidad, sofisticación y aburguesamiento, que implicaban una huida de los motivos comunes del criollismo y tanguerismo del precoz cine industrial local, al negar la identificación de rasgos porteños en la ciudad representada. No obstante, la película de Zavalía no conformó al sector de la crítica nacionalista que veía en

las obras que privilegiaban la vida urbana cierta chabacanería, ni a aquel nacionalismo de corte popular que se identificaba con los motivos del tango y las estrellas populares locales. En definitiva, como un *esteta sternbergiano*, Alton elaboró en *Escala en la ciudad* un estilo expresivo que no se adapta a las acciones dramáticas, sino que es manipulado en servicio de la narración.

El segundo capítulo tiene como centro a la figura de Arturo S. Mom, cuya labor como director ha sido privilegiada en la historiografía del cine argentino, sin embargo, muchas veces se omitieron referencias a su obra literaria previa a su inicio en el cine. El universo de Hollywood ingresa en los escritos de Mom con una gran inspiración de la literatura de Horacio Quiroga, su amigo personal. El estudio de los cuentos que conforman el libro *La estrella polar* (1927) le permite a Morales explorar la permeabilidad de la hegemonía cinematográfica estadounidense a partir de dos aristas, por un lado, mediante el análisis de aquellos cuentos donde la mirada de los protagonistas expone la mediación cinematográfica del deseo masculino antes relegado a las espectadoras femeninas, y por otro, a través del estudio de otros relatos que dialogan con el género policial y que eventualmente provocaron su ingreso al cine. En los primeros, la mirada del espectador, hasta entonces considerada femenina, es enfrentada por aquella perteneciente a los personajes que se encuentran del otro lado de la pantalla (ya sea en espacios domésticos como en las mismas salas de cine) y da lugar a posibilidades de manifestación del deseo, con lo cual el cine se conforma como la vía que posibilita el escape a la soledad y permite los desbordes de la pasión. En los segundos, el imaginario criminal se mezcla, en primera instancia, con un grupo de películas destacadas por la posibilidad de regeneración social y moral de los gánsteres, y por otra parte, expone una ligazón con el mundo del bajo fondo porteño, pero en su mixtura del mundo del hampa, delitos impunes, rasgos de crítica social vinculados a la serie negra conjugados con elementos del policial de enigma, vuelve ambigua la posibilidad de inscribirlos dentro de una sola vertiente del género; al mismo tiempo esos relatos ponen en duda la eficacia de la ley al exponer agentes de

las fuerzas del orden y prestadores de servicios más entusiasmados por las artimañas de los criminales que por resolver los delitos. Uno de esos relatos (“Un seguro sobre la dicha”) fue su puerta de entrada al cine en Hollywood, al haber sido la base argumental de una película estadounidense. A pesar de que el film resultante no conformó a Mom, ello le permitió continuar su carrera en Argentina, primero como libretista en *La vía de oro* (Edmo Cominetti, 1931) y luego como director de *Monte Criollo* (1935), film en el que subvierte el rol de los personajes femeninos, donde la protagonista toma un rol activo a partir de la regeneración de uno de los criminales y la toma de decisiones fundamentales para el avance de la trama.

Luis Saslavsky, otro director, cronista y escritor de ficción, es el eje del tercer capítulo del libro, en el cual el autor expone las idas y vueltas que el realizador experimentó entre la cultura letrada de los círculos intelectuales ligados a la revista *Sur*, y entre los nuevos productos masivos y posibilidades de trabajo tanto en Hollywood como en la industria cinematográfica argentina. En tal sentido, Morales explora la negociación de la que el director debe hacerse cargo para incorporarse a la producción de cine nacional, identificando a Saslavsky como un sujeto cosmopolita con una clara intención de polemizar con los discursos en pugna en los cuales intervino, y por ello su análisis se centra en tres momentos distintos de su carrera: en primer lugar el viaje a Hollywood, donde su tarea como cronista se vio interpelada por el ostracismo que esa industria impuso para su integración laboral, a la vez que utilizó las crónicas para demostrar la capacidad de perversión irresistible que el entorno emanaba; en segunda instancia, la dura crítica que hizo en la revista *Sur* de su primera película (*Crimen a las tres*, 1935) le permitió al realizador interrogar los conceptos que compondrían la *película nacional*, lo cual devino en la producción de *La fuga*, (1937) film en el cual procuró subsanar los errores acaecidos a causa de esquivar los motivos locales en su película anterior, consiguiendo así los elogios de Jorge Luis Borges; por último, Morales despliega un análisis textual del film *Puerta cerrada* (1939), en el cual

Saslavsky y John Alton desarrollaron una puesta en escena especialmente innovadora para el contexto cinematográfico argentino, que contribuyó a reforzar (particularmente en el clímax del film) los elementos narrativos y emocionales del relato y extremó las convenciones del melodrama tanguero al trabajar con claroscuros, penumbras y la deconstrucción del texto estrella de Libertad Lamarque. En tal sentido, concluye que la producción extranjerizante de Saslavsky —como contracara de la obra de impronta localista de Manuel Romero— se erige como una búsqueda de modernización del cine argentino para volverlo atractivo para las audiencias.

El cuarto capítulo profundiza en la dicotomía activada al cierre del anterior al considerar un aspecto de la filmografía de Romero, esto es, la inclusión de elementos de la *screwball comedy* norteamericana en su producción de finales de los años treinta e inicios de los cuarenta. Este director, también formado en Joinville, introduce con *La rubia del camino* (1938) la figura de la chica moderna en el cine argentino, para criticar —mediante un personaje desestabilizador del orden, interpretado por Paulina Singerman— a las clases altas y la burguesía extranjerizante, dando cuenta a la vez de los interrogantes y transformaciones que producían los nuevos roles que adquirirían las mujeres en la sociedad. Para ello, Morales indica que Romero se sirvió tanto de la experiencia teatral de Singerman en la comedia shakespeariana como de la influencia que ejercieron las películas estadounidenses de directores como Frank Capra, cuyo film *It Happened One Night* (1934) sirve de inspiración para el realizador argentino. Morales observa cómo en las primeras películas de ese ciclo la chica moderna parece ser una joven indomable (*unruly woman*) que debe ser disciplinada para estabilizar la crisis de clase y género que produce su irrupción en espacios como el campo, donde figuras masculinas las encauzan hacia roles familiares tradicionales y la renacionalización de sus rasgos extranjerizantes. Luego analiza un segundo conjunto que aborda las formas de indisciplina en el mundo del trabajo y en la esfera privada, poniendo en tensión sus roles como empleadas y como esposas. En los casos de *Mujeres que trabajan* (1938) y de

*Elvira Fernández, vendedora de tienda* (1942) la pluralidad y comunión femeninas adquieren importancia en la resolución de los conflictos, y denotan así problemáticas hasta entonces inéditas que reflejan la mediación de Hollywood. Romero —quien habría encontrado inspiración en films como *Stage Door* (Gregory La Cava, 1937) y *The Devil and Miss Jones* (Sam Wood, 1941)— pone de relieve en esas obras los principios colectivos en la concreción de los objetivos de los personajes, que configuran finalmente una comunidad femenina alternativa que logra reclamar por sus derechos y democratizar el acceso a bienes privativos, a la vez que se enfrentan a hombres que abusan de su posición masculina y jerárquica en espacios de trabajo. El último conjunto de películas analizadas en este capítulo remite a un trío de films que pone en tensión principios ligados al cortejo, el amor y el matrimonio, y los casos de *Muchachas que estudian* (1939), *Mi amor eres tú* (1941) y *Un bebé de París* (1941) concluyen en reconciliaciones matrimoniales que, aunque finalmente colocan a sus miembros en igualdad de condiciones, no dejan de remarcar la relevancia de la mayor autonomía del deseo femenino. El capítulo concluye con la certeza de que estos films de Romero, a pesar de su postura regresiva y conservadora, lograron dar cuenta de cuestiones sociales y de género que aún no habían sido resueltas durante la primera mitad del siglo XX, y de esa manera la domesticación de la joven indomable no resulta nunca total y presenta numerosas ambigüedades.

El último capítulo del libro se centra en otro tipo de experiencias, tal el caso de *Cinegraf*, la publicación dirigida por Carlos Alberto Pessano, que entre 1932 y 1937 se dedicó casi exclusivamente a llevar a cabo una crítica del medio cinematográfico local y extranjero, además de proponer un reclamo acerca de la visión del desarrollo futuro y de la mejora de calidad de la industria local desde perspectivas nacionalistas, reaccionarias y conservadoras. El estudio de Morales pormenoriza la manera que las imágenes y textos del interior de la revista enriquecen los postulados elaborados en las editoriales de su director. En sus cinco años de vida, la postura elitista y europeizante de *Cinegraf* no

encontró un exponente del cine nacional del cual se enorgulleciera por su autenticidad y modernización, sino hasta el estreno de *La fuga* (1937), de Luis Saslavsky. Pero antes de que tal reconocimiento tenga lugar, la revista proyectó un cine nacional basado en una propuesta cultural nacional que regresara a un esencialismo telúrico y premoderno, en el cual las fotografías de espacios urbanos y del interior del país incluidas en sus páginas pretendían urgir a los productores y realizadores locales a que creen films ambientados en esos entornos hasta entonces poco representados. Por otro lado, el emprendimiento editorial de Pessano expresaba su preocupación acerca del futuro del cine sonoro, al cual observaban con desprecio, ya que consideraban a las primeras *talkies* corruptoras de la pureza narrativa y visual del cine mudo, e introducían aspectos de otras artes populares como el teatro y el vodevil (apodando a esos films que incluían aspectos musicales como “operetas”). De esa forma, promovieron un panteón de directores encabezado por von Sternberg, la producción animada de Walt Disney, y más expresamente la película *Éxtasis* (Gustav Machatý, 1933), que no sólo fue leída en clave metafísica por varios críticos de *Cinegraf*, sino que también vieron en la plasticidad de sus imágenes el destino del cine argentino. La asociación estética con el cine europeo se sumaba a una reivindicación de la literatura contemporánea en la producción de la revista, que pugnaba por el renacimiento espiritual del ser nacional como una negación de la irrupción de las masas en la cultura argentina. Por ello, desde la revista, se buscó desarrollar una pedagogía cinematográfica que apelara al espectador porteño, alfabetizado y con un grado de interés en la cultura ilustrada, denigrando al consumidor de películas en español e interesado en estrellas como Mae West, continuamente insultada y agraviada en sus páginas. En el afán de la revista por acoplarse al proceso de modernización y cohesión nacional que el Estado llevó adelante, Morales demuestra la postura ambivalente de *Cinegraf*, ya que la capital era descrita como una de las metrópolis culturales más importantes del mundo, pero a la vez como un entorno moralmente deplorable, mientras que los espacios no urbanos del interior eran enaltecidos y propuestos como posibles



locaciones de películas reivindicativas del espíritu nacional, que compitiesen con los productos hollywoodenses que “ridiculizaban” la imagen nacional. Por ello, de acuerdo con Pessano y compañía, *La fuga* y *Viento Norte* (Mario Soffici, 1937) habrían sido triunfantes en sus propuestas de huir de las temáticas e historias que los miembros de *Cinegraf* aborrecían. Por último, Morales recorre el tránsito de Pessano hacia la gestión de la primera dirección del Instituto Nacional de Cinematografía, espacio donde intentó (con poco éxito) implementar su sistema de censura, tema que suscitó también reflexiones ambiguas por parte del crítico devenido funcionario, quien buscó defender la moral conservadora para proteger valores tradicionales, pero a la vez rechazaba la intervención católica en la censura y proponía que gente de la actividad cinematográfica esté a cargo de los organismos de censura. En definitiva, como el autor afirma, la revista de Pessano buscó inmiscuirse de manera directa en la industria cinematográfica, sin embargo, el eventual aburguesamiento del cine argentino a inicios de los años cuarenta respondió más a los cambios de la sociedad y los consumos masivos que provocaron una ampliación del mercado, que a las intenciones de *Cinegraf* y del Instituto, cuyos actos de censura y el proyecto de ley de cine que promovió fueron resistidos por la industria y sus agentes.

El libro de Morales se suma de esa manera a una historiografía en constante crecimiento, que explora el período de mayor profusión industrial del cine argentino con una fuerte inclinación por revelar aquellos aspectos no indagados en profundidad, pero que a la vez revisita esa franja temporal para dar sentido a la capacidad de agencia tanto de individuos como de organizaciones, y a la influencia que tuvieron sus recorridos y trayectorias en otros ámbitos de la cultura de masas de la primera mitad del siglo XX. En tal sentido, luego del parteaguas que significó el estudio de Matthew Karush (2013), que demostró la primacía del melodrama en la cultura argentina de los años '30 y '40, el libro de Morales constituye un importantísimo aporte para los estudios del cine transnacional. Así es que se inscribe en una serie de trabajos recientes como los

de Cecilia Gil Mariño (2015), Alejandro Kelly Hopfenblatt (2019) y Laura Miranda y Lucía Rodríguez Riva (2019), que echan luz sobre aquellos vínculos dentro de la industria, tanto a nivel local como internacional, en los cuales los géneros de Hollywood (como el policial, el melodrama y la comedia), los lazos que produjeron movimientos de artistas y técnicos por el mundo, y los determinantes propios de una cultura de masas anclada en el tango y el criollismo son explorados en detalle. Por todo ello es que consideramos que *Hollywood en el cine argentino* será de inclusión obligatoria en los programas universitarios que estudian el cine argentino, latinoamericano y mundial, a la vez que servirá como fuente indispensable para futuros trabajos en el mismo terreno.

### Bibliografía

- Di Núbila, Domingo (1959). *Historia del cine argentino I*. Buenos Aires: Cruz de Malta.
- España, Claudio (dir.) (2000). *Cine argentino. Industria y clasicismo. Volúmenes I y II. 1933-1956*. Buenos Aires: FNA.
- Gil Mariño, Cecilia (2015). *El mercado del deseo. Tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los '30*. Buenos Aires: Teseo.
- Kelly Hopfenblatt, Alejandro (2019). *Modernidad y teléfonos blancos. La comedia burguesa en el cine argentino de los años 40*. Buenos Aires: Ciccus.
- Miranda, Laura y Lucía Rodríguez Riva (coords.) (2019). *Diálogos cinematográficos entre España y Argentina. Vol. 1. Música, estrellas y escenarios compartidos (1930-1969)*. Santander: Shangrilá.
- Posadas, Abel (1981). "Lo bueno, lo malo, lo feo. Apuntes para una historia de la crítica cinematográfica argentina" en *CREAR en la cultura nacional*, número 7.
- Wolf, Sergio (comp.) (1992). *Cine argentino. La otra historia*. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena.

---

\*Daniel Giacomelli es Realizador Integral en Artes Audiovisuales por la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN). Docente (Ayudante de Historia del Cine II de la Facultad de Arte UNICEN) y Becario doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Actualmente investiga el cine negro argentino desde 1942 hasta 1969. Miembro del Comité Editorial de *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*. E-mail: [daniel.giacomelli1@gmail.com](mailto:daniel.giacomelli1@gmail.com)