

Clase Industria y Clasicismo –Parte I-

Presentación

- En esta clase y la siguiente trabajaremos sobre el período de la cinematografía que llamamos Industrial y Clásico. Y, aprovechando el conocimiento que la mayoría de ustedes trae de este momento histórico en el caso norteamericano, haremos especial hincapié en el caso argentino, sabiendo –por otra parte- que el proceso de industrialización que atravesó la cinematografía argentina es, en sus lineamientos generales, extrapolable también a los países latinoamericanos en los que, por los mismos años, se construyó una industria: México y Brasil. Un período que, en términos históricos, podríamos ubicar con cierta comodidad en las décadas del 30 y 40 y hasta mediados de los 50 (y que, con menos comodidad, ubicamos “entre” las vanguardias de los años 20’ y el retorno “sin retorno” de las vanguardias en los 60’).
- En la primera clase, trabajaremos el surgimiento y momento de auge de la cinematografía industrial argentina (lo que conocemos como década de oro del cine argentino) y en la segunda clase trabajaremos el ocaso o puesta en crisis del modelo narrativo clásico –que en el caso argentino coincide con el declive de la producción industrial-.

Aclaraciones preliminares

- Esta suerte de arco que vamos a trazar entre el surgimiento y la crisis del modelo industrial y clásico, luego de lo que ubicaríamos a los “nuevos cines” de los años 60 (que suponen una verdadera fractura con ese modelo), no es un proceso ni tan lineal ni tan homogéneo como estamos acostumbrados a suponer. Aun cuando es posible divisar un momento en el que un modelo surge, se desarrolla, se consolida, y luego entra en crisis, ese proceso no tiene tanto que ver con un ciclo lógico e interno del propio modelo sino que tiene que ver, más bien, con condicionamientos geopolíticos, culturales y sin duda tecnológicos que van encausando el recorrido de un modelo que es dominante.
- Finalmente, de nada tiene sentido recuperar las características del modelo industrial y clásico argentino si no lo hacemos a partir de una pregunta central: Este modelo que no surgió en Argentina y que se expandió a escala mundial, ¿puede construir rasgos identitarios locales, nacionales? Y si puede... ¿cómo construye esos rasgos identitarios? ¿a partir de qué recursos? Finalmente: ¿qué es lo que nos identifica, según nuestras versiones cinematográficas? O, en otras palabras, ¿cómo somos hablados por el cine argentino de entonces? ¿qué dice que somos?

Introducción

El período industrial y clásico de la cinematografía argentina se ha convenido en señalar **entre los años 1933 y 1956 (aproximadamente)**.

El nombre “industrial y clásico” indica, al menos, dos elementos que le son determinantes:

-El sistema industrial como un modo regulado de producir, hacer circular y consumir un producto que tiene, como rasgo, el alcance masivo. Es decir, se trata de un sistema que organiza el quehacer cinematográfico -desde la producción y hasta el consumo- apelando a fórmulas de eficacia probada y bajo la lógica de la producción seriada.

-y el clasicismo como modo de narrar, como forma de representación que se institucionaliza –se torna hegemónica- y que también es correcto llamar, entonces, Modo de Representación Institucional o MRI).

Se trata de dos “asuntos” de naturaleza diferente y que, sin embargo, y muy claramente en el caso argentino, comparten su momento de auge y de crisis, y configuran una especie de entramado tan sólido que es difícil imaginar la pervivencia de lo uno sin lo otro.

Breve contextualización a propósito de la producción norteamericana, para entender el surgimiento de la industria nacional

- Todos recordamos que el surgimiento de Hollywood -el referente de la producción industrial por excelencia- es el resultado de una persecución (de Edison hacia productores independientes) conocida como “la guerra de patentes”, que no tenía otro propósito que el de tener el monopolio de la producción cinematográfica.
- Esa persecución encuentra en Los Ángeles un lugar estratégico y allí, muy tempranamente, se instalan quienes van a ser los mayores responsables de los primeros destinos de Hollywood. Esto sucede entre 1909 y 1914.
 - En 1912 se crea la Universal (primeros grandes estudios)
 - En 1914 funda la Fox
 - En 1917 la Paramount (que consigue el control de todo el circuito –desde la producción y hasta la exhibición- y pone en marcha la “compra por lote” y la “compra a ciegas”)Y, luego de la guerra, se reactiva la creación de los grandes estudios:
 - 1923, Warner Bros
 - 1924, Columbia y Metro
- Para amortiguar semejante nivel de inversión (aun cuando las recaudaciones funcionaban bien) Hollywood busca capitales externos y wall street no duda en hacer sus aportes. Pero eso implica una reconfiguración del sistema productivo:
 - La división del trabajo se hace más tajante: se crean departamentos de guión, de decorado, de montaje, etc. y el director se convierte en un asalariado que interviene sólo en la instancia de rodaje.
 - Ingresa la figura del productor/supervisor que controla todo y que es un representante de Wall Street
- Posguerra, años locos, jazz, despilfarro... todo eso tiene su “traducción” y su retroalimentación en la pantalla. Entonces, la plana mayor de los estudios crea un organismo, presidido por el republicano Will Hays, que controla a las estrellas en los films y en su vida privada. Luego hará “recomendaciones” varias, en el 24’, 27’ y 30’, aunque será la del 34’ la que dará comienzo a la era del Código Hays.

De esto que enumeramos se desprenden, por lo menos, algunos datos que nos interesan para ingresar a la lógica del período:

- Hollywood se construye bajo el supuesto de que el cinematógrafo sería un gran negocio.
- El modelo narrativo clásico se define en el momento en que Hollywood (y por tanto el sistema industrial) se está construyendo.
- El sistema de Estudios será el bastión más sólido de la industria norteamericana (en comunión con el sistema financiero) y a ello quedarán supeditados el resto de los engranajes que componen el sistema: la producción por géneros, el sistema de estrellas.
- Como punto de encuentro entre los dos puntos anteriores, el rol del director, y, por ende, cualquier atisbo de autoría (en términos de lenguaje narrativo) queda relegado en favor de lo anónimo del productor, y de la identificación de las audiencias con el universo ficcional del film que enmascara la instancia de realización.
- El sistema de identificación del público con lo narrado es lo suficientemente potente y efectivo como para “cuidar/se” de aquello que es llevado a la pantalla.

Así se construía la industria norteamericana, mientras se ensayaban las primeras pruebas de sonorización de la Warner. Y allí surge “*El cantor de Jazz*” (1927, Alan Crosland) y, con ello, se reconfigura fuertemente la producción: el sonido va a ser el mayor interés tanto de los públicos como de los productores.

La pregunta que se abre es ¿sonido al servicio de qué?

Un comentario muy breve que recoge Mariano Calistro hace notar especial deleite con el fenómeno del sonido. Habla “del taponazo del champagne”, del “chasquido de un beso”... y afirma que “si antes el cine era la mitad de la vida, ahora –con el sonido- era la vida entera”.

Esta afirmación que vincula fuertemente al cine con “la vida misma” a partir del sonoro... no hace más que evidenciar que el sonido viene a sumarse y a potenciar el carácter mimético del dispositivo cinematográfico y a colaborar con esa forma de relato particular que es el clasicismo.

Fue el sonido lo que permitió sostener la industria del cine que, con el crack financiero producido por la caída de la bolsa en Wall Street en 1929, se hundía irremediabilmente.

¿Qué cambia con el sonoro?

- Cambian los géneros con que se trabajaba: Entre 1929 y 1931, nace el cine musical (Metro), las películas de gangsters (Warner), y el cine de terror (Universal) y paulatinamente dejan de hacerse westerns por algunos años.
- Hollywood corre riesgos de perder los mercados no angloparlantes porque no existían los subtítulos (aun cuando hubieran existido, en lugares como Argentina, ello no hubiera garantizado el mantenimiento del público debido a que era mayoritariamente analfabeto o bien dominaba algún otro idioma extranjero).
- Allí, entonces, frente al fracaso de la mayoría de las producciones norteamericanas habladas en español, es que países como el nuestro tienen la posibilidad de construir su propia industria cinematográfica.

Datos de contexto local:

El proceso de modernización que se señaló en clases anteriores llega tardíamente a América Latina y, sin duda, en una escala bastante más pequeña que, en el caso argentino se podría circunscribir a unas pocas localidades estratégicamente ubicadas: Córdoba, Rosario (Santa Fe), y sobre todo Buenos Aires.

La crisis del 29, que resuena en todo el mundo, fue clave en el desarrollo de una pequeña industria local tendiente a sustituir importaciones.

Eso derivó en la creación de polos industriales entre los que la ciudad de Buenos Aires fue el más importante y tuvo como resultado un fuerte proceso migratorio ya no sólo desde el exterior del país (migración europea) sino desde el interior. Se conformaba así, en Buenos Aires, una importante clase trabajadora muy diversa en su proveniencia pero que empezaba a acuñar un sueño en común: el deseo de ascenso social (por la vía del trabajo y el acceso a la educación formal). Eso en un tiempo en el que se conformaba el Estado-Nación y, por tanto, se empezaba a configurar un ser nacional.

Ese era el público del cine de entonces.

Para los realizadores locales, aparecía la oportunidad de hacer un cine hablado en el propio idioma; para el público, ese cine no sólo le facilitaría el manejo del idioma local sino que le facilitaría un lugar (acaso más cercano) en el que mirar-se.

Entonces el cine va a volverse un elemento que, construyendo una serie de rasgos más o menos estandarizados, y a fuerza de repetición, será fundamental en la construcción de imaginario social, sobre todo para el porteño (aunque que pronto irá difundándose no sólo ni tanto al interior sino al exterior –fundamentalmente Latinoamérica-), configurándose, con el imaginario porteño, el imaginario nacional.

Es así que la famosa frase que acuña Claudio España (parafraseando a otro analista –que dice lo mismo en el caso mexicano-): “el argentino iba al cine a aprender a ser argentino”, toma consistencia.

Efectivamente, la diversidad de orígenes de los espectadores de entonces empieza a homogeneizarse, a amalgamarse, al menos en la pantalla, bajo unos rasgos más o menos sólidos y más o menos unívocos con los cuales están invitados a identificarse.

Hay que señalar que el cine no estaba sólo en esta tarea de construir imaginario social. Efectivamente, el cine toma y relanza elementos del (y hacia el) folletín, del (y hacia el) teatro, de la radio (y hacia ella), del mundo de la canción (y hacia él)... Se trata, en definitiva, de una suerte de gran entramado multimedial (cine-teatro-radio-prensa gráfica), compartiendo elementos comunes, van a configurar el imaginario porteño de entonces.

Por consenso entre historiadores y analistas de cine argentino, la fecha de inicio del llamado período industrial y clásico es el 27 de abril de 1933: día de estreno de la primera película argentina sonora (con sistema de sonido óptico).

El invento del sonoro no sólo abre la posibilidad para que algunas cinematografías periféricas como la nuestra pasen a una fase industrial sino que, junto con eso, termina de definir el carácter de esa cinematografía.

Dice Marcos Pérez Allí, en un artículo que se llama “Los arrabales de la periferia. Albores del sonoro en las cinematografías marginales de América Latina” (en Lusnich: 2005) **“la aparición del sonido viene a revelar, drásticamente, la condición industrial, su carácter de gran negocio del espectáculo, su lugar como generador de productos culturales de consumo masivo. El cine, que había nacido popular, ahora lo era de un modo cabal”**. Y llega a esta conclusión luego de haber visto que si antes del sonoro, en términos cuantitativos, todos los países de la región producían más o menos la misma cantidad de films, luego de la llegada del sonoro y hasta el año 2005, el 80% de las producciones latinoamericanas es argentina y mexicana (porque fueron los dos países de hispano-parlantes que rápidamente pudieron construir industria).

***¡Tango!* dirigida por Luis Moglia Barth y producida por Angel Mentasti fue el nombre del primer film sonoro argentino, estrenado el 27 de abril de 1933.**

Sobre los rasgos tanto productivos como temáticos de la película *¡Tango!* van a construirse las características fundamentales de buena parte del cine industrial que le sigue. El film resulta, así, como una suerte de marca de origen del cine industrial de –al menos- la Década de Oro del cine argentino (del 33 al 45 aproximadamente).

Efectivamente, además de la novedad del sonido óptico en un largometraje, “¡Tango!” contiene varios de los elementos que van a aparecer de manera recurrente en buena parte de nuestro cine industrial. Sin ir más lejos, uno de los más importantes elementos, tal como el título lo anticipa, es el tango.

El tango, al contrario de lo que podemos suponer a priori, aparece en el cine argentino mucho antes de que sea sonoro. Más aún, aparece en los orígenes mismos del cine (porque buena parte de sus argumentos, sus personajes, y sus escenarios van a ser extraídos de la iconografía tanguera), algo muy evidente en el cine de José Agustín Ferreyra. Sin embargo es con el sonoro (y con la industria) que la simbiosis cine-tango va a tener alcance masivo. (Al respecto, es muy recomendable el texto de Diana Paladino que está entre la bibliografía complementaria de la unidad).

¡Tango!, entonces, va a inaugurar la manera de entender la producción cinematográfica a partir de un sistema industrial y, por tanto, va a echar mano a la configuración de un sistema de estrellas, va a encabezar la construcción de un “sistema de estudios” y va a construir las bases de una exitosa fórmula genérica.

Sistema de Estrellas, Estudios y Formaciones Genéricas (igual que el referente norteamericano). Tango, no obstante, para imprimir sobre ello el color local.

VEMOS los títulos de crédito y un fragmento de la primera escena de *¡Tango!*

Con ello, vamos a recuperar los elementos fundamentales de la película que, en líneas generales van a repetirse en toda la cinematografía tanguera de la época dorada (que va a ser la más exitosa y que se va a convertir en la referencia válida para pensar el resto del cine).

<https://www.youtube.com/watch?v=kvMBfZ0dDcc>

Elementos notables:

- “Buenos Aires” es lo primero que dice (que canta) el cine industrial. Y viene asociado, con la letra, a un aire de nostalgia y tristeza.
- Sobre la letra del tango “Canción de Buenos Aires”, las imágenes dibujan paisajes y situaciones reconocibles (urbanidad / edificios, tango bailado, el Riachuelo -La Boca-, una pareja en una esquina bajo la luz de un farol, un guitarrista, nocturnidad). Hay acá una iconografía tanguera evidente anudada con la ciudad de Buenos Aires, y especialmente con el centro y con la zona sur.
- Luego de los títulos de crédito hay un cartel... unos intertítulos de anclaje que van a aparecer a lo largo de toda la película, señalando los espacios (la geografía) por la que van a circular los personajes. Pero no sólo señalándolos sino cargándolos de significación cuando no de moralidad.

Pequeño comentario: hablando de rasgos identitarios... ya con estos pocos elementos vemos cómo esta cinematografía construye una imagen local, configurando una Buenos Aires sintetizada en unos pocos recursos que arman una imagen que se torna arquetípica. Una Buenos Aires (hay que decirlo) bastante improbable, pero muy creíble –diría R. Manetti-. Incluso atravesada por un tiempo bastante puntual que, si viene de la mano del tango, es esperable que se trate de un presente que aluda a la nostalgia de otro tiempo, pasado, perdido, y presuntamente mejor.

(Algo que vale la pena pensar en relación con lo que vimos que, más de 30 años después, hace Hugo Santiago -y Borges- en la película *Invasión* que trabajamos la clase pasada. Acá se construye un imaginario que “juega” a que tiene un anclaje en un espacio y un tiempo históricos... Santiago (y Borges) trabajan para eludir ese anclaje –aun cuando deliberadamente no lo hagan del todo-). Y hablando de Santiago/Borges: así como para esa ficción se asegura, en la misma línea que “la ciudad es mucho más que los hombres”, para este cine, al contrario, Buenos Aires es sus hombres (y sus mujeres), su gente. Por lo que aparecerá una serie bastante limitada de personajes contruados también arquetípicamente y sostenidos por figuras estelares.

- Los dos tangos que escuchamos hasta ahora (habrá varios más) están marcando o reforzando aquello mismo que sucede en términos de acción y que también será dicho por los personajes. No sólo se trata de una cinematografía que no va a explorar el uso del fuera de campo, sino que, por el contrario, lo que sucede en el centro de la escena (absolutamente visible) se cerrará sobre sí mismo apuntalado por lo dicho y lo cantado por sus personajes. Se trata de esta característica propia del modelo clásico, donde los recursos están puestos al servicio de construir, para el espectador, una historia simple, atenta al desarrollo de una idea fuerte, y con poco espacio para la reflexión o la fuga de lo que allí se enuncia con claridad.
- Lo que vimos en los créditos, además, son las muchas figuras que forman parte del gran elenco de la película.... “Efectivamente, ahí, ya se perfilaba el pilar más sólido de nuestra industria cinematográfica: el sistema de estrellas.”

Las estrellas

En *¡Tango!* aparecen figuras que ya eran reconocidas fuera del campo del cine y que son, entre otros, los que permiten esa conexión entre medios y lenguajes que nos permitieron hablar -hace un rato- del fenómeno del entramado multimedial que construyó el imaginario porteño.

¿Qué cosa es una estrella? Una figura en la que se anudan, al mismo tiempo, 3 elementos: el personaje – la persona – y la mezcla de ambos (de modo tal que nunca se sabe –el público no sabe- donde está el límite entre uno y otro).

¿Por qué hablamos de **texto estrella**?

Porque la estrella construye un contrato de lectura con el espectador... Es legible, reconocible, de manera independiente del universo ficcional en el que se inserte.

Por eso, dentro de la industria, las estrellas funcionan muy bien. Facilitan no sólo la instancia de producción –hubo películas que se hicieron a la medida de una estrella- sino también la de recepción: el público sabía qué iba a ver cuando iba al cine a ver a Sandrini, por ejemplo.

- **Ahora: si la estrella trasciende al universo ficcional de cada película... tiende a romper con los cánones del clasicismo?**

La respuesta es que no; en primer lugar porque el espectador tiende a percibir cada film (en que haya una estrella) como un episodio, un fragmento, un aspecto particular de la vida de la estrella y, en segundo lugar (y en relación con lo anterior), porque no debemos olvidar que estos films -que responden acabadamente a su condición de producto industrial-, **están contruidos bajo la lógica del espectáculo, del entretenimiento... Allí, la estrella, lejos de romper con eso, extiende la dimensión espectacular antes y después del espacio ficcional** (Eduardo Russo: 2008).

VEMOS, recordando la primera escena de *¡Tango!* donde vemos a Tita cantar justo lo que luego va a hacer: irse detrás de un “gavión bien reo”), la escena de “Mercado de Abasto” (1954, Lucas Demare) en donde Tita Merello canta “Se dice de mí”.

<https://www.youtube.com/watch?v=K5bWyKJGfRk>
(a partir del minuto 19:00)

Las productoras

- El otro asunto que podemos señalar en *¡Tango!* es la productora: **Argentina Sonofilm** que, junto con **Lumiton** van a ser las más importantes de ese período.

Elementos a destacar:

- En su nombre, estas productoras llevan la marca de lo que las origina (son productoras de cine sonoro) e indican, con ello, el modelo artesanal de las producciones anteriores.
- El caso de Lumiton es emblemático porque es la primera productora con estudios propios que fueron contruidos en base a planos que sus fundadores trajeron directamente de Hollywood (junto con un par de técnicos que enseñaran el oficio)
- En el caso de Argentina Sonofilm, lo novedoso fue que, a la hora de vender la película *¡Tango!*, mostraban ya material fotográfico de ensayos y contratos firmados con Sandrini para sus dos próximos films (*Dancing* y *Riachuelo*). Esto les permitió vender mejor sus películas ante los distribuidores (porque se mostraban solventes) y, además, empezar a pensar en el negocio en períodos de tiempo más largos: el balance tenía que dar positivo a fin de año... con lo cual, si algunas películas iban bien, podían permitirse algún que otro fracaso comercial. Un sistema también foráneo e incorporado en la propia industria.
- Si bien no fue tan sólido como el de estrellas, en argentina también un texto estudio o texto productora (aparentemente Lumiton se ocupó de realizar fundamentalmente “melodramas trasnochados” y Argentina SonoFilm a hacer comedias familiares). Obviamente, esto también construye un contrato con el espectador.

Los géneros

Hablando de melodramas trasnochados, llegamos al otro asunto que podemos detectar en *¡Tango!* (no sólo a partir de lo que vimos sino también a partir del argumento del film): la cuestión del género en tanto que otro de los bastiones de la producción industrial y que, en Latinoamérica –y Argentina no es la excepción- se caracterizó por su inclinación al melodrama.

Algunos asuntos destacables:

- Esta historia, la de *¡Tango!* es sin duda una historia de amor pero ya no protagonizada por un personaje femenino sino por un personaje masculino...
- El asunto de la familia –centro nodal del melodrama- en algunos films queda medio disuelto en la lógica del barrio (en donde la familia son los amigos fundamentalmente)...

- Hay un reemplazo del tópico del campo en el binarismo campo-ciudad por el del *barrio* contra la fuente de todos los males que es el *centro* (de la ciudad). Dicotomía barrios-centro que va a resultar muy explícita en *¡Tango!* porque, incluso, más allá de la historia, el personaje de Tita va a verbalizar el asunto en un diálogo que tiene con su amiga Mecha mientras Alberto la busca en París. (Dicho sea de paso, el Arrabal y París serán también elementos muy importantes en la topografía tanguera, en tanto lugar de surgimiento y consagración del tango, respectivamente).

-De todos modos, en general -aunque no es el caso de este film- la chica que obra mal siempre sufre el castigo correspondiente...

Es que **de la mano del tango, el melodrama fue adquiriendo variantes...** en un principio se habló directamente de Melodrama tanguero... pero no hace mucho que Fernando Martín Peña puso en duda este asunto.

-Una de sus razones (desde una perspectiva argumental) es que, mientras los melodramas tradicionales hacen llorar a las mujeres, las películas tangueras hacen llorar a los varones. ¿Por qué lloran los varones? Porque sus protagonistas, si bien van a alcanzar fama y éxito como cantantes, lo van a hacer al precio muy alto de la pérdida del gran amor -generalmente una prostituta-.

-Peña, por otro lado (desde la perspectiva de la construcción del relato), asocia las películas tangueras más a la Revista musical -que proviene del teatro- que al melodrama y que se caracteriza por sostener argumentos muy débiles sobre una estructura signada por una sucesión de tangos cantados. No vamos a lograr dirimir la cuestión ahora, lo cierto es que evidentemente tiene caracteres melodramáticos, y también es cierto que ofrece variantes a lo típicamente melodramático.

El tango aparece así, no sólo como excusa para explotar ese nuevo recurso que fue el sonido óptico, ni sólo como el objeto alrededor del cual se tejieron unas cuantas historias de cantores tristes y señoritas de la noche porteña (o cantores tristes a causa de las señoritas de la noche porteña), sino que aparece, además, estructurando el relato a partir de una serie de tangos cantados (cuadros musicales) que estaban relacionados entre sí por una línea argumental.

Lo que es muy importante, es que **configura su propio universo de verosimilitud, entendiendo que esos universos no se reducen sólo a designar un número acotado de “decibles” –temas- sino, con ello, una forma particular de “decir”**. Es decir, entendiendo que se trata de restricciones tanto en la dimensión de las historias narradas como en los modos en que se narran. Insistimos, entonces, en que, en la amalgama que lograron cine y tango en la factura industrial, se **configuró un particular verosímil** que marca el tinte identitario de nuestro cine.

Por eso podemos definir con bastante facilidad cuáles son los tópicos de las películas tangueras...

-el tiempo (como tema más visitado)

-los cantores exitosos pero tristes

-las chicas de “dudosa reputación”

-la noche

-el éxito en París, la bondad en el Barrio y el peligro y lo pecaminoso en el centro de la ciudad

-la oposición entre el varón y la mujer en tanto que corolario de sus itinerarios desde el barrio hacia el centro (lo mismo que al hombre le significará fama y dinero, a la mujer la perdición)

Entre las películas tangueras también hay un par de variantes muy reconocibles. Las dos más destacadas son **la ópera tanguera y la cabalgata tanguera**.

De la ópera tanguera está conformada por tres películas: *Ayúdame a vivir* (1936), que es el primero de una trilogía conformada por ese film más *Besos Brujos* (1937) y *La ley que olvidaron* (1938), las tres dirigidas por Ferreyra, protagonizadas por Lamarque y producidas por la SIDE.

La ópera tanguera empieza y termina allí, en esa trilogía que, caracterizada por la irrupción del canto en el punto de tensión dramática. Se trata de una irrupción sobre el universo diegético del film que, sin justificación narrativa aparente, reemplaza el diálogo por el canto.

Vayamos a la cabalgata tanguera, que nos resulta muy interesante, sobre todo a la luz de aquello con lo que empezamos a pensar este período industrial y clásico: el lugar del cine en la construcción de un imaginario social:

- La cabalgata (o film río) se caracteriza por relatar, en 1 ½ de película, unos 20, 30, 40 años de historia. En todos los casos, esas historias terminan en la misma fecha de producción del film.

-Acá, como en *¡Tango!* la trama argumental también se desarrolla sobre una sucesión de tangos cantados.
- Su referente más claro fue el director Manuel Romero, y especialmente su trilogía compuesta por *Los muchachos de antes no usaban gomina* (1936), *La vida es un tango* (1939) y *Carnaval de antaño* (1940).
- El tema de las cabalgatas sin duda es “el paso del tiempo” y, lo interesante, es que al contar tantos años de historia, reiteradamente, en varias películas, **lo que se va construyendo es un pasado común para los espectadores de entonces.**

Esos espectadores, que provenían de orígenes tan diversos, de pronto, en el cine, en el cine tanguero en general y en las cabalgatas tangueras en particular, encontraban un pasado común con el cual identificarse.

-No es llamativo, entonces, que las Cabalgatas dejaran de existir a mediados de los años 40.¿Por qué no lo es?

Pensemos, sintetizando... en los años 30 se hace bien visible el proceso de industrialización que congrega a una gran clase trabajadora (que es el público del cine de entonces) y que sueña con el ascenso social... Avanzados los años 40, esa clase se reconocía a sí misma en tanto clase, sobre todo a la luz de una serie de medidas que, con el peronismo, van a tender a configurar lo que entendimos como clase media. Ahí, cuando una clase empieza a reconocerse, es que dejan de hacerse cabalgatas.

Aunque parezca difícil de creer, toda esta cinematografía (que apela más a la capacidad de credulidad del espectador que a su capacidad de duda –en los términos de los ya trabajados textos de Comolli-) funciona perfectamente en tanto configura, como todo trabajo genérico clásico, un verdadero contrato de lectura con el espectador... como decíamos, un régimen de verosimilitud.

Vale la pena detenerse unos instantes para señalar justamente cuál es la relación entre las construcciones genéricas y la verosimilitud, porque es de la mano de la noción de verosimilitud donde el análisis del género adquiere sentido y se convierte en otra cosa que la mera clasificación de elementos que retornan, una y otra vez, en películas que, entonces, pueden agruparse (o formar un corpus).

Partimos de la base de que “verosimilitud” es algo diferente de verdad. Lo verosímil no es necesariamente verdadero, pero es necesariamente creíble. Fíjense que las primeras ideas acerca de lo que es la verosimilitud, la asocian directamente a la realidad o a lo que una presunta mayoría decidía que era la realidad. Es decir que, entonces, verosímil sería aquello que se ajuste a la realidad o, en el mejor de los casos, a la opinión pública.

Recién en una tercera instancia comprendimos que, en rigor, la realidad a la que nunca accedemos del todo, y sin lugar a dudas la opinión pública, están condicionadas por unas formas particulares de lenguaje. Atravesado todo por el lenguaje, lo verosímil pasa a ser aquello que mejor se ajusta a las leyes constructivas del lenguaje. Y los géneros no son otra cosa que, fundamentalmente, un conjunto (más o menos limitado) de reglas de escritura, de posibilidades para decir. Es así, entonces, que resultará verosímil todo aquello que se ajuste a las reglas de algún género. Y habrá tantos universos de verosimilitud como géneros que circulen.

Pero hay una instancia más, que de alguna manera se vincula con las anteriores, que señala que, verosímil será todo aquello que, aun ajustándose a las leyes textuales de un género, parezca ajustado a la realidad. Lo verosímil es, en definitiva, la máscara detrás de la cual se ocultan una serie de artilugios textuales (se oculta la enunciación), haciéndonos creer que aquello que se enuncia es relativo a la realidad.

¿Qué hay de realidad en esta Buenos Aires tanguera, con tres o cuatro espacios transitables según los destinos de unos pocos señores y señoritas que se le animaron a la noche porteña? ¿Qué hay de realidad en ese pasado común, y añorado, de carnavales y juventudes que parecían no saber que no eran eternas? ¿Qué hay de realidad en la idea de que si somos tangueros, entonces somos buena gente? Y, seguramente bastante poco... Entonces, ¿se construye identidad? Sí, pero no a fuerza de realismo sino de verosimilitud, no tanto a fuerza de referencias históricas sino de construcción de mitos (Wolf: 2004).

Hay, sin embargo, momentos en donde esto parece flaquear aunque sea un instante.

VEMOS “*La cabalgata del circo*” (Mario Soffici, 1945) – ULTIMA ESCENA.

https://www.youtube.com/watch?v=i8MGosPZ_QU
(a partir de 01:16:06)

Nosotros sabemos perfectamente que se trata de una puesta en escena de la puesta en escena... sin embargo, aunque sea por este juego especular en el que la película parece mirarse a sí misma, alguna verdad empieza a querer (todavía tímidamente) develarse: la verdad de la historia de los cirqueros? No. Más bien la verdad del cine mismo. Cuál es esa verdad? Que el cine “construye se propia verdad”. Claro, para llegar a esto, pasaron ya los años dorados de la industria y el clasicismo. Ya la clase media está configurada y se reconoce a sí misma, y entonces –posiblemente- ya esté en condiciones de empezar a poner en crisis esos artilugios por los cuales se les había configurado un universo improbable pero creíble, verosímil.

Bibliografía utilizada:

España, Claudio (dir gral): *Cine argentino: industria y clasicismo / 1933-1956 (Vol. I)*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2000. pp 22-81

España, Claudio (dir gral): *Cine argentino: industria y clasicismo / 1933-1956 (Vol. I)*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2000. pp 162-170 y 222-247

Paladino, Diana: "El cine en dos por cuatro (en la primera mitad del siglo XX)", *Revista de estudios históricos sobre la imagen*, N° 41, 2002.

Peña, Fernando M: “Mosaico Criollo: el cine mudo argentino se hace escuchar” en *RevistaGrupoKane*, http://www.grupokane.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=170%3Aartdossiertango&catid=43%3Acatensayos&Itemid=59

Pérez Allí, Marcos A: “Los arrabales de la periferia. Albores del sonoro en las cinematografías marginales de América Latina”, en Lusnich, Ana Laura (editora), *Civilización y Barbarie en el cine Argentino y Latinoamericano*, Biblos, Buenos Aires, 2005.

Russo, Eduardo: *El cine clásico. Itinerarios, variaciones y replanteos de una idea*, Manantial, Buenos Aires, 2008.

Sánchez, Silvia: “El cine de Manuel Romero: la textualización del fantasma”, en Lusnich, Ana Laura (editora), *Civilización y Barbarie en el cine Argentino y Latinoamericano*, Biblos, Buenos Aires, 2005.

Wolf, Sergio: “Aspectos del problema del tiempo en el cine argentino” en Yoel, Gerardo (comp): *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*, Manantial, Buenos Aires, 2004.