

Historia y materialidad en las fotografías de trabajadores de los Estudios Lumiton

MENDEZ CASARIEGO, Felipe / UBA - mendezcasariegofelipe@gmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: fotografía - materialidad - cine argentino*

» **Resumen**

En 2020 el Equipo Lumiton, a cargo de la vieja casona de Vicente Lopez donde se edificaron los primeros estudios del cine nacional sonoro, comenzó a digitalizar y compartir el amplio archivo fotográfico de la productora. Así, entre las fotografías de estrellas cinematográficas, aparecieron los rostros desconocidos de los trabajadores y técnicos de la industria cinematográfica nacional, una serie de hombres y mujeres que dedicaron su vida al cine y que se fotografiaron en sus espacios laborales. Esta presentación está dedicada a analizar dicho corpus fotográfico a través de la articulación de una lectura indicial y los recientes estudios sobre la materialidad fotográfica.

» **Introducción**

En 2020 el Equipo Lumiton, a cargo de la vieja casona de Vicente López donde se edificaron los primeros estudios del cine nacional sonoro, comenzó a digitalizar y compartir el amplio archivo fotográfico de la productora. Así, se presentó al público general más de mil doscientas fotografías de rodajes, fotogramas de sus grandes éxitos, registros de encuentros sociales entre las estrellas y cientos *lobby cards* diseñadas para ser difundidas junto a los estrenos de sus filmes. En estas fotografías se puede ver, por ejemplo, a Mirtha Legrand junto a Juan Carlos Thorry observando enamorados su reflejo en un lago de la película de Francisco Mugica *Los martes, orquídeas* o a Luis Sandrini como un boxeador fracasado en *Peluquería de señoras* o, si se prefiere, a Mecha Ortiz abrazando a Roberto Escalada en *Safo*, historia de una pasión de Carlos Hugo Christensen. Toda una serie de imágenes que forman parte del imaginario social de la época de oro del cine nacional.

Sin embargo, entre todas estas fotografías más o menos aprendidas aparecieron los rostros desconocidos de los trabajadores y técnicos de la industria cinematográfica nacional, una serie de hombres y mujeres que dedicaron su vida al cine y que se fotografiaron en sus espacios laborales. En estas fotografías en blanco y

negro, degradadas por el paso del tiempo, se pueden observar a los técnicos en distintas situaciones: posando frente a imponentes decorados una vez finalizados los rodajes, aprovechando para tener una fotografía con alguna estrella, mostrando sus equipos de trabajo, reunidos en la puerta de uno de los estudios junto a sus familiares, festejando entre mates y vino o disfrutando de un asado nocturno en los parques del estudio.

Estas fotografías de la década del treinta, cuarenta y cincuenta fueron donadas al Museo Lumiton por los familiares de los trabajadores al ser convocados por el museo en un proyecto que, todavía hoy, busca reconstruir la historia del famoso estudio cinematográfico. En el presente trabajo se abordarán dichas imágenes a través de la articulación de un análisis historiográfico con los estudios de la materialidad fotográfica propuestos por Elizabeth Edwards y Janice Hart. Así, se buscará pensar de qué modo la materialidad degradada de estas fotografías afecta su lectura “indicial” y qué nuevos elementos aporta esta dimensión a la significación de dichas imágenes. De este modo, se buscará proponer la hipótesis de que en las fotografías de los trabajadores de Lumiton la materialidad degradada acentúa la sensación de pérdida, el “esto ha sido” barthesiano de la industria nacional, a la vez que trae a un primer plano un “esto es” de los archivos caseros en constante deterioro conservados por los familiares de los trabajadores del cine clásico nacional.

› **Una industria**

Si hay algo que automáticamente presentan estas fotografías es la perspectiva a futuro de la industria cinematográfica que instaló Lumiton en la localidad de Munro. En 1932 Enrique Telémaco Susini, César José Guerrico, Luis Romero Carranza y Raúl Orzábal Quintana crearon sus estudios sonoros como un modelo a escala de los que habían conocido en Estados Unidos y trajeron, como primeros técnicos, al fotógrafo húngaro-norteamericano John Alton y al montajista húngaro Lazlo Kish. Estos dos técnicos, junto al impulso innovador de sus fundadores, se ocuparon de formar a un amplio equipo de trabajadores entusiastas del cine, pero con poca o nula experiencia técnica, aportándoles para los años venideros una profesión en una industria que rápidamente resultó próspera. Siguiendo el ejemplo de los pioneros de Munro, las múltiples productoras que buscaron insertarse en la industria del cine sonoro se instalaron principalmente en el norte de la provincia de Buenos Aires, formando un polo industrial que dio trabajo a miles de nuevos técnicos. En 1944, con la presencia de Juan Domingo Perón al frente de la Secretaría de Trabajo y Previsión de la Nación, se creó la Asociación Gremial de la Industria Cinematográfica Argentina (AGICA) que comenzó a trabajar para regularizar las condiciones laborales de la ya instalada industria.

Los técnicos cinematográficos de la provincia de Buenos Aires eran trabajadores industriales como muchos otros con la particularidad de que sus herramientas de trabajo fueron las mismas cámaras con las que decidieron retratarse para la posteridad. Las fotografías que dejaron, en este sentido, tienen un impulso

generacional que se termina de explicitar con la presencia de niños en muchas de las imágenes. No solo esperaban envejecer en sus puestos, sino que deseaban legar sus experiencias de trabajo a sus hijos.

Los Estudios Lumiton, sin embargo, entraron en crisis a principios de la década del cincuenta, al igual que gran parte de la industria nacional. En 1952 fueron intervenidos por la Justicia debido a sus problemas económicos. En 1955 los trabajadores de Munro crearon la Cooperativa Gong, símbolo característico de Lumiton, y alquilaron los estudios para seguir trabajando. En 1963, filmaron su última película y en 1968 se realizó la liquidación de todo el estudio. Con la crisis final del sistema industrial, llegó también a su fin una lógica laboral.

En estas fotografías, entonces, el “esto ha sido” descrito por Roland Barthes en *La cámara lúcida* se presenta como testimonio de la muerte de toda una industria que daba trabajo a miles de obreros cinematográficos. Como afirma el autor: “La fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente”. (2018:29) La aspiración generacional de estos trabajadores choca, de este modo, con las fotografías como testimonio de su deseo frustrado.

› Archivos

En *Photographs Objects Histories* Elizabeth Edwards y Janice Hart proponen ir más allá del mero análisis representacional de las fotografías poniendo foco en su rol cultural como objeto de intercambio históricamente determinados. El soporte mediante el cual circulan las imágenes, sus formas y texturas, son para las autoras dimensiones inherentes a la fotografía que deben ser atendidas para complejizar los modos tradicionales de ver. Según afirman:

Reconocer la materialidad hace que el acto de ver fotografías sea más complejo y difícil. A partir de este reconocimiento el acto no será el mismo. En su lugar, se debe tener en cuenta la materialidad de la fotografía y las formas de presentación en las que se enredan en una manera que fundamentalmente cohesiona la fotografía como imagen. (2004:15)

En esta línea, Juliana Robles de la Pava reconoce en el estudio de lo que denomina “la performatividad de los propios materiales” (2022:5) una salida al esencialismo del índice fotográfico. Las fotografías son programas estéticos y técnicos, pero también físicos y químicos que muchas veces complejizan la lectura lineal de la indicialidad fotográfica:

El materialismo fotográfico da cuenta, en este sentido, de una complejidad fotográfica; de una expresividad no reducida a los códigos de un género, una tradición representativa, un programa estético o una individualidad subjetiva. Por el contrario, se trata de una expresividad simbiótica que hunde sus raíces en una imaginación propiamente fotográfica (2022:5)

Entre las distintas performatividades materiales que señala Robles de la Pava se encuentra su degradación natural por el paso del tiempo. En la archivística la materia está viva. Su fluctuación, deterioro y total

degradación es parte de su destino natural. Preservar un archivo es entrar en diálogo con este proceso, priorizar rescates y retrasar deterioros hasta poder trasladar las fotografías a un nuevo soporte que, sin embargo, nunca es eterno. Por lo tanto, incorporar la dimensión material de una fotografía a su lectura indicial resulta, no solo necesario, sino que inevitable. Eludir preguntarse cómo afecta la materialidad degradada presente en las fotografías de los trabajadores cinematográficos a su significación es dejar de lado su realidad como objetos que fueron atesorados por las familias de los trabajadores.

Si bien las fotografías de los técnicos de Lumiton fueron capturadas en los mismos espacios que las fotografías de las estrellas cinematográficas y, en muchos casos, con los mismos equipos técnicos, su recorrido posterior no fue el mismo y esto explica su diferente estado de conservación. A partir de su revelado, los registros de los trabajadores salieron del ámbito del estudio para terminar en las casas de los trabajadores. Años después regresaron al espacio donde fueron tomadas amarillentas, con manchas de suciedad, afectadas por la humedad, con sus grises lavados o directamente rotas, señalando un paso del tiempo más adverso que el de las fotografías de las estrellas.

En este sentido, la dimensión indicial de las fotografías de los técnicos, que presenta el “esto ha sido” de la industria nacional, es alterada por la materialidad de los soportes que, con el paso del tiempo, se han degradado. Así, la sensación de pérdida en estas fotografías percutidas se encuentra intensificada. Sin embargo, esta “intensificación” no sólo sucede porque la degradación material actúa sobre la significación de la pérdida de la industria nacional, sino también porque esta materialidad incorpora otra pérdida adicional: la de los archivos caseros en constante de las familias de la clase trabajadora cinematográfica. De este modo, la pérdida de la industria nacional y la pérdida de la historia del cine argentino confluyen en la materialidad de estas fotografías de una manera que no está presente en el resto de la Fototeca Lumiton.

› ***A modo de cierre***

La incorporación de la dimensión material al estudio de las fotografías de los técnicos cinematográficos presentadas por el Museo Lumiton a principio de 2020 complejiza la lectura indicial que, en una primera instancia, permite observar el rol de los trabajadores de la industria cinematográfica nacional y su frustrada perspectiva a futuro. En este sentido, el estado degradado de estas imágenes no solo acentúa la sensación de pérdida de la industria nacional, sino que también incorpora en la lectura el constante deterioro de los archivos personales de los trabajadores cinematográficos. De este modo, ambas pérdidas se resignifican mutuamente en un soporte que nunca es estable.

La articulación de una lectura indicial de las fotografías con el estudio de su dimensión objetual permite romper con el habitual abordaje anacrónico de las imágenes. Si es de común acuerdo que las lecturas de una fotografía están determinadas por diversas variables históricas y culturales, es necesario incluir la inevitable

temporalidad de la materia fotográfica como una de estas variables. Así como a lo largo del tiempo los que leen no son los mismos, las fotografías tampoco lo son.

Bibliografía

- Barthes, R. (2018). *La cámara lúcida*. Ciudad de México. PAIDÓS.
- Edwards, E. y Hart, J. (2004). *Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images*. Nueva York: Routledge.
- Guasch, A. M. (2005). "Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar". En *Materia. Revista del Departamento de Historia del Arte*. Universidad de Barcelona, vol. 5, 2005, pp. 157-183.
- Robles De La Pava, J. (2022). "Materialidad fotográfica. Notas sobre una teoría del ente". En *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. N°20 URL: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=436&vol=20