

Industria cinematográfica y modernización urbana en el período de entreguerras

SASIAIN, Sonia

» *Palabras claves: industria cinematográfica, modernización, territorio, americanización*

» **Resumen**

Esta investigación propone analizar, en fuentes cinematográficas¹, la modernización urbana que se produjo tanto en Buenos Aires como en el territorio nacional durante el período de entreguerras, desde un marco interdisciplinario –el de los estudios de cine y el de los estudios urbanos–. La hipótesis es que esas representaciones, especialmente las de Buenos Aires, actuaban en relación con la modernización urbana del territorio como espacio donde el sistema productivo trajo aparejada una transformación de los hábitos y valores que el cine contribuyó a difundir y que se manifestó en el binomio americanización-nacionalismo. Se sostiene que el cine del período, basado en el modelo de producción hollywoodense, difundió un nacionalismo híbrido que excede la mera emulación de su referente. A la vez, a través de las publicaciones en la prensa especializada y general, se analizan la modernización y los debates generados, en un contexto de creciente producción del cine industrial argentino que atraviesa, desde un “modernismo vernacular”, lo provincial, lo nacional, lo regional y lo transnacional.

» **Presentación**

» **Introducción**

» En 1933, con el surgimiento del cine sonoro en la Argentina comenzó un exitoso proyecto cinematográfico industrial, basado en el hollywoodense, que aspiraba a satisfacer una demanda creciente de los mercados hispanohablantes. Este proceso de americanización actuó interrelacionado con el del desarrollo de imágenes de y sobre América Latina desde los Estados Unidos. Los estudios históricos muestran que uno de los ejes principales de la

¹ Esta ponencia se inserta en una investigación de doctorado acerca de la modernización urbana en el período. Aquí, puntualmente, se toma el caso de *Kilómetro 111* (Soffici, 1938) porque permite analizar conceptos centrales que caracterizan al proceso de modernización durante el período de entreguerras.

americanización en los países latinoamericanos está dado por la conformación de una cultura del consumo ligada al mercado de masas, en el que el cine tuvo un rol preponderante. Para comprender estos sucesos, es importante considerar las transferencias que en el plano cultural, social y económico se fueron generando desde los Estados Unidos hacia los demás países a lo largo del siglo XX según el modelo de organización imperante en aquella nación (Barbero y Regalsky, en Gil Mariño, 2017).

- › En aquellos años la Argentina fue el país que importaba mayor cantidad de filmes norteamericanos a nivel mundial, tras desplazar del primer puesto a Gran Bretaña a partir de 1931. A estos datos se sumaba la posibilidad de producir películas para abastecer las 11.195² salas de América Latina, mientras que las de Buenos Aires contaban con 16.982.864³ asistentes al año. Las cifras mencionadas dan cuenta de la demanda potencial que impulsó a los empresarios locales a desarrollar una industria nacional según los modelos exitosos de la época.
- › Para estudiar el vínculo entre política e industria del entretenimiento, en esta ponencia se elige analizar la película *Kilómetro 111* (Soffici, 1938)⁴ porque permite abordar una gran cantidad de temas y problemas generados por uno de los procesos de modernización que más transformó el imaginario de la Argentina durante el período de entreguerras: la ampliación de la red caminera. El trabajo público y la construcción de la red vial estaban al servicio del proyecto industrial estatal que proponía crear mercado y facilitar las comunicaciones y el flujo de circulación de personas y mercancías. La transformación material de esta modernización se completaba con campañas publicitarias que promovían el consumo de productos nacionales.

² *Cinegraf*, junio 1936, n° 50.

³ *Anuario Estadístico Municipal*, 1936.

⁴ Se considera que esta película integra un corpus representativo de películas, según las estadísticas de la época que abordan la temática de la modernización urbana del territorio: *La fuga*, Saslavsky, 1937; *La rubia del camino*, Romero, 1938; *Sombras porteñas*, *Yo quiero morir contigo*, Soffici, 1941; *Tres hombres del río*, Soffici, 1943; *Petróleo*, Mom, 1940; *Hay que casar a Paulina*, Romero, 1944; *El pijama de Adán*, 1942, Mugica; *Héroes sin fama*, Soffici, 1940; *El cura gaucho*, Demare, 1941; *Nuestra tierra de paz*, Mom, 1939. Mientras otras mostrarían distintas provincias como escenarios de una polarización campo ciudad que se puede rastrear desde *Nobleza Gaucha*, Martínez de la Pera, Cairo, Gunche, 1915, *Besos brujos*, Ferreyra, 1937; *Ayúdame a vivir*, Ferreyra, 1936; *Los afincados*, Barletta, 1941.

- › En esta ponencia se sostiene que la producción cinematográfica industrial de la época responde al concepto de “modernismo vernacular”, desarrollado por Miriam Hansen (2000), quien lo toma del campo arquitectónico, en alusión a las construcciones realizadas con lo que se considera propio, y lo aplica al campo cinematográfico. Lo más fructífero es su propuesta de entender al cine clásico no como un modelo cerrado y autosuficiente, sino que hace sistema con otros campos: fotografía, diseño, moda, publicidad, arquitectura y entorno urbano, música y radio, entre otros. Esta autora ha considerado al cine como portador de un nuevo *sensorium*:
- › En esta ponencia se desarrollan, por un lado, la modernización del modo de habitar como resultado de la americanización y, por otro, los aspectos nacionalistas que esa americanización despierta. En el contexto de modernización estudiado, estos términos denominaron procesos colaborativos o de tensión “aparente” –nacional/extranjero– (Gil Mariño, 2017).

› ***Kilómetro 111***

En 1938⁵ se estrenó *Kilómetro 111*, el séptimo film de Mario Soffici dentro de su carrera como director, que ya había incluido *Puerto Nuevo* (1936) en codirección con Luis César Amadori. En su filmografía se evidencia una preocupación por abordar temas relacionados con lo nacional en el contexto del proceso modernizador que vivía el país. A lo largo de todo el relato se registra a los obreros durante la construcción de una ruta que corresponde al proceso de ampliación de la red caminera local⁶. Luego esos registros, por medio del recurso de la retroproyección⁷ en estudios, crean el escenario para que los personajes “interactúen” con las obras. Estas escenas

⁵ Se estrenó el 31 de agosto de 1938 en el cine Monumental con argumento de Enrique Amorim, Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari.

⁶ La Argentina en “... 1931, poco antes de la sanción de la Ley de Vialidad 11.658 (...) contaba con unos escasos 2.000 km de caminos de tránsito permanente, mientras que para 1944 la acción pública había logrado elevar esa cifra por arriba de los 30.000 km” (Ballent, 2005: 107). Esta red, trazada según las necesidades del modelo agroexportador, fue planificada y construida por la Dirección Nacional de Vialidad y por el Ministerio de Obras Públicas dentro del gobierno del Gral. Agustín P. Justo.

⁷ Los actores son registrados por la cámara y, al mismo tiempo, se proyecta en una pantalla a sus espaldas la película que documenta la construcción de los caminos.

permiten entramar con diversos subtemas el tema central de la película: el acto de justicia que implica la construcción de caminos para la libre circulación de personas y bienes. De este modo se destaca el rol del Estado, la nacionalización de la obra pública y la decadencia del servicio de ferrocarriles de capitales británicos. En esa época, la construcción del camino, desde el discurso oficial, era promocionada como “epopeya del Estado moderno” (Ballent, 2005: 107). En ciertas escenas, a través de los diálogos o en los enunciados de algunos personajes, se hace propaganda explícita de esta posición. Tales discursos acerca de la modernización también circulaban en la prensa. En 1935 Enrique Amorín, guionista de la película, le dedicó un texto al “kilómetro cero”, cuando el mojón fue colocado en la Plaza del Congreso. Su lectura lo presenta como un disparador de imágenes capaces de evocar ecos de toda la patria en torno al centro de Buenos Aires (Ballent, 2005).

Huellas de la Argentina para los hombres de pie caliente y fresca canción en los labios. Huellas para siempre, nacidas al pie del mojón de la Plaza del Congreso, hormiguero inagotable de kilómetros. En los confines de la patria, quiebran sus bracitos y escuchan el sumar del tiempo y el fatal crecimiento de la patria. (“Kilómetro cero”, en *El Hogar* N° 1465, 12/11/1937, p. 24 citado en Ballent, 2005: 109).

La factura del film es novedosa para la época, tanto en términos argumentales y técnicos como dramáticos. El *Heraldo del cinematografista*, en su crítica por el estreno de *Kilómetro 111*, señaló: “... [su] ponderable intención –lograda en muchos aspectos– de crítica social y sana propaganda nacionalista, no empaña su desarrollo cinematográfico (...). El ambiente ha sido reproducido con ponderable propiedad y los problemas del colono reflejados también en acertados brochazos” (*Heraldo del cinematografista*, 7/9/1938, n° 371: 138).

Los reclamos de los chacareros hacia los acopiadores no pasaron inadvertidos ni por el público ni por la crítica. La revista *Cine Argentino* señaló:

La llegada de *Kilómetro 111* significa para la cinematografía argentina (...) el comienzo de una era que estaba tardando en iniciarse: la del cine que dice algo (...). Es la primera vez que en el cine argentino se hace una película con intención de sustentar una tesis. No puede ser más noble la idea ni más oportuna la tesis. (*Cine Argentino*, N° 18 del 8/9/1938: 4 en Campodónico, 2005: 126)⁸

En esta ponencia se propone profundizar en el análisis de los mecanismos que, a partir de las reglas del género cinematográfico establecidas en la tradición clásica (la comedia familiar), lograron una síntesis entre tradición y modernidad.

⁸ Según Campodónico, como consecuencia directa del éxito de *Prisioneros de la tierra* (Soffici, 1939), los estudios cinematográficos Pampa Films diseñaron un programa de producción que intentó responder coyunturalmente a la embestida por parte de Hollywood en aquellos años. (Campodónico, 2005: 123).

› **Nacionalismo en el cine**

Esta película ha sido tradicionalmente considerada dentro del criollismo (al igual que dos referentes indudables de esta corriente, también dirigidos por Soffici: *Viento Norte*, 1937, y *Prisioneros de la tierra*, 1939) (Tranchini, 1999). Sin embargo, en esta ponencia se propone leerla como una comedia desarrollada dentro del modernismo vernacular, y no como un regreso al discurso criollista, ya transitado en la literatura desde el siglo XIX, “... que cumplía una función mediadora para el migrante interno en la modernización de Buenos Aires (...) [por] la adquisición del sentimiento de nacionalidad necesario para sobrevivir, en algunos casos, a la confusión cosmopolita...” (Prieto: 1988-2006: 145)⁹. El género de comedia le permite a Soffici ironizar, criticar y, a la vez, valorar ciertos aspectos derivados de la americanización de la cultura a nivel simbólico y material. La antinomia “nacional-extranjero” se enlaza en este filme con el par “tradición-modernidad”.

Dentro del género comedia¹⁰, en esta película se relatan los avatares de un grupo de productores rurales que padecen el abuso de los intermediarios y de los financistas al intentar vender su cosecha de trigo¹¹. Su objetivo es llegar al puerto de Buenos Aires, del que los separan 111 kilómetros, de allí el nombre del pueblo que da título a la película. Entre sus habitantes se encuentran los productores, liderados por Celedonio y su hijo Nicanor, que arriendan parcelas en la estancia El Mirador. Ellos son ayudados por Ceferino, jefe de la estación de ferrocarril, quien vive con su sobrina Yolanda. Los pobladores conviven en armonía hasta que un verano reciben a

⁹ Prieto reconoce que el programa modernizador impulsó, desde 1890, una importante migración que desarticuló asentamientos rurales en beneficio de las concentraciones urbanas ya existentes. El autor sostiene que estos relatos recurren siempre al género dramático. Para ampliar, ver Prieto (2006 [1988]: 158).

¹⁰ En este sentido se sigue el trabajo sobre la comedia de Kelly (2016), quien propone pensar a la comedia argentina como un género híbrido, nunca puro, con visos melodramáticos asociados a la tradición teatral del sainete y del costumbrismo. Señala también que la comedia puede ser tanto subversiva como reivindicativa con respecto a las normas establecidas, ya que logra el efecto cómico al transgredirlas sin destruirlas. Retoma a King, quien señala que la comedia debe ser entendida siempre en relación con sus contextos, tanto en su producción, su representación, como en las expectativas y presupuestos del receptor.

¹¹ Ante la caída de la rentabilidad del agro, el gobierno creó la Junta Reguladora de Granos en 1933. En la década de 1930 también aumentó el número de arrendatarios en la provincia de Buenos Aires, que pasó de 54,6% al 65,2%, según surge de comparar los censos de 1914 y 1937 (Rapoport: 2008, 270).

un acopiador llegado desde Buenos Aires, que intenta “hacer negocios” con los campesinos. También de Buenos Aires llega el dueño de la estancia local: el Mirador y su familia. Vienen a pasar la temporada en el campo como parte del veraneo característico de las familias de elite desde el siglo pasado, ataviados con la moda adecuada “para practicar el turismo”, según se comenta en la película.

El relato se organiza a través de una trama principal que desata un conflicto entre los colonos y el acopiador que oferta una cifra usuraria para comprar el trigo cosechado. Estos hechos se corresponden con el contexto histórico de caída de las exportaciones de trigo, que alcanzó un punto crítico en 1933 y atravesó otra crisis durante el año del estreno de la película. Los productores piden ayuda a Ceferino para transportar el cereal al puerto de Buenos Aires. Para pagar el flete, primero tramitan un crédito con el gerente del banco, quien en un primer momento se los concede, pero más tarde se los niega privilegiando satisfacer un pedido arbitrario del dueño de la estancia El Mirador. Esto provoca que luego Ceferino les fíe el importe del flete del cereal vía ferrocarril. La película muestra, de alguna manera, las condiciones en que se comercializaba el cereal y la explotación a la que eran sometidos los productores cuando no contaban con rutas alternativas a las ferroviarias para vender su producción.

De este modo, queda establecida la polarización en el campo semántico que trabaja la película: los valores positivos –altruismo, trabajo productivo, conciencia social– viven en el campo o en el pueblo Kilómetro 111; mientras que los valores negativos residen en Buenos Aires y en los porteños, quienes engañan, “aturden”, son individualistas y explotadores. Desde Buenos Aires llegan al pueblo aquellos representantes de la oligarquía de la época que sólo logran desequilibrar el orden de la comunidad: el acopiador que quiere estafar a los colonos, y el estanciero y su familia, que se muestran improductivos e insensibles. El estanciero, con su ambición desmedida, provoca que el gerente del banco local –a quien recomendó para que ocupe ese puesto– no conceda el crédito prometido a los productores para vender de manera directa el cereal, y así obtener un mejor precio, a pesar de que, según él mismo afirma, “otorgar créditos es ley”. También está en la gran ciudad la oficina central de la empresa de Ferrocarriles. Allí debe ir Ceferino a dar cuentas del faltante del dinero por los fletes de transporte del cereal que fió a los colonos. Los colonos de la película actúan situaciones debatidas en la prensa de la época, tanto del Ministerio de Agricultura como de las cooperativas. Se puede citar como ejemplo la siguiente

ilustración tomada de la *Gaceta algodonera* de 1934-5, en la que se compara a los intermediarios con pulpos que ofrecían comprar las cosechas por valores muy bajos. **(Figuras I y II)**

En la primera parte, se presenta el mundo de los colonos. Junto a la casa de Celedonio y su hijo Nicanor, vive Don Pedro, que tiene un pequeño hijo enfermo que necesita recursos para someterse a un tratamiento que lo cure definitivamente. A través del contrapunto de los diálogos y de las imágenes, estos dos espacios antagónicos se enfrentan más por sus atribuciones simbólicas que reales. Los colonos atraviesan una situación material de apremios y de escasez, representada con visos melodramáticos en el subtema de la enfermedad que metaforiza los efectos negativos de la explotación. No obstante, cuentan con una gran riqueza intelectual y conviven con la tecnología poniendo los recursos a su favor. Por ejemplo, se desplazan en auto desde la chacra al pueblo. Cuando negocian el precio del trigo con el acopiador, éste les dice que la cosecha en Estados Unidos ha sido “excelente” para bajar la oferta, lo que la madre del niño enfermo refuta porque escuchó lo contrario en la radio. Completan su vida con los servicios que encuentran en el pueblo: tren, sala de cine, radio, revistas, telégrafo, teléfono, red eléctrica.

Nicanor y Yolanda se atraen, pero sus diferentes planes para el futuro desatan el conflicto de la película cuando la aspirante a *star* decide huir a escondidas del pueblo para probar suerte en Buenos Aires. Más allá de las metáforas territoriales, también la modernización se muestra como un espacio de ganancia y de pérdida a la vez. La película ironiza sobre ciertos aspectos paradójales de la modernización y de sus supuestos beneficios, y uno de ellos es el cine como vehículo de difusión de falsas expectativas. Puede verse una aguda crítica al *star system* en las figuras de Yolanda y de Jacinta, quienes viven su realidad como portadoras de los discursos de éxito que les ofrecen las películas y los anuncios en revistas de la prensa especializada: “gane lo mismo que Mae West”. Yolanda y Jacinta se saludan en inglés, el tío las llama con los nombres argentinizados de las estrellas de Hollywood —“Jan Crafor, Marlena Dietriche”—; las jóvenes también le preparan a Ceferino la dieta de Greta Garbo, mientras él les pregunta con ironía: “¿Por qué no me prepararon la dieta de King Kong?!”. La supuesta dieta de “la Garbo”, que consiste en un plato magro de dos albóndigas de espinaca, probablemente refiera a las campañas de la época que promovían la incorporación de distintos alimentos mediante la recurrencia a las figuras del *star system*. **(Figuras III y IV)**

En este afiche presentado por una empresa publicitaria al Ministerio de Agricultura para lanzar una campaña de promoción de consumo del azúcar, se criticaba la figura extremadamente delgada de Greta Garbo, en la misma línea que lo hacía la película. **|**

Estos subtemas no sólo tienen que ver con los valores negativos de la modernización que la película señala sino, como se desarrolla más adelante, con preocupaciones de esa época en torno al debate por la “autenticidad” de la cultura nacional. A la vez, también critica los aspectos negativos del *star system* y el modo en que la industria cinematográfica había promovido la emigración del campo a la ciudad, en especial a Buenos Aires, de jóvenes como Yolanda, que eran engañadas y “aturdidas” por las luces de la ciudad sin que tuvieran una verdadera oportunidad de inserción¹².

El modernismo vernacular indagado por Hansen (2009) se ve en el modo en que Yolanda y Jacinta incorporan gestos y prácticas vistas en las películas y en las revistas. Gestos y actitudes que, según la tesis del film, pueden también abandonar sin que eso les produzca grandes pérdidas, más si se tiene en cuenta la rígida escala moral con que se medía a las mujeres solteras en la época. Tanto Yolanda como los colonos se muestran como aquellos que pueden dar respuesta “... –y hacer sensorialmente abarcables nuestras respuestas– para el conjunto de transformaciones tecnológicas, económicas, sociales y perceptuales asociadas con el término modernidad” (Hansen, 2009: 294)¹³. Esto lo logran de manera exitosa, sin transformarse en víctimas del sistema. Aquellos que en la primera parte del filme padecen los efectos contradictorios de la modernidad, al no acceder al crédito con la misma facilidad que lo hace el sector que cuenta con circuitos aceitados en las finanzas y no tener libertad para vender sus cosechas, revierten su suerte al final.

Soffici representa la modernidad recurriendo a locaciones urbanas con argumentos y procesos similares a los empleados por el cine hollywoodense y esto le permite, como a otros

¹² El problema de la migración interna se plantea en *La cabeza de Goliat* (Martínez Estrada, 1940). La población del país era de más de doce millones y medio de personas y en la capital comenzaban a sobrepasar los tres millones, casi el 30% de la población total del país, el 50% de la totalidad de todos los habitantes de todas sus ciudades, y casi el 100% de su población rural. Por lo menos, desde la primera posguerra, el tamaño de Buenos Aires era un problema recurrente en la reflexión cultural y política (Ballent y Gorelik, 2001: 176-184).

¹³ Traducción propia del original “... how particular film practices can be productively understood as *responding* – and making sensually graspable our responses – to the set of technological, economic, social, and perceptual transformations associated with the term modernity”.

agentes del sector local, desarrollar un producto diferenciado capaz de competir con los filmes extranjeros, tanto en el mercado interno como en el regional, en medio del debate por la “autenticidad” de la cultura nacional.

Este binomio se convirtió en una herramienta fundamental para la configuración de imágenes nacionales y para las estrategias de mercado de las primeras películas sonoras nacionales, las cuales – según los registros de la prensa de la época– en estos años estuvieron orientadas a un público de corte popular. (Gil Mariño, 2017)

La recurrencia a la comedia, en lugar del melodrama que caracterizaba al cine criollista, les permitió tanto a Soffici como a los guionistas encontrar una alternativa a la extranjerización impuesta. Desde el campo de la literatura, el yanquismo, entendido como el peligro de la americanización, se había desarrollado principalmente por la producción de Scalabrini Ortiz en *El hombre que está sólo y espera* (1931). Enrique Amorim¹⁴, guionista del film, compartía la mirada de Scalabrini sobre Buenos Aires. Para estos intelectuales, el entusiasmo que despertó la modernización de la Capital en el comienzo de los años treinta luego invirtió su signo a partir de la segunda mitad de la década, cuando elaboraron una “... representación de un país (...) escindido entre la ciudad litoral y el interior; y (...), comenzaría a ver las huellas de un pasado mejor de un futuro promisorio, (...) para vencer esa escisión (...) de todos los poderes imperiales y sus agentes porteños durante la historia nacional” (Gorelik, en Altamirano et al., 1999: 144). Este aspecto se representa en la escena en que Ceferino acude a la reunión con los integrantes del directorio de la empresa ferroviaria, en la Capital, quienes, desde una mirada técnico-burocrática, le reprochan haber fiado el valor de los fletes del cereal a los colonos: “Usted ha hecho una defraudación”. Frente a lo que Ceferino responde: “No, yo he hecho una *gauchada*. El campo no es como aparece en los mapas: lisito, ni los ferrocarriles son rayas, ni las estaciones son puntos. Allí hay miseria, hay granizo, hay sequía y acopiadores”.

En el final, los colonos compran una estación de servicio para Ceferino como medio para devolverle el dinero de los fletes que les había fiado. Ya en su nuevo carácter de “jefe” de la

¹⁴ Enrique Amorim asumió la columna de cine en la revista *El Hogar*, momento en que también comenzó a publicar textos críticos sobre cine en la revista *Nosotros* (segunda época), donde colaboró hasta 1938. En un artículo sostuvo: “Luchar contra la fuerte corriente de las compañías americanas es empresa temeraria. No es que dominen el mercado, es algo más serio aún. Han determinado un gusto particularísimo, cuya influencia es tan grande, que sólo se juzgaba y veía, hasta hace poco, exclusivamente desde el *ángulo americano*. Una película no era buena, si se apartaba del canon estético de los productores estadounidenses. Films de gran importancia rusos y últimamente españoles, han debido luchar contra ese ‘gusto americano’. En una palabra, estaban envenenadas las fuentes y dominado el mercado. De cuando en cuando, Hollywood lanzaba una película de pretendido corte español o ruso o argentino, intentando ganarse las simpatías de tales países. Era tan perfecta la fotografía y el sonido, que a pesar de sumarse unas tras otras, miles de falsedades y ‘gaffes’, resultaban buenas en la vertiginosidad de la técnica perfecta de los americanos.” (Amorim, en Campodónico, 2005: 123).

estación de servicio, Ceferino es elegido por el pueblo para que dé el discurso de inauguración del camino. Ahora sus palabras se dirigen con ironía a quienes se señalan como causantes de las desgracias de los colonos: “Señores estancieros, señores acaparadores, el camino es la civilización, es el progreso, por él correrán camiones cargados de trigo...”¹⁵. En la última imagen se ve flamear una gran bandera argentina sobre la ruta, y se escucha una melodía marcial. En este plano final los enunciados de la película concuerdan con los discursos oficiales que, con “... imágenes vinculadas a epopeyas colectivas, subrayadas por un aura religiosa, se reiteraban (...) desplazando el centro de sentido de la red vial de la objetividad de las cifras y la técnica hacia la emotividad romántica de las grandes empresas sociales” (Ballent, 2005: 107). La prensa gráfica de la época, *Automovilismo* (1943) o *El Hogar* (1937), se refería al “Milagro caminero” o a la “cruzada por la obra caminera”. El escenario que se arma para que hable Ceferino, el tono de la voz y los gestos, parodian a los funcionarios que, en documentales de la época, inauguran obras públicas, entre otros, a los de YPF. Al revisar estas imágenes finales y compararlas con la prensa gráfica, se ve que el surtidor de la estación de servicio es similar a los que en ese entonces utilizaba YPF¹⁶. **(Figuras V, VI y VII)**

› **Reflexiones finales**

En la década de 1930 la intervención del Estado en diversas áreas de la economía y su posible injerencia en el campo cinematográfico fue un tema de debate. La americanización y el nacionalismo, la modernización y la tradición eran aspectos debatidos durante este proceso que presentaba una tensión más aparente que real. La industrialización del cine nacional tomó al modelo hollywoodense para desarrollarse.

Desde una perspectiva elitista, una revista como *Cinegraf* criticaba las producciones que tematizaban a Buenos Aires y promovía el redescubrimiento del territorio a través de un cine que enseñara a mirar el paisaje para promover un auténtico cine moderno argentino, según

15 “La competencia que se desató a partir de los años 30 entre la ruta y el riel (...) provocó una fuerte baja en la cotización de las acciones de las compañías ferroviarias. Su valor promedio cayó de m\$ 96,62 en 1929 a m\$ 11,62, en 1936” (Rapoport, 2008: 336).

16 Para ampliar, ver Sasiain (2017).

parámetros estéticos hollywoodenses. Frente a esta postura, un director a menudo criticado por *Cinegraf* como Soffici, a través de la ironía y de la transgresión de la comedia se permitió criticar a la modernización conservadora que la revista promovía. Para ello, empleó en *Kilómetro 111* recursos novedosos: la intertextualidad con otros filmes, la parodia del discurso político –tanto conservador como progresista de la época–, y también la sátira de los aspectos costumbristas del ámbito rural. El filme logra advertir sobre los aspectos negativos de la americanización de la cultura y, a la vez, criticar los límites del nacionalismo conservador basado en el modelo agroexportador.

La industrialización cinematográfica se dio en un momento complejo y plagado de debates. Este análisis propone continuar profundizando en la revisión del contexto de producción de las películas que registran la urbanización del territorio con intervención estatal, ya que han sido poco estudiadas desde una perspectiva histórica. Esto puede brindar un rico panorama para comprender la interacción entre industrias del entretenimiento, historia y política en el período de entreguerras.

Bibliografía

- ALTAMIRANO, C. et al. (1999): *La Argentina en el siglo XX*. Buenos Aires: Ariel - Universidad Nacional de Quilmes.
- BALLENT, A. (2005). “Kilómetro cero: la construcción del universo simbólico del camino en la Argentina de los años treinta”, en *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”* Tercera serie, n° 27, 1er. semestre.
- BALLENT, A. y GORELIK, A. (2001). “La nueva identidad de los sectores populares”, en CATTARUZZA, A. (dir.), *Nueva Historia Argentina*, T. 7: “Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)”. Buenos Aires: Sudamericana.
- CAMPODÓNICO, R. H. (2005). *Trincheras de celuloide: Bases para una historia político-económica del Cine Argentino*. Madrid: Fundación Autor.
- GIL MARIÑO, C. (2017). “Una industria de ‘lo nuestro’. Gestos antiimperialistas en el proceso de nacionalización de los cines argentino y brasileño en los primeros años del sonoro”. *Dossier antiimperialismo y política en América latina de la revista PolHis* (en prensa).
- GORELIK, A. (2003). “Lo moderno en el debate: ciudad, modernidad, modernización”. Consultado 20/6/2010 en www.bazaramericano.com/bazar/articulos/moderno_gorelik.htm.
- HANSEN, M. (2000). “The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism”, en GLEDHILL, Ch. y WILLIAMS, L. (eds.), *Reinventing film studies*. London: Edward Arnold.
- (2009). “Vernacular Modernism: Tracking Cinema on a Global Scale”, en DURICOVA, N. y NEWMAN, K., *World cinemas, transnational perspectives*. New York: Routledge.
- KELLY, A. (2016). *La formulación de un modelo de representación en el cine clásico argentino: desarrollo, cambios y continuidades de la comedia burguesa (1939-1951)*. Tesis doctoral inédita.
- PRIETO, A. (2006 [1988]). *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- RAPOPORT, M. (2008). *Historia económica, política y social de la Argentina: 1880-2003*. Buenos Aires: Emecé.
- SASIAIN, S. (2017). “En clave local. Ciudad y territorio en el cine argentino (1930-1955)”. En *Cine documental* (en prensa).
- TRANCHINI, E. (1999). *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional*. Buenos Aires: FAIGA.

Películas

Kilómetro 111 (Mario Soffici, 1938)

Revistas y diarios

Anuario Estadístico Municipal, 1936.

Cinegraf, junio 1936, n° 50

Gaceta algodonera de 1934-5.

Heraldo del cinematografista, 7/9/1938, n° 371: 138.

Ilustraciones

Figuras I y II



Figuras II y III

News stories by the thousands—

Support the campaign against harmful dieting fads
and praise the return of graceful feminine curves.



Figuras IV, V y VI



EL PREFERIDO

SURTIDOR SIAM-BLOK "88"

El preferido por el público automovilista
y el más hermoso de los surtidores de nafta

SIAM DI TELLA L^{DA}
AVENIDA DE MAYO 1302

U. T. 25. LIBERTAD 4041 BUENOS AIRES

An advertisement for the Siam-Blok gas pump. It features a black and white illustration of a woman in a dark coat and hat standing next to a vintage car, with a gas pump in the background. The text below the illustration describes the pump as the preferred choice for motorists and the most beautiful of its kind. The advertisement includes the name of the company, Siam Di Tella, and its address in Buenos Aires.