

Difusión, censura y control de las exhibiciones cinematográficas. La ciudad de Rosario (Argentina) durante el período de entreguerras²

Diego P.
Roldán

Investigador asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, en el nodo CESOR de la Unidad Ejecutora en Red Investigaciones Sociohistóricas Regionales, y profesor adjunto de la carrera de Historia de la Universidad Nacional de Rosario (Rosario, Argentina). Doctor en Humanidades y Artes por la Universidad Nacional de Rosario (Rosario, Argentina). Ha publicado los libros *Del ocio a la fábrica. Sociedad, espacio y cultura en Barrio Saladillo 1873-1940* (Rosario: Prohistoria, 2005); *La sociedad en movimiento. Expresiones sociales, culturales y deportivas durante el siglo XX* (Rosario: La Capital/Prohistoria Ediciones, 2006) y *Chimeneas de carne. Una historia del frigorífico Swift de Rosario 1907-1943* (Rosario: Prohistoria, 2008), y una veintena de artículos en revistas científicas argentinas y extranjeras. diegrol@hotmail.com

ARTÍCULO RECIBIDO: 12 DE DICIEMBRE DE 2011

APROBADO: 5 DE MARZO DE 2012

MODIFICADO: 5 DE JULIO DE 2012

DOI: /10.7440/histcrit48.2012.04

² La investigación en que se basa este artículo fue financiada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina. El autor reconoce la lectura crítica efectuada por diversos colegas; entre ellos: Dra. Monserrat Lunati, Lic. Miriam Moriconi, Prof. Cecilia Pascual, Dr. José Tranier y Dr. Darío Barrera. Agradece también los arbitrajes anónimos de *Historia Crítica* que ayudaron a repensar algunos tramos del texto.

Difusión, censura y control de las exhibiciones cinematográficas. La ciudad de Rosario (Argentina) durante el período de entreguerras

RESUMEN

Este artículo analiza la difusión del cine en la ciudad de Rosario (Argentina) durante el período de entreguerras, concentrándose en la construcción de discursos, prácticas y relaciones culturales. El trabajo explora las representaciones de distintos agentes sobre el cine y las estrategias de disciplinamiento social y cultural planteadas sobre las películas y el público. La censura y los dispositivos disciplinarios son estudiados a la luz de sus formas de producción y reproducción en el espacio social urbano intentando (r)establecer su historicidad sociológica.

PALABRAS CLAVE: *Argentina, cultura, censura, control social, industria cultural.*

Dissemination, censorship, and control of film screenings. The city of Rosario (Argentina) during the interwar period

ABSTRACT

This paper analyzes the distribution of cinema in the city of Rosario (Argentina) during the interwar period, focusing on the construction of cultural discourses, practices and relations. The paper explores representations, made by various agents, of cinema and the strategies of social and cultural discipline set regarding the films and the audience. Censorship and the disciplinary mechanisms are studied in light of their forms of production and reproduction in the urban social space, trying to (r)establish its sociological historicity.

KEY WORDS: *Argentina, culture, censorship, social control, cultural industry.*

Difusão, censura e controle das exibições cinematográficas. A cidade de Rosario (Argentina) durante o período de entreguerras

RESUMO

Este artigo analisa a difusão do cinema na cidade de Rosario (Argentina) durante o período de entreguerras, concentrando-se na construção de discursos, práticas e relações culturais. O trabalho explora as representações de diferentes agentes sobre o cinema e as estratégias de disciplinamento social e cultural apresentadas sobre as películas e o público. A censura e os dispositivos disciplinares são estudados à luz de suas formas de produção e reprodução no espaço social urbano tentando (r)estabelecer sua historicidade sociológica.

PALAVRAS-CHAVE: *Argentina, cultura, censura, controle social, indústria cultural.*

Difusión, censura y control de las exhibiciones cinematográficas. La ciudad de Rosario (Argentina) durante el período de entreguerras

INTRODUCCIÓN

La historia social y cultural, dedicada a estudiar los fenómenos urbanos de la “Argentina moderna” produjo variados avances en el conocimiento de la cultura de los sectores populares, las transformaciones de entreguerras y las culturas urbanas¹. Un conjunto de textos escritos en las últimas dos décadas muestra a Buenos Aires como el epicentro de una serie de fenómenos que tangencialmente narran la masificación de prácticas sociales, culturales y políticas². Más recientemente, puede mencionarse la emergencia de una historia sociocultural del cine en Argentina. Concentrada en las “modernidades” fílmicas³, la intervención del Estado en las producciones nacionales⁴ y el cine documental⁵ y sociopolítico del país⁶, sus avances esbozan el establecimiento de un fructífero campo de estudios con fronteras difusas y potenciales perspectivas transdisciplinarias. Posiblemente debido a las prioridades de las grillas historiográficas y de los estudios culturales, quizá menos transitada permanece la historia social o la sociología histórica de las exhibiciones y los consumos cinematográficos. Este artículo se propone trabajar sobre ese terreno descentrando la perspectiva de la Capital Federal argentina para abordar el pasado y las prácticas socioculturales de una ciudad de provincia durante el período de entreguerras.

-
- 1 Leandro Gutiérrez y Luis Alberto Romero, *Sectores populares, cultura y política. Buenos Aires en la entreguerra* (Buenos Aires: Sudamericana, 1995); Luis Alberto Romero y Francis Korn, comps., *Buenos Aires/entreguerras. La callada transformación (1914-1945)* (Buenos Aires: Alianza Editorial, 2006); Adrián Gorelik, *La grilla y el parque: espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936* (Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 1998).
 - 2 Julio Frydenberg, *Historia social del fútbol. Del amateurismo a la profesionalización* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2011); Laura Malosetti-Costa y Marcela Gené, *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires* (Buenos Aires: Edhasa, 2011). Para otros países de Latinoamérica, algunos trabajos han efectuado estudios que integran los diversos aspectos de la sociedad: Daniela Bouret y Gustavo Remedi, *Escenas de la vida cotidiana. El nacimiento de la sociedad de masas 1910-1930* (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental/CLAHE, 2009) y Santiago Castro-Gómez, *Tejidos oníricos. Movilidad, capitalismo y biopolítica en Bogotá (1910-1930)* (Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javierana, 2009).
 - 3 Florencia Garramuño, *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación* (Buenos Aires: FCE, 2007).
 - 4 Clara Kriger, *Cine y peronismo. El Estado en escena* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2009).
 - 5 Irene Marrone y Mercedes Moyano Walker, comps., *Atrapando la realidad. Crisis social y boom documental en los años 60' y 90' en Argentina* (Buenos Aires: Biblos, 2011).
 - 6 Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras, *Historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)* (Buenos Aires: Nueva Librería, 2010).

Rosario es el observatorio escogido, una ciudad bisagra entre la pampa y el litoral. Su puerto fluvial modernizado por inversores franceses, su posición estratégica en una vasta red ferroviaria construida por empresas británicas, su calidad de receptora de una fuerte inmigración italiana y española y un gran número de firmas comerciales y bancos extranjeros la instalaron como la segunda ciudad de la República. Desde fines del siglo XIX fue la escolta de Buenos Aires. Como si se tratara de un proceso irrefrenable, la documentación censal narró la conquista de esa posición demográfica y el desarrollo paralelo de la urbanización⁷. Rosario carecía de un pasado colonial; era el fruto de la modernización reciente. Hija de la novedad, la ciudad recibió los adelantos técnicos con gran expectativa. La proyección de imágenes móviles cautivó a los habitantes a comienzos del siglo pasado.

Muy tempranamente se advirtieron las potencialidades pedagógicas del cine. El nuevo dispositivo reproductor de la imagen y el movimiento permitiría en teoría una instrucción velocísima. En 1902, los redactores de *El Campo y el Sport* aseguraban: “[...] lo que aprovechará más el cinematógrafo será la enseñanza de artes y oficios”⁸. Casi al mismo tiempo, las autoridades locales especularon acerca de sus potenciales influencias sobre los espectadores. Bajo esa presunción, y para la difusión de un mensaje específico, los miembros del municipio estimularon ciertos usos instrumentales del cinematógrafo, generalmente en lugares al aire libre⁹. *La Revolución de Mayo*, considerada una de las primeras realizaciones nacionales, fue dirigida por Mario Gallo en 1909 y ejemplificó con eficacia esta tendencia; además, evidenció la perdurable propensión del primer cine argentino a la inspiración histórica¹⁰. Exhibiciones deportivas, circenses y fílmicas, algunas de estas últimas protagonizadas por *La Revolución de Mayo*, enmarcaron las conmemoraciones patrióticas del Centenario¹¹. Todos estos espectáculos tenían un comprobado influjo sobre las concurrencias populares y masivas¹².

7 El Primer Censo Provincial de la ciudad de Santafé, 1887 (Buenos Aires: Peuser, 1888), arrojó la cifra de 50.914 habitantes; el Primer Censo Municipal (1900), 112.461; el Segundo Censo Municipal (1906), 150.686; el Tercer Censo Municipal (1910), 192.278; el Tercer Censo Nacional (1914), 222.592, y el Cuarto Censo Municipal (1926), 406.469. Algunas de estas estadísticas son exageradas; el censo de 1926 sobrestimó el número de habitantes, y pese a no haber sido oficializado, determinó los cálculos aproximados de los *Anuarios Estadísticos* de la ciudad hasta 1943, cuando se publicó la cifra de 518.517 habitantes. En 1947, el Censo Nacional afirmó que Rosario tenía 467.000 habitantes.

8 “El porvenir del cinematógrafo”, *El Campo y el Sport* 31: 783 (1902): 55.

9 Durante el Centenario se proyectaron películas en las inmediaciones de la Refinería Argentina de Azúcar y en el Predio de la Sociedad Rural.

10 Los títulos de las primeras películas de Mario Gallo son esclarecedores en este sentido: *El fusilamiento de Dorrego*, *La Revolución de Mayo*, *Güemes y sus gauchos* y *Nobleza gaucha*. Florencia Garramuño, *Modernidades primitivas*, 211.

11 Isidro Quiroga, *Memoria presentada al Honorable Concejo Deliberante por el Intendente Municipal Dr. Isidro Quiroga*. Correspondiente al año 1910 (Rosario: Talleres de la Biblioteca Argentina, 1910), 85-91.

12 Con relación a las atracciones socioculturales modernas en París, que incluían al cine, véase: Vanessa Schwartz, *Spectacular Realities. Early Mass Culture in fin-de-siècle Paris* (Berkeley: University of California Press, 1999), 177-199.

En las primeras décadas del siglo XX, las figuras iluminadas recorrían un variado arco de espacios: desde el parque central, pasando por pequeños teatros hasta alcanzar a los cafés con biógrafos¹³. Los contextos de proyección, los deseos del público y la brevedad de los carretes requirieron algunos complementos. Canto, música, acrobacias, danza, recitados y otras *performances* reforzaron las presentaciones, a veces prologando la sesión, produciendo interés entre los espectadores, y otras, apuntalando su sentido. Un conjunto de prácticas que los historiadores del cine denominan “sistema de atracciones mostrativas”¹⁴ era el componente inicial de la seducción cinematográfica. Pero, al mismo tiempo que el cinematógrafo garantizaba una concurrencia numerosa, el sentido de las proyecciones no siempre quedó claramente definido. Recursos externos como la música, los discursos y las narraciones fueron empleados para enmarcar la escena y fijar el sentido de las imágenes.

Los funcionarios locales estaban convencidos de los estímulos imitativos irradiados por el cine. Habitualmente atendidos por camareras, los cafés con biógrafos fueron clasificados por el municipio como refugios de voyeristas y prostitutas. Se sospechaba que la venta de favores sexuales completaba los magros ingresos de las meseras. Las autoridades dispusieron para ellas el régimen de inspección vigente para las pupilas de los lenocinios¹⁵. Las jóvenes empleadas en los cafés con biógrafos fueron sometidas a los controles de la Asistencia Pública; aunque no se establecieron vigilancias sobre las películas, se afirmó que su procacidad era casi pornográfica¹⁶. Los fundamentos de la disposición presentaban un enlace directo entre el film y las prácticas de la sala, entre lo que se veía en la pantalla y lo que se iniciaba entre las mesas y terminaba, por lo general, en los cuartos de la planta alta o en alguna zona más o menos retirada y poco iluminada del local¹⁷.

Si la proyección de películas como las de Gallo, durante las efemérides patrióticas, podían elevar el patriotismo, también, las películas inmorales eran capaces de inocular la lujuria. En ambos casos, los espectadores quedaban cautivos de los poderosos efectos de la pantalla. Las autoridades quisieron alentar un tipo de exhibiciones y proscribir las otras.

Al comenzar la década de 1910, la intendencia fue facultada para clausurar las salas ediliciamente “peligrosas”, y poco después, para prohibir las representaciones “indecorosas”. El público debía ser preservado tanto de las imágenes obscenas como de la ausencia de ventilación,

13 Los biógrafos eran cabinas de proyección de películas breves.

14 Tom Gunning, “The Cinema of Attraction[s]: Early Films, Its Spectator and the *Avant-Garde*”, en *The Cinema of Attraction Reloaded*, ed. Wanda Strauven (Ámsterdam: University of Amsterdam Press, 2006), 381-387.

15 María Luisa Múgica, *Sexo bajo control. La prostitución reglamentada. Rosario 1900-1912* (Rosario: Universidad Nacional de Rosario Editora, 2001), 98.

16 Archivo Municipal de Rosario (AMR), Fondo *Digesto Municipal*, 1901-1903, 303-304.

17 Una detallada descripción de estas escenas para el caso de Buenos Aires en John King, *El carrete mágico. Una historia del cine latinoamericano* (Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1994), 17-18.

y protegido mediante salidas de emergencia adecuadas y materiales ignífugos¹⁸. Un lustro más tarde, y en gran parte debido a la baratura de las entradas, el cine amplió considerablemente su público. Los asistentes se convirtieron en un asunto preocupante. Mujeres, niños y hombres de pocos recursos económicos y culturales, según los sectores letrados, serían presa fácil para el canto de sirenas de la pantalla. Entre ellos prosperarían los “peores” efectos del cine; era necesario protegerlos de algunas escenas.

Estos argumentos tutelares estaban basados en la creencia acerca de la eficacia mimética del cinematógrafo, en su capacidad para reproducir la realidad y, a la vez, incidir sobre la conciencia la conducta de los espectadores¹⁹. Un grupo de notables conformaría la Comisión de Censura y tendría la prerrogativa de decidir respecto a quiénes podían exponerse a esas influencias. Tres intervenciones normativo-discursivas diseminaron las consecuencias prácticas de esta perspectiva. En la década de 1910 se criticó al cine como una forma cultural “degenerada” y contraria al “buen gusto”, propio de otras *performances* artísticas (teatro y ópera). Diez años más tarde se censuraron algunos filmes policiales, debido a su potencial relación mimética, analógica y automática en el encadenamiento contenido-recepción-comportamiento. Pocos años después, alrededor de 1926, se expidió una serie de disposiciones que tendían a controlar la conducta del público en las salas. Una parte considerable de la exhibición fílmica en Rosario cayó bajo la regulación de estas tres fórmulas. Este artículo se propone analizar localmente la construcción

18 “Mensaje del D.E. dando cuenta que en cumplimiento de la ordenanza N° 47 ha clausurado los cinematógrafos que no se hallan en las condiciones prescritas” (Rosario, 13 de diciembre, 1912), en AMR, Fondo *Expedientes Terminados del Honorable Concejo Deliberante*, t.1, f.95.

19 Una larga trayectoria, articulada alrededor de reinterpretaciones y desplazamientos semánticos, rodea al concepto de mimesis en la filosofía, la teoría estética y los estudios culturales. Desde la *Poética* de Aristóteles y el Tercer libro de la *República* de Platón, pasando por la perspectiva pictórica renacentista, las formas del teatro isabelino, las reflexiones sobre la novela de Henry James, hasta alcanzar el estudio de Percy Lubbock, *The Craft of Fiction* (Londres: Jonathan Cape, 1921), y el clásico de Erich Auerbach, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* (México: FCE, 2006), el concepto de mimesis ha fundado una especie de tradición crítica interpretativa, no exenta de conflictos y discontinuidades. Vinculadas al realismo literario del siglo XIX, las posiciones miméticas plantearon la idea de un narrador ausente de la narración, un punto de vista objetivo capaz de captar una realidad de la que sólo participaba como espectador, como si se tratara de un testigo invisible, alejado de la acción y que no dejaba ningún tipo de huellas o trazas en el relato. Era el discreto artífice de una trama que se contaba a sí misma. En el siglo pasado, la orientación mimética en el análisis y la producción fílmica postuló que narrar equivalía a mostrar; esa analogía produjo artificialmente un observador invisible. A su vez, la cámara y el micrófono fueron sometidos a equivalencias antropomórficas, se convierten en ojos y oídos mecánicos. El espectador fue considerado como una prolongación de esos instrumentos oculares y acústicos, un prisionero del efecto perceptivo, a veces exagerado, de las operaciones del montaje o la expresividad de los actores. Para Eisenstein, por ejemplo, esa expresividad era la base de lo que denominó “montaje de atracciones mostrativas”, que administrado con destreza y basado en las certezas de una psicología pavloviana era teóricamente capaz de actuar sobre el sistema nervioso del espectador y producir un condicionamiento conductual. Sobre estas cuestiones ver: David Brodwell, *La narración en el cine de ficción* (Barcelona: Paidós, 1996), y André Gaudreault, *From Plato to Lumière: Narration and Mostration in the Literature and Cinema* (Toronto: University of Toronto Press, 2009).

histórica y el despliegue relacional de ese triple dispositivo y explicar algunas de las razones de su incesante reproducción, a pesar de su comprobada ineficacia.

1. DIFUSIÓN Y PERCEPCIÓN

Al iniciarse la década de 1910, *La Capital* estimó preocupante la preferencia del gran público por las exhibiciones cinematográficas, frente al teatro de gran nivel. Los rosarinos escogían “espectáculos anodinos, que como el cinematógrafo [...] congregan a la gente hasta hacerse imposible el acceso a las salas [...]”²⁰. En poco tiempo, el cine se había diseminado socialmente, pero en ese movimiento había decaído culturalmente o al menos había perdido su potencial pedagógico. “La difusión del cinematógrafo como espectáculo eminentemente popular es bien notoria, ya sea por el carácter del mismo, de más fácil comprensión o por la baratura con que es ofrecido al público”²¹. Según los cronistas, las funciones se habían perfeccionado: “[l]os apreciables progresos de la cinematografía, han hecho más interesantes las exhibiciones”. La novedad y ciertos artificios, como los “espeluznantes dramones policíacos, los exagerados melodramas de cursi romanticismo y episodios cómicos”²², mantenían en vilo a un público incauto.

Con estas transformaciones, también, el espectáculo alcanzó un tono más familiar: “a un café cinematógrafo, al que diariamente concurren familias, a parte de las matinées acuden numerosos niños a solazarse en las inocentes distracciones del biógrafo”²³. Las mujeres y los niños eran el principal segmento del público. Olvidados y distantes quedaron aquellos prostibularios cafés con biógrafos que reunían a hombres solitarios y que las camareras atendieron tan sólo una década atrás.

Esa conversión casi puritana de las salas fue el fruto de un proceso complejo del que aún quedan algunas huellas tenues. La ordenanza de impuestos de 1914 asedió a los pequeños exhibidores. El propietario del cine-bar “La Plata”, cuyo nombre evidencia una alteración contundente de la antigua dupla de café con biógrafo, requirió la recategorización fiscal de su local. Ubicado lejos del centro, “en un barrio de gente trabajadora y pobre”²⁴, ese cine no podía ser incluido dentro de la primera categoría que englobaba a los grandes salones céntricos, que atraían a un público decididamente menos humilde. El municipio desestimó la primera presentación de ese

20 “Los teatros y el público. Un nota lamentable”, *La Capital*, Rosario, 30 de junio, 1910, 6.

21 “Espectáculos cinematográficos. Inspección necesaria”, *La Capital*, Rosario, 8 de febrero, 1916, 7.

22 “Espectáculos cinematográficos”, 7.

23 “El clandestinismo”, *La Capital*, Rosario, 9 de mayo, 1914, 5.

24 “Solicitud de reducción de impuesto a Cinematógrafo en la calle La Plata 792” (Rosario, 22 de junio, 1915), en AMR, *Expedientes Terminados del Honorable Concejo Deliberante*, octubre 1915, t.125, f.213.

recurso²⁵, pero meses después, cuando los reclamos se multiplicaron, accedió a una reconsideración de impuestos²⁶. Con ese gesto, el municipio daba a entender que admitía la diferencia existente entre las salas de la ciudad.

Estas solicitudes y la nomenclatura de los locales indican la popularización del cinematógrafo. Al mismo tiempo que se diversificaban el público y las salas, los films se hacían más largos y las atracciones mostrativas fueron integradas a un sistema tendencialmente narrativo²⁷. Esto ocurría con escasos desfases respecto al centro del universo cinematográfico: Estados Unidos²⁸. Algunos datos contextuales permiten explicar esa sincronía. Luego de la guerra de 1914, los precios de alquiler y venta de las películas descendieron. Un mercado europeo casi cerrado y la integración de productoras, distribuidoras y exhibidoras estadounidenses contribuyeron a ese desplome de los costos. La flamante industria norteamericana cubría los gastos de producción y obtenía beneficios abundantes en su extenso mercado interno. En esas condiciones, exportar a América Latina, concretamente a Argentina, Brasil y México, era poco oneroso, y la rentabilidad de esta operación no radicaba tanto en los beneficios monetarios como en la formación y consolidación de mercados y la desarticulación de potenciales competidores²⁹.

Una nueva expectativa económica se apoderó de los empresarios. Ante la paulatina institucionalización del cine, los inversores habilitaron locales más amplios y mejor equipados. Entre 1910 y 1925, los cafés con biógrafos o cinematógrafos y los cines-bares fueron suplantados por salas exclusivamente dedicadas a la proyección fílmica. Respecto a sus antecesores, morfológicamente asimilables a los *nickelodeon* americanos, estos escenarios constituyeron discontinuidades arquitectónicas. El estilo de los nuevos edificios puede dividirse en dos variedades. La primera estaba formada por los denominados *Palaces*, que colocaban al alcance de un público potencialmente masivo la sofisticación de los teatros decimonónicos. Los estilos de arquitecturas exóticas provenientes del norte de África, India y China componían la segunda, que enmarcaba de manera inmejorable algunos paisajes proyectados en la pantalla. A veces, el éxito de los pequeños cines-bares promovió su demolición y la posterior construcción de los “palacios de la proyección”.

25 “No ha lugar al pedido de retaza impositiva del Cine-Bar La Plata” (Rosario, 23 de septiembre, 1915), en AMR, *Expedientes Terminados del Honorable Concejo Deliberante*, octubre 1915, t.125, f.216.

26 “Dueños de Café con Cinematógrafo ubicados en Pichincha 142, La Plata 792 y Alvear 2291 solicitan retaza de impuestos” (25 de septiembre, 1915), AMR, *Expedientes Terminados del Honorable Concejo Deliberante*, abril-mayo 1916. El ajuste en la tasa sobre diversiones públicas fue efectuado de acuerdo con la Ordenanza N° 9, sancionada el 31 de mayo de 1915.

27 Sobre esta transformación y la discusión teórica que supone con la categoría de *cinéma des premier temps* ver: André Gaudreal, “Del cine primitivo a la cinematografía de atracción”, *Secuencias: Revista de Historia del Cine* 26 (2007): 10-28.

28 Tom Gunning, *Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph* (Urbana: University of Illinois Press, 1991).

29 John King, *El carrete mágico*, 25-27.

Así ocurrió con el *Café y Cine La Plata* y su sucesor el *Palace La Plata Cine*³⁰. Además, nuevos capitales procedentes de Buenos Aires renovaron la plaza. Casi al promediar los años 1920, Max Glucksmann, el conocido empresario austríaco del medio radial, discográfico y cinematográfico —con inversiones en numerosos países de América Latina—, abrió el *Cine Palace Theatre* de Rosario. Por largo tiempo, el salón fue uno de los más imponentes³¹. La prosperidad del negocio quedó acreditada en 1932, cuando Glucksmann, por entonces propietario del primer cine sonoro de la ciudad, apareció listado como el tercer mayor contribuyente del municipio³².

Mucho antes de esa consagración tan plena, *La Capital* advertía acerca de los peligros implícitos en la deriva comercial y masiva del cine que —aunada a la competencia de los empresarios y a la búsqueda de entretenimientos sencillos y la insuficiente cultura del público— malograban ese espectáculo. Si bien el tono familiar de las exhibiciones fue bien recibido, se reprochó el carácter aparentemente anodino de las representaciones. Los redactores enfatizaban una “necesaria” intervención: “las autoridades municipales [...] tienen el deber de impedir que esos espectáculos inconvenientes produzcan malos efectos en el público que los frecuente”³³. Ante el éxito comercial del cinematógrafo y los comentarios acerca de su escasamente afortunada deriva cultural, el municipio no pudo permanecer indiferente; primero intentó controlar los contenidos de las cintas y luego impartir normas de conducta hacia el público.

2. LA FORMACIÓN DE LA COMISIÓN DE CENSURA

Reglamentar la proyección de los films, intentando mantener los temas dentro de un ámbito arbitrariamente definido como “cultura saludable”, fue una tarea a la que se consagraron algunos agentes socioculturales. Los contenidos de las exhibiciones fílmicas fueron objeto de especial vigilancia y control. Para tratar de impedir la propagación de “vistas obscenas”, la Inspección Pública comenzó por examinar algunas cintas, pero antes hizo lo propio con las salas³⁴.

Formada en 1913, la Comisión de Inspección de los locales cinematográficos estuvo abocada a fiscalizar la edilicia de los establecimientos. Los mayores problemas radicaban en la ventilación de los locales, las salidas de emergencia y los materiales ignífugos de la cabina

30 Sidney Paraliéu, *Los cines de Rosario. Ayer y hoy* (Rosario: Editorial Fundación Ross, 1996).

31 “Nomina cines de Rosario” (Rosario, 1° de septiembre, 1924), en AMR, *Expedientes Terminados del Honorable Concejo Deliberante*, t.208, t.1 de septiembre, 1924, f.46.

32 “Lista de diez más importantes contribuyentes”, en AMR, *Expedientes Terminados del Honorable Concejo Deliberante*, julio-agosto 1932, t.293, f.4315.

33 “El cinematógrafo. Un espectáculo que degenera”, *La Capital*, Rosario, 16 de febrero, 1916.

34 AMR, *Fondo Digesto Municipal*, 1911, 458.

de proyecciones e instalaciones anexas³⁵. Altamente combustibles, las bobinas mantenían la alerta ante un posible siniestro.

La censura construyó un discurso más específico sobre el cine en 1914, que incidía sobre las proyecciones y cuyo primer campo de aplicación fueron los informativos de la guerra europea. A criterio de los funcionarios locales, esas imágenes poseían dos inconvenientes remarcables. Primero, exaltaban extranjerismos que el Estado argentino deseaba desterrar de la población inmigratoria, muy importante en Rosario³⁶. Segundo, cuando esas fibras se activaban, las proyecciones ocasionaban disturbios en la sala. Una psicología que imaginaba masas emotivas y capaces de conjeturar analogías descontroladas fue puesta a la orden del día. La escenificación del conflicto precipitaba su reproducción entre la concurrencia. Los atributos miméticos de los films que reponían escenas de la guerra fueron juzgados culpables de las grescas entre los espectadores. Hasta la firma del Tratado de Versalles, en 1918, la guerra europea adoptó todas las señas de un tema tabú para las exhibiciones locales³⁷. Entre el film y la realidad y entre la guerra y los espectadores, los censores infirieron una relación directa. Para ellos, uno y otro campo se solapaban, formaban una homogeneidad indiferenciada³⁸. Sin embargo, las dificultades no fueron precipitadas tanto por la aproximación mostrativa a las acciones bélicas, por las imágenes crudas, sino que antes derivaban del tratamiento narrativo, de las intervenciones de los carteles, muchos de ellos escritos en idiomas extranjeros y sobreimpresos a los cortes de la proyección. A veces, cuando las secuencias no venían acompañadas de ningún mensaje discursivo, era la platea la que tomaba la palabra³⁹.

La popularización del cine indujo el refinamiento y el reforzamiento de los mecanismos de intervención. El nivel cultural del espectáculo fue asimilado a los atributos morales de los contenidos proyectados. La censura salvaguardaría el “buen gusto” de la exhibición, eliminando las “desviaciones y exaltaciones” de la moral y el comportamiento. En esos fragmentos discursivos, los componentes morales y protoestéticos del juicio se enmarañaban en el momento de calificar al cine.

35 La Comisión estaría integrada por el Sub-Inspector General (Emilio Peralta Lescano); el Jefe de Sección Profilaxis (Dr. Julio B. Valdez), el Jefe de la Sección Alumbrado del Departamento de Obras Públicas (DOP) (D. José Ignacio Otero) y el miembro del HCD Ing. Héctor Thedy. AMR, *Digesto Municipal*, 1913, 406.

36 En 1906, sobre una cifra total de 150.686 habitantes, el 41,2% eran extranjeros. *Segundo Censo Municipal de Rosario* (Rosario: Talleres de “La Capital”, 1908 [1906]), 53.

37 “Prohibiendo la exhibición de vistas cinematográficas y representaciones de toda obra que pudiera originar desórdenes en los teatros y cafés cantantes, etc.” (12 agosto de 1914), en AMR, Fondo *Digesto Municipal*, 1914-1916, 298.

38 Las diferencias entre cine y realidad no aparecieron en el horizonte de reflexión de los agentes censores. Albert Laffay, *Logique du cinéma* (Masson: Paris, 1964), 15-30.

39 Sidney Paraliou, *Los cines*, 45.

Las regulaciones se prepararon en 1916 y fueron formalizadas tres años después. En la producción de esos dispositivos, la intervención de los católicos fue relevante. Los representantes de la Iglesia mostraron una actitud ambivalente respecto al cine⁴⁰, entendieron que era muy provechoso utilizarlo con fines evangelizadores. Pero al mismo tiempo consideraron que convenía hacer de ese uso un monopolio para controlar completamente los contenidos. En sus cavilaciones acerca de qué podía verse en la penumbra de los cines, los católicos hallaron varios puntos de contacto y diálogo con los liberales laicos. Entre ambos, las valoraciones positivas diferían, pero las aversiones fueron convergentes⁴¹. No obstante, los partidarios del reformismo liberal prefirieron omitir las referencias teológicas en su cruzada argumental en pro de resguardar la “moral social”.

Según su propuesta de creación, la Comisión de Censura cinematográfica estaría formada por cuatro “vecinos respetables” y el secretario de la intendencia. Este grupo se aseguraría de revisar las películas destinadas a la proyección pública, que serían facilitadas por los introductores y los exhibidores que se autoabastecieran. La comisión clasificó al público en un sistema binario que discernía la aptitud para el visionado. Una película con escenas “inconvenientes” podía ser interpretada con mayor discernimiento por una especie de élite social, económica y cultural de varones adultos. De forma simétrica, se construyó otra categoría de público, un conjunto que se encontraba —temporal o permanentemente— privado de juicio y que era muy sensible a las proyecciones: niños, mujeres, y otros sujetos en situación de “minoridad”, definidos todos ellos por su posición sociocultural. Como el mayor número de espectadores provenía de esos grupos, inspeccionar el contenido de las películas fue una forma de tutelar el consumo de imágenes móviles⁴².

Las cintas también fueron clasificadas. Básicamente se las agrupó por género o temática; lo más relevante para establecer parámetros de discriminación eran los contenidos. Quedaron prohibidas por la comisión las películas que “ofendan la moral y las buenas costumbres, y las que por ser inmorales contengan actitudes o leyendas incultas o groseras”⁴³. El plano de la mostración fílmica comenzaba a ser complementado por la narración, una producción de sentido adicional diseñada para guiar la decodificación del auditorio. Este segundo relato, añadido por un narrador o maestro de ceremonias a la secuencia de imágenes también mereció la atención de las autoridades, aunque su control resultó casi impracticable, debido a la variabilidad e

40 Para un estudio sobre la relación ambigua entre el cine y la Iglesia ver: Roland Cosandey *et al.*, *Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion* (Lausana: Presses de l'Université Laval, Editions Payot, 1990).

41 Una coincidencia similar se dio entre protestantes y liberales laicos en Estados Unidos de Norteamérica, Gregory Black, *Hollywood censurado* (Madrid: Cambridge University Press, 1999), 16-19.

42 “La comisión de Censura de cintas cinematográficas. Fundamentos a su creación” (Rosario, 29 de mayo de 1916), en AMR, *Expedientes Terminados del Honorable Concejo Deliberante*, junio 1916, t.1, f.179.

43 “Proyecto de ordenanza para reglamentar la exhibición cinematográfica”, en AMR, *Expedientes Terminados del Honorable Concejo Deliberante*, diciembre 1916, t.135, ff.401-403.

improvisación de las *performances*. No sólo lo que se veía, sino también lo que se escuchaba podía ser objeto de vigilancia.

Las funciones fueron separadas según el género de la película, el horario de la proyección y la edad de los asistentes. En las matinés, destinadas a niños y mujeres, no podían exhibirse films “inmorales, trágicos, dramáticos, policiales, pasionales o románticos”. Se trató de proscribir “las películas cuyo argumento pueda excitar vivamente la imaginación o la sensibilidad de los niños y que no sean moralmente instructivas”⁴⁴. A pesar de su complejidad y relativa precisión, el proyecto no tuvo un destino afortunado. Junto con las diatribas periodísticas contra el “cine popular y paulatinamente degenerado”, el nombramiento de la Comisión de Censura fue aplazado. La crisis económica, derivada de la Gran Guerra, ralentizó temporalmente el desarrollo de las exhibiciones cinematográficas. En esas condiciones, formar una institución para la censura pareció prematuro a las autoridades. Tres años después la situación se había modificado.

En 1919 se restablecieron las condiciones para instalar una comisión de censura. La industria cinematográfica y el poder adquisitivo de la población habían reiniciado las condiciones de difusión y expansión del consumo de las imágenes móviles. El patrocinador de la organización censora fue un católico militante, exalumno del colegio salesiano de la ciudad y miembro activo del Círculo Católico de Obreros. Bartolomé Morra argumentó sobre la mimesis fílmica y la emulación psicosocial, y con iguales dosis de vehemencia y convicción aludió a cierto mecanicismo y automatismo conductual.

“[...] la representación del cine tiene efectos en el espectador, si uno se entrega a la contemplación de historias sublimes termina por adoptar conductas sublimes, si en cambio nos regodeamos con narraciones morbosas en las que se cometen toda suerte de atrocidades hacia la comisión de las mismas se encaminará nuestra conducta. Y a este *poder diabólico de la representación*, se añade la falta de vergüenza de los actores [...]”⁴⁵.

La pantalla se comportaba como un pedestal sagrado o como un amplificador diabólico del que convenía excluir las escenas de la “mala vida”. Allí, eran soberanos los efectos miméticos de la representación y el público formaba una especie de *tabula rasa* cultural, con consumos simbólicos por entero pasivos. El mensaje era reforzado por los espectadores, quienes no conseguirían asumir una actitud crítica ni desplegar alguna estrategia para evadirse o cuestionar el verosímil⁴⁶.

44 “Proyecto de ordenanza”, ff.401-403.

45 “Censura cinematográfica” (Rosario, 30 de septiembre, 1919), en AMR, Fondo *Versiones Taquigráficas del Honorable Concejo Deliberante*, ff.675-679. Énfasis del autor.

46 Empleamos aquí este concepto en el sentido en que lo hacen Roland Barthes *et al.*, *Lo verosímil* (Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970).

Podía ser el cine una “expresión sublime”, atenta a conquistar la gracia católica; pero utilizada de forma inconveniente, lo que equivale a decir, para irradiar contenidos “inmorales”, era pasible de transformarse en una “maquinaria infernal”. “Demoníaco” o “angelical”, el poder de la representación de esa industria se mantenía ambivalente. Para controlar el espectro abierto por los extremos de esa duplicidad, se hizo necesario fiscalizar los contenidos. Los argumentos dieron en el blanco y la Comisión de Censura quedó finalmente constituida en 1919⁴⁷. Las especificaciones respecto a sus tareas y alcances, la clasificación de los films, de las funciones y el público, replicaron la reglamentación que fue diferida tres años atrás.

3. BAJO EL IMPERIO DEL REALISMO

En la década de 1920 la concurrencia a los cines se incrementó. La magnitud del fenómeno hizo reflexionar a los funcionarios sobre la posibilidad de establecer un impuesto a las entradas⁴⁸. Nuevos atractivos, como la musicalización orquestal de los entreactos, y ocasionalmente durante la proyección (fundamentalmente la ejecución de tangos), sostuvieron en alza esa tendencia⁴⁹. A pesar de la mayor afluencia de público, no todas las películas fueron habilitadas. Por dos veces, una en 1921 y otra en 1922, se prohibió la proyección de *El Crimen de Azul*, basado en un hecho de sangre muy comentado por los periódicos porteños y que adquirió amplia trascendencia nacional. La Comisión de Censura aconsejó su reprobación, “debido a la excitación que su acerbo realismo podía ocasionar”⁵⁰.

Sin haber visto la película, los concejales la consideraron una “estafa”. No se opusieron tanto a la exhibición de imágenes cruentas, a las formas de un realismo visceral; al contrario, aseguraron que la cinta no mostraba nada de lo ocurrido; dijeron que “aparece una fotografía del paraje donde se cometió el suceso y unos retratos de manera que se trata de explotar el nombre sensacional del asesinato”⁵¹. La censura se ejecutó por “falta de realismo”, por no estar la película a la altura del hecho. Realidad y relato se dissociaban, la construcción fílmica difería de las impresiones del asesinato, además, construidas por otras narraciones, en este caso, las de la prensa popular y sensacionalista. El supuesto interés del público por un realismo exacerbado era compartido por los concejales que, también, deseaban ver “policiales realistas”;

47 AMR, Fondo *Digesto Municipal*, 1919-1920, 554-559.

48 “Impuesto al cinematógrafo” (Rosario, 11 de marzo, 1921), en AMR, *Expedientes Terminados del Honorable Concejo Deliberante*, Complementario de Archivo, 1921, t.283, ff.33-34.

49 “Los films parlantes y sus antecedentes”, *La Capital*, Rosario, 28 de enero, 1930, 5.

50 “Causas por las que se permitió la exhibición de la Cinta El Crimen de Azul en el Cine Moderno de esta Ciudad” (Rosario, 12 de mayo, 1922), en AMR, *Expedientes Terminados del Honorable Concejo Deliberante*, mayo 1922, t.1, f.121.

51 AMR, *Diario de Sesiones Honorable Concejo Deliberante*, 24.

poco parecía importar la tutela de un espectador “sin discernimiento”. Las valoraciones de la Comisión de Censura Cinematográfica y de la mayoría del Concejo Deliberante diferían, sus puntos de vista se bifurcaban, pero el efecto sobre la película fue el mismo: prohibirla.

A fines de los años 1920, los juicios vertidos sobre la proyección de policiales se especificaron. Así lo acreditó la discusión sobre *El horrendo crimen de la Calle Bustamante* de 1929. El film no podía ser objeto de censura por su simple participación en un género ni por la exageración realista anunciada en el título; debían reunirse más elementos para discernir. La película fue prohibida, pero el debate suscitado resultó sintomático. Algunos policiales, especialmente los extranjeros, podían producir “efectos menos nocivos” en los espectadores, entre los que se destacaba la aversión por el crimen. Un film realizado de acuerdo con lineamientos específicos lograría concientizar al auditorio de la necesidad de defender a la sociedad de “los violentos habitantes de los bajos fondos”⁵². Esta cualidad era más frecuente entre las películas importadas, preferentemente las hollywoodenses, debido a que eran el efecto de un doble proceso de censura y autocensura que regía a la industria en Estados Unidos⁵³.

Los policiales aceptables debían producir la identificación del espectador con la víctima, evitando cualquier simpatía o compasión por el criminal. Sin mediación, el acto cometido (crimen) se transfería al sujeto de la acción (criminal). La víctima era representada como alguien corriente y sobre todo inocente. Entonces, dos procesos metonímicos se ponían en marcha. El primero identificaba al criminal con una aberración social, una parte minoritaria y corrompida de la sociedad que la acción combinada de la Policía y la justicia debía extinguir. La víctima se convertía en un paradigma, una representación de cualquier punto de la sociedad, incluido el espectador.

En cambio, los policiales censurables transformaban en “héroes” o “víctimas de la sociedad” a los criminales o a los hombres y mujeres de “mala vida”. Estas cintas generarían una identificación inconveniente entre el espectador y el criminal. Los censores especulaban con los poderes de la representación; para ellos la exposición fílmica bordeaba la capacidad de producir criminales entre el público. Ese ensamblaje entre la mimesis del formato y la emulación de la concurrencia disparó las inspecciones de los cafés con camareras y las prohibiciones sobre las vistas de la Guerra de 1914; ese mismo umbral de inteligibilidad se mantuvo firme y continuó obrando, aunque con leves desplazamientos, en las posteriores interdicciones de películas que incluyeran escenas de sensualidad y violencia.

El público fue objeto privilegiado de la preocupación y la tutela de las autoridades. Según ellas, las películas eran mercancías que difundían el “vicio”, la “pornografía” y las “costumbres licenciosas”. Todas prácticas capaces de ocasionar un daño irreparable y que podían

52 “El fomento del vicio”, *La Capital*, Rosario, 9 de junio, 1929, 5.

53 Gregory Black, *Hollywood censurado*, 42, 72 y 121.

“comprometer sobre todo en la juventud la estabilidad de los sentimientos tan sagrados como son los de decencia, el pudor y la moral”⁵⁴.

A pesar de estas precisiones argumentales y procedimientos prácticos, la censura no fue una tarea demasiado simple. En los años 1920 y 1930, las casas distribuidoras fueron empujadas a poner sus novedades a disposición del público a gran velocidad. En un solo día, la misma copia de un film fraccionada en partes se proyectó hasta en ocho salas; lo nuevo alimentaba al cine y el cartel variaba incontrolablemente. Durante 1934 se exhibieron casi ochocientas cintas, el 95% de las cuales habían sido producidas en Hollywood. Esa velocidad de circulación y sustitución de los films entorpeció las tareas de fiscalización de sus contenidos. Muchas veces, la Comisión de Censura debió basarse en los dictámenes de su homóloga de Buenos Aires, a raíz de que usualmente las películas se presentaban al público antes que a ella. Incluso, algunas cintas fueron prohibidas después de varias semanas de exhibición y de ser consagradas como éxitos de taquilla. Casi siempre, la censura se desplegó con demora e ineficacia⁵⁵.

4. PROHIBIDO FUMAR Y LLEVAR SOMBRERO

Al promediar los años 1920 comenzó a reglamentarse el comportamiento en las salas. Aparentemente el cine no sólo era un espectáculo malogrado debido a las proyecciones, a la selección del cartel, sino que también el comportamiento de los espectadores producía molestias y entorpecía el curso normal de las funciones. Lentamente, las prácticas de los espectadores fueron constreñidas: el hábito de fumar fue el primero en reprimirse. Esta interdicción no reparaba aún en los problemas de salud del fumador o de su entorno inmediato. Si bien había una cuestión higiénica y otra vinculada a las relaciones de género, el asunto poseía un sentido bastante distinto del actual.

El cine como atracción de sala cautivó fundamentalmente al público femenino. En 1920, “la salida de los cines provocaba el desfilar de una numerosa concurrencia femenina que llega a congestionar el tránsito por las aceras”⁵⁶. Socialmente se consideraba de buen tono que los hombres fumaran fuera de la vista de las mujeres. Si ellas se entregaban a esos placeres eran consideradas como “excesivamente sofisticadas o de vida ligera”⁵⁷, alejadas de su por entonces casi excluyente rol de madres⁵⁸. Los vicios y los placeres eran tolerados en dosis regulares entre los hombres, pero quedaban estrictamente

54 “El fomento del vicio”, *La Capital*, Rosario, 9 de junio, 1929, 5.

55 “Distribuidores de Films. Solicitan derogación de gravámenes exigencia de inscripción de las empresas alquiladoras” (Rosario, 15 de abril, 1934), en AMR, *Expedientes Terminados del Honorable Concejo Deliberante*, Complementario de Archivo (Prescripción Reglamentaria), marzo 1939, t.1, ff.421-426.

56 “Aspectos urbanos. La calle Córdoba”, *La Capital*, Rosario, 12 de abril, 1920, 7.

57 Donna Guy, *Sexo peligroso. La prostitución legal en la Argentina 1875-1955* (Buenos Aires: Sudamericana, 1994), 185.

58 Marcela Nari, *Políticas de la maternidad y maternalismo político. Buenos Aires, 1890-1940* (Buenos Aires: Biblos, 2004).

vedados a las “mujeres decentes”, era la expresión de una de las aristas de la dominación masculina⁵⁹. Según los contemporáneos, niños y mujeres carecían de todo criterio, y fumar delante de ellos era inapropiado porque la imitación sería inevitable.

La justificación racionalizadora de esas inhibiciones no tardó en aparecer⁶⁰, y la prohibición del cigarrillo quedó vinculada a la tuberculosis⁶¹. Paralelamente, se subrayó la necesidad de construir salvaderas en las salas de espectáculos públicos, unas canaletas ubicadas al borde de las butacas por las que circularía agua permanentemente. En esos sumideros, bastante improbables en razón de los contratiempos y los costos que suponía su construcción, la concurrencia “escupiría ordenadamente”. Fumado sin filtro, el tabaco propiciaba un esputo que poseía altas concentraciones bacilares; detener la propagación de la tuberculosis y cuidar las economías de los exhibidores dictaminó la prohibición del fumar. Con esta medida no se pretendía evitar el empeoramiento de las condiciones respiratorias de los enfermos, sino impedir que salivaran produciendo un fluido corporal tan indecoroso como contaminante⁶².

Una de las primeras campañas de higienización de las salas se inició en 1926. Por entonces, había treinta cines en la ciudad, que en pocos años pudieron acoger entre seiscientos y mil doscientos espectadores⁶³. La difusión del espectáculo comportó la ampliación y diversificación del público, hecho que, como se anticipó, obtuvo su contraparte arquitectónica en la cantidad y variedad estilística de los edificios⁶⁴. Un año después de la cruzada higiénica, se prohibió taxativamente usar sombreros y fumar en las salas. El gorro fue proscrito, debido a la falta de urbanidad implícita en conservarlo puesto dentro de espacios cerrados⁶⁵. También esta normativa fue recubierta de justificaciones menos arbitrarias, como la visibilidad de la pantalla de los espectadores ubicados en las filas posteriores. Ambas medidas, aparentemente tan lógicas como aceptables, arrancaron airados reclamos entre el auditorio de los todavía extraoficialmente llamados “cines populares”. A pesar de las multas que gravitaban sobre las infracciones y de sus justificaciones, los propietarios alegaron que sería imposible hacer cumplir la ordenanza sin el concurso de la Policía:

59 Pierre Bourdieu, *La dominación masculina* (Barcelona: Anagrama, 2000), 108-109.

60 Una relación analógica puede forjarse entre la prohibición de este hábito y los modales en la mesa, véase: Norbert Elias, *El proceso de civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas* (México: FCE, 1987), 201-215.

61 Diego Armus, *La ciudad impura. Salud, tuberculosis y cultura en Buenos Aires, 1870-1950* (Buenos Aires: Edhasa, 2007), 188.

62 “Espectáculos públicos”, en AMR, *Diario de Sesiones del Honorable Concejo Deliberante*, 13 de abril de 1923, 87.

63 “La Sociedad de Exhibidores Cinematográficos del Norte solicita modificación del artículo n° 37 de la ordenanza general de impuestos” (Rosario, 16 julio, 1932), en AMR, *Fondo Expedientes Terminados del Honorable Concejo Deliberante*, abril 1933, t.300, ff.943-946.

64 Sidney Paraliu, *Los cines*, 63-65.

65 En las bibliotecas populares se prohibió permanecer en el salón de lectura con sombrero desde 1920. *Reglamento de la biblioteca del Concejo Municipal de Mujeres* (s/d, 1926), 3.

“No se puede cumplir las ordenanzas respecto al uso del sombrero y el fumar en la sala, puesto que nuestro público en su mayoría trabajadores, no nos hace caso, a pesar de todos los avisos prohibitivos colocados en las salas, no quieren desprenderse de esa costumbre tan antigua y arraigada entre ellos, tampoco nosotros estamos dispuestos a sostener incidentes con ellos, ni a correr el riesgo de serias consecuencias para nuestras vidas, debido a la clase de elementos con los que tenemos que tratar”⁶⁶.

Cuando se estrenó la placa con el aviso restrictivo, el público se mostró incómodo y reaccionó protestando. Durante largos minutos se oyeron “silbidos y pateos prolongados” y las mujeres comenzaron a fumar desafiando a los encargados para que les quitaran el cigarrillo de la boca. Hacer observar la ordenanza sería imposible sin el concurso de la fuerza pública, y el intento de desalojar a los fumadores podía provocar otras incidencias. Los empresarios solicitaron al municipio la derogación de la disposición.

El pedido tuvo éxito. Con arreglo a la categoría del cine, las autoridades establecieron un sistema diferencial para el comportamiento del público. Dentro de los “cines populares” se permitió usar sombrero y fumar, siempre y cuando hubiera extractores de aire y se colocaran carteles visibles sobre la entrada con la leyenda: “Cine Popular”⁶⁷. Los espectadores no pudieron ser sustraídos por completo de sus hábitos, unas formas de hacer que los agentes disciplinarios caracterizaron como “vicios” y “desviaciones”. Por otra parte, los dueños de los cines no querían enemistarse con el público, ni cargar con la responsabilidad y las derivaciones de su control. Finalmente, los funcionarios locales prefirieron etiquetar negativamente algunas salas, y no imaginar otras soluciones⁶⁸. La diferenciación y el estigma fueron las tácticas de control indirecto ejercidas por el municipio sobre las exhibiciones fílmicas.

5. QUÉDENSE SENTADOS, QUIETOS Y CALLADOS

La ubicación del público en los cines resultaba inquietante. En contra de la reglamentación tempranamente arbitrada para desalojar la sala en caso de siniestro, numerosos espectadores se apostaban en los pasillos entorpeciendo la circulación; algunos aprovechaban esas locaciones para entregarse a “conductas licenciosas”. *La Capital* denunció elípticamente esos comportamientos “las-civos”; detallarlos, describirlos con más pormenores y detenimiento, era para los redactores una incitación, una especie de publicidad del vicio. Al parecer, la “obsesión femenina” por el cine no se

66 “Comunicación de los empresarios de cines populares” (Rosario, 16 noviembre, 1927), en AMR, *Expedientes Terminados del Honorable Concejo Deliberante*, octubre 1928, t.257, f.2745.

67 “Comunicación de los empresarios”, f.2750.

68 Sobre el proceso de etiquetación social sigo el planteamiento de Howard Becker, *Outsiders. Hacia una sociología de la desviación* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2009), 195-225.

restringía al magnetismo del *star system*; también ocupaban un lugar importante los placeres carnales dispensados entre las sombras. Roberto Arlt anotó críticamente esta tendencia en *El amor brujo*, publicado por primera vez en 1932. En esas páginas, por momentos muy críticas respecto a la cultura y los hábitos de la clase media argentina⁶⁹, Arlt afirmó que el cine era “deliberadamente ñoño con los argumentos de sus películas, y depravado hasta fomentar la masturbación de ambos sexos”⁷⁰.

El comportamiento del público fue problematizado en los cines barriales. Esas salas eran ocupadas mayoritariamente por “elementos populares”; sus “faltas” consistían en aligerarse de ropas, quitarse el calzado, fumar, comentar las películas, reproducir los diálogos, arrojar objetos e insultar a la pantalla y a otros circunstantes. Estas prácticas reforzaban la “etiqueta de populares” exhibida en los accesos a esos cines.

“El abuso en el aligeramiento de ropas por parte de los hombres, con el pretexto de las altas temperaturas, da lugar a que se ofrezcan espectáculos indecorosos. Descalzos algunos, los más en camisa o en pijamas y muchos con camisetas caladas sin mangas, permanecen en las salas fumando, salivando y arrojando los puchos a otros espectadores, aprovechando los instantes en que el salón queda a oscuras al realizarse la proyección de las películas. Palabras obscenas se cruzan de fila a fila, se inician conversaciones que lejos de ser picarescas son inmorales, en alta voz, para que las escuchen las señoras y niñas que asisten al espectáculo y el salón concluye por quedar envuelto en humo, respirándose una atmósfera desagradable, que el hacinamiento de tantas personas, la deficiente ventilación y las altas temperaturas convierten en una tortura que no puede soportarse”⁷¹.

Los cambios en el formato y en la tecnología incidieron parcialmente en la irrupción de esos comportamientos. Durante el período dominado por el sistema de atracciones mostrativas, las proyecciones eran introducidas y comentadas por animadores o narradores y la velada era amenizada con música en vivo⁷². Cuando el cine viró hacia el sistema de integración narrativa perdió, paulatinamente, esos componentes. El público fue compelido a desarrollar otras aptitudes para decodificar el sentido de la proyección. Primero debió abocarse a la lectura de carteles, y luego a la audición de la banda de sonido, que incorporó diálogos o narración. A comienzos de la década de 1930, Max Gluksmann fue el introductor de los aparatos para reproducir películas sonoras en el *Palace Theatre* de

69 Sobre la clase media en Argentina ver el trabajo pionero de Ezequiel Adamovsky, *Historia de la clase media argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión, 1919-2003* (Buenos Aires: Planeta, 2009).

70 Roberto Arlt, *El amor brujo* (Buenos Aires: Losada, 2000), 28.

71 “Comportamiento indecoroso en los cines”, *La Capital*, Rosario, 13 de enero, 1937, 7.

72 “Proyecto del edil de Sactis sobre lo que deben abonar los cines, cines teatros y teatros que tengan orquesta permanente” (Rosario, 15 de abril, 1932), en AMR, *Expedientes Terminados del Honorable Concejo Deliberante*, mayo 1932, t.3, f.3624.

Rosario⁷³. Al difundirse esta novedad, muchos espectadores quedaron desconcertados y se aferraron a su gusto por el formato de un cine que privilegiaba las atracciones mostrativas. Posiblemente, a la no del todo aceptada asimilación de esas transformaciones obedecieron muchos de los comentarios y duplicaciones de los diálogos producidos en las salas⁷⁴.

Cuando irrumpió el sonido, en los primeros años de la década de los treinta, la ausencia de doblajes y subtítulos estimuló transitoriamente el desarrollo de un cine nacional⁷⁵. Uno de los problemas de la industria fílmica extranjera de los *talkies* fueron los subtítulos. La mayoría estaban colmados de errores ortográficos, algunas copias no los tenían y frecuentemente el maestro de ceremonias o narrador comentaba el guión arbitrariamente. Cuando Hollywood volvió a la carga con las primeras películas dobladas, las voces de los dobladores mexicanos o los cubanos no recibieron el favor del público argentino. Auditorios poco dispuestos a comprender las diferencias regionales de entonación del español encontraron aquellos acentos un tanto ridículos. Un intelectual de la talla de Jorge Luis Borges expresó estas cuestiones sin ocultar una indignación algo paranoide. Integró al doblaje a un imaginario museo teratológico y anunció que la sustitución no sólo alcanzaría a las voces sino también a las figuras⁷⁶.

Las conductas reñidas con el “espectador moderno”, el cinéfilo soñado por la prensa, no sólo afectaban a las salas barriales, las que habían sido declaradas oficialmente de índole popular y en las que se podía fumar con el sombrero puesto. También los grandes cines céntricos franqueaban el acceso a grupos que perturbaban el curso del espectáculo con intervenciones abruptas y aparentemente injustificadas. Esas conductas fueron atribuidas por los periodistas a la afirmación de una “masculinidad mal comprendida”. Se trataba de una definición de género similar a la imperante en los espectáculos futbolísticos masificados⁷⁷, donde la conducta del individuo se afirmaba a partir de los códigos del grupo.

Esta forma de presentación grupal pública⁷⁸ no sólo ofrecía una incomodidad al resto del auditorio. Sus cultores ponían en juego unas prácticas distintivas en espacios sociales alternos, donde esas formas de comportamiento estaban proscritas. A menudo, esas tácticas de la identidad operaban como una coraza defensiva frente a la intervención de gestos tan sutiles como

73 “Max Glucksmann solicitando permiso para instalar un aparato de cine sonoro en Rosario” (Rosario, 2 de octubre, 1929), en AMR, *Expedientes Terminados del Honorable Concejo Deliberante*, diciembre 1929, t.274, f.4646.

74 Abel Richard y Rick Atman, eds., *The Sounds of Early Cinema* (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2001).

75 Florencia Garramuño, *Modernidades primitivas*, 212.

76 Jorge Luis Borges, “Sobre el doblaje”, *Sur* 128 (1945): 88-90. Ver también Gonzalo Aguilar y Emiliano Jelicé, comps., *Borges va al cine* (Buenos Aires, Librería, 2010), 69-88.

77 “Culto a Ganimedes. Notas de incultura”, *La Capital*, Rosario, 7 de agosto, 1933, 5.

78 Erving Goffman, *La presentación de la persona en la vida cotidiana* (Buenos Aires: Amorrortu, 1981), 125.

agravantes: miradas displicentes, muecas de burla, desprecio e indiferencia⁷⁹. Esas acciones intempestivas y reñidas con los códigos de comportamiento aceptable eran un indicador de la ocupación masificada del cine, de la presencia de grupos diversos en la sala. Eran una incrustación que desestructuraba las reglas de un juego social que algunos agentes no dominaban, y en un espacio social que los interpelaba segregativamente. Un ensayo, también, capaz de mostrar que el orden normativo no puede conocer ni conjurar todas las posibilidades y grietas de los juegos sociales que intenta vigilar. Mediante denuncias y reconvenciones, las planas de los periódicos instaban a las autoridades a reprimir esas expresiones, que en ámbitos regidos por protocolos tácitos resultaban inconvenientes y molestas.

No desaparecieron sin embargo los “comportamientos inadecuados”, apenas si pasaron algo más inadvertidos, a veces naturalizados o segregados a la esfera de los “cines populares”. La mayor parte del tiempo los simulacros disciplinarios fueron doblegados por un conjunto de circunstancias convergentes: el crecido número de cines, la cantidad de asistentes, la complicidad de las penumbras y los acomodadores, y los pocos recursos humanos y materiales del municipio para afrontar inspecciones minuciosas y sostenidas. El ascenso del cinematógrafo prosiguió en los años 1940, aunque con algunas ralentizaciones. Los *Anuarios Estadísticos* de Rosario acreditaron que se vendían entre cuatro y cinco millones de entradas en 1940 y 1941, respectivamente. El cine se consagraba como uno de los entretenimientos masivos que mayor atención concitó en la Rosario del período de entreguerras, y cuyo control, que nunca fue sencillo pero siempre preocupante, se hacía más y más difícil.

CONCLUSIONES

Las páginas anteriores intentan mostrar algunos puntos y aristas, accesibles al análisis historiográfico, del complejo poliedro de la construcción social y cultural de la proyección fílmica en una ciudad argentina, a lo largo del período de entreguerras. Concentrado en las formas que adoptaron las normativas y los controles sobre los cines, las cintas y el público, el artículo ensaya un ejercicio de reconstrucción de un conjunto de relaciones sociales y culturales marcadas por cierta asimetría.

Los agentes que pretendían intervenir sobre las vistas proyectaron sus temores y esperanzas en la representación fílmica, atribuyéndole capacidades para orientar la conducta. Quienes entendieron a la letra como la cifra de toda la cultura, desarrollaron una cautela algo desproporcionada ante la novedad de las imágenes móviles. Junto al cinematógrafo se difundieron sus hipotéticos

79 Diego P. Roldán, “Imágenes, juegos, rituales y espacios. Las interacciones socioculturales entre élites y sectores populares durante la entreguerras. La *incultura* en Rosario (Argentina)”, *História* 28: 2 (2009): 683-714.

poderes hipodérmicos⁸⁰. La amplia circulación de películas, acompañada de la devoción del público femenino e infantil, alertó a los censores. En la afluencia de espectadores y la etiquetación de contenidos “inconvenientes”, se asentó la legitimidad sociocultural del control; ambas condiciones eran el producto de la convergencia de dos supuestos. Por un lado, el envilecido gusto de un público culturalmente discapacitado y, por otro, la avidez de divisas de distribuidores y propietarios de salas.

La censura podía recortar de las cintas contenidos de “incidencia negativa” y, al mismo tiempo, sostener “criterios pedagógico-estéticos”. Primero se juzgó a las películas “moralmente”; la evaluación del cine como medio cultural dependió ante todo de su valor moral-educativo. Asimismo, el control recayó sobre el auditorio e intentó constreñir sus comportamientos. Esa “domesticación” corrió paralela a la censura. Si el espectador adoptaba la pasividad implícita en quitarse el sombrero, mantenerse en silencio, sentado y sin fumar quedaba a merced del verosímil fílmico; la actitud reposada del cuerpo incrementaba la proyección afectiva del espectador, su identificación con la imagen⁸¹. Esos cuerpos dóciles eran incapaces de descargar, en forma de movimiento o lenguaje, las sensaciones de ansiedad, angustia, tensión, tristeza, etc., provocadas por las imágenes y el relato. Si las figuras no guardaban “criterios morales”, ese espectador corporalmente disciplinado sería una presa fácil de la carga imaginaria del cinematógrafo⁸². Igualmente, si los contenidos irradiados eran “convenientes”, el espectador también era efectiva y decisivamente influido por ellos, aunque de manera opuesta. Entonces, el efecto mimético del cine y su capacidad hipodérmica coincidirían con las intenciones de la Comisión de Censura. En estas operaciones no se dividió al film del público; proyección y recepción no formaron cada uno un sistema clausurado. Los censores, lejos de mantener la escisión entre difusión y consumo, entre proyección y visionado, se preocuparon por controlar los dos términos de esa relación y dispusieron reglamentos capaces de producir efectos convergentes.

No obstante, las dificultades y, en suma, la ineficacia de las regulaciones en el corto plazo fueron muy evidentes. La censura cinematográfica estuvo rodeada de una pesada aura de ineficacia, de impotencia e ineptitud. Entonces, su repetición posiblemente estuviera asociada a un ritual de producción y reforzamiento de la diferencia social y cultural. Durante la primera mitad del siglo XX, en Rosario ese “ritual” de la censura fílmica estableció un sistema de clasificaciones y posiciones asimétricas, que distinguió a quienes podían decidir qué debía verse de otros que tenían que aceptar esas decisiones. Entre unos ojos educados y otros incultos, entre hombres portadores de juicio crítico y aquellos que serían incapaces permanentes (mujeres y niñas) o momentáneos

80 Las teorías hipodérmicas de la comunicación —muy influenciadas por el conductismo, la aparición de la sociedad de masas y los nuevos medios de comunicación— postularon en las primeras décadas del siglo XX la eficacia desmedida de los medios para influir en su audiencia.

81 Edgar Morin, *El cine o el hombre imaginario* (Buenos Aires: Paidós, 2001), 91.

82 Christian Metz, *Psychoanalysis and Cinema. The Imaginary Signifier* (Londres: The Macmillan Press, 1983), 46-48.

(niños varones) de desarrollarlo. Utilizando un criterio complementario, los censores clasificaban a los públicos y a los géneros cinematográficos. Pero la censura también fue el indicador de un cambio, de la tendencia hacia la masificación de los entretenimientos, y de las escasas posibilidades de las fórmulas disciplinarias del control para invertir o alterar su dirección.

Bibliografía

FUENTES PRIMARIAS

ARCHIVOS:

Archivo Municipal de Rosario (AMR), Rosario-Argentina. Fondos: *Expedientes Terminados del Honorable Concejo Deliberante*, *Versiones Taquigráficas del Honorable Concejo Deliberante*, *Digesto Municipal*, *Diario de Sesiones del Honorable Concejo Deliberante*.

PUBLICACIONES PERIÓDICAS:

La Capital. Rosario, 1910, 1914, 1916, 1929-1930, 1933.

El Campo y el Sport. Buenos Aires, 1902.

DOCUMENTACIÓN PRIMARIA IMPRESA:

"IV Censo Municipal". *Revista de Ciencias Económicas, Comerciales y Políticas* 4: tercera serie (1933): 1-201.

Anuario estadístico de 1941. Rosario: s/e, 1943.

I Censo de Población con datos sobre edificación, comercio e industria de la ciudad de Rosario de Santa Fe (República Argentina), levantado el día 19 de octubre de 1900, bajo la administración de Sr. Don Luís Lamas. Buenos Aires: Litográfica, Imprenta y Encuadernación Guillermo Kraft, 1902 [1900].

I Censo General de la Provincia de Santa Fe 1887, 2 volúmenes. Buenos Aires: Peuser, 1888 [1887].

II Censo Municipal de la ciudad de Rosario de Santa Fe (República Argentina), levantado el 19 de octubre de 1906. *Intendencia del Sr. Nicasio Vila*. Rosario: Talleres de "La Capital", 1908 [1906].

III Censo Municipal de Rosario de Santa Fe. *Levantado el 26 de abril de 1910 bajo la dirección del Secretario de Intendencia Dr. Juan Álvarez*. Rosario: Talleres Gráficos "La República", 1910.

III Censo Nacional Departamento Rosario, Bajo la dirección de Juan Álvarez, 2 volúmenes. Rosario: 1914, manuscrito.

Quiroga, Isidro. *Memoria presentada al Honorable Concejo Deliberante por el Intendente Municipal Dr. Isidro Quiroga*. Correspondiente al año 1910. Rosario: Talleres de la Biblioteca Argentina, 1910.

FUENTES SECUNDARIAS

- Adamovsky, Ezequiel. *Historia de la clase media argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión, 1919-2003*. Buenos Aires: Planeta, 2009.
- Aguilar, Gonzalo y Emiliano Jelicé, compiladores. *Borges va al cine*. Buenos Aires: Librería, 2010.
- Arlt, Roberto. *El amor brujo*. Buenos Aires: Losada, 2000.
- Armus, Diego. *La ciudad impura. Salud, tuberculosis y cultura en Buenos Aires, 1870-1950*. Buenos Aires: Edhasa, 2007.
- Auerbach, Erich. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: FCE, 2006.
- Barthes, Roland, Marie-Claire Boons, Olivier Burgelin, Gérard Genette, Jules Gritti, Julia Kristeva, Christian Metz, Violette Morin y Tzvetan Todorov. *Lo verosímil*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970.
- Becker, Howard. *Outsiders. Hacia una sociología de la desviación*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009.
- Black, Gregory. *Hollywood censurado*. Madrid: Cambridge University Press, 1999.
- Borges, Jorge Luis. "Sobre el doblaje". *Sur* 128 (1945): 88-90.
- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Bouret, Daniela y Gustavo Remedi. *Escenas de la vida cotidiana. El nacimiento de la sociedad de masas 1910-1930*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, CLAHE, 2009.
- Brodwell, David. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós, 1996.
- Castro-Gómez, Santiago. *Tejidos oníricos. Movilidad, capitalismo y biopolítica en Bogotá (1910-1930)*. Bogotá: Editorial de la Pontificia Universidad Javeriana, 2009.
- Cosandey, Roland, André Gaudreault y Tom Gunning, editores. *Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion*. Lausana: Presses de l'Université Laval, Editions Payot, 1990.
- Elias, Norbert. *El proceso de civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México: FCE, 1987.
- Frydenberg, Julio. *Historia social del fútbol. Del amateurismo a la profesionalización*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.
- Garramuño, Florencia. *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*. Buenos Aires: FCE, 2007.
- Gaudreault, André. "Del cine primitivo a la cinematografía de atracción". *Secuencias: Revista de Historia del Cine* 26 (2007): 10-28.
- Gaudreault, André. *From Plato to Lumière: Narration and Mostration in the Literature and Cinema*. Toronto: University of Toronto Press, 2009.
- Goffman, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu, 1981.
- Gorelik, Adrián. *La grilla y el parque: espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 1998.

- Gunning, Tom. *Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph*. Urbana: University of Illinois Press, 1991.
- Gunning, Tom. "The Cinema of Attraction[s]: Early Films, Its Spectator and the *Avant-Garde*". En *The Cinema of Attractions Reloaded*, editado por Wanda Strauven. Ámsterdam: University of Amsterdam Press, 2006, 381-387.
- Gutiérrez, Leandro y Luis Alberto Romero. *Sectores populares, cultura y política. Buenos Aires en la entreguerra*. Buenos Aires: Sudamericana, 1995.
- Guy, Donna. *Sexo peligroso. La prostitución legal en la Argentina 1875-1955*. Buenos Aires: Sudamericana, 1994.
- King, John. *El carrete mágico. Una historia del cine latinoamericano*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1994.
- Kruger, Clara. *Cine y peronismo. El Estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009.
- Laffay, Albert. *Logique du cinéma*. Masson: Paris, 1964.
- Lubbock, Percy. *The Craft of Fiction*. Londres: Jonathan Cape, 1921.
- Lusnich, Ana Laura y Pablo Piedras. *Historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*. Buenos Aires: Nueva Librería, 2010.
- Marrone, Irene y Mercedes Moyano Walker, compiladores. *Atrapando la realidad. Crisis social y boom documental en los años 60 y 90 en Argentina*. Buenos Aires: Biblos, 2011.
- Malosetti-Costa, Laura y Marcela Gené. *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa, 2011.
- Metz, Christian. *Psychoanalysis and Cinema. The Imaginary Signifier*. Londres: The Macmillan Press, 1983.
- Morin, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- Música, María. Luisa. *Sexo bajo control. La prostitución reglamentada. Rosario 1900-1912*. Rosario: UNR-Editora, 2001.
- Nari, Marcela. *Políticas de la maternidad y maternalismo político. Buenos Aires, 1890-1940*. Buenos Aires: Biblos, 2004.
- Paralieu, Sidney. *Los cines de Rosario. Ayer y hoy*. Rosario: Editorial Fundación Ross, 1996.
- Richard, Abel y Rick Atman, editores. *The Sounds of Early Cinema*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2001.
- Roldán, Diego P. "Imágenes, juegos, rituales y espacios. Las interacciones socioculturales entre élites y sectores populares durante la entreguerra. La *incultura* en Rosario (Argentina)". *História* 28: 2 (2009): 683-714.
- Romero, Luis Alberto y Francis Korn, compiladores. *Buenos Aires/entreguerras. La callada transformación (1914-1945)*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 2006.
- Schwartz, Vanessa. *Spectacular Realities. Early Mass Culture in fin-de-siècle Paris*. Berkeley: University of California Press, 1999.