

laFuga

Clara Kriger

"Me pregunto por qué nosotros dividimos la historia del cine entre una fase que va hasta el 60 y otra después de eso, de una manera tan taxativa"

Por María Paz Peirano

Tags | **Cine clásico** | **Cine político** | **cines nacionales** | **industria cinematográfica** | **Historia del cine** | **Argentina**

María Paz Peirano es Profesora Asistente en el ICEI, Universidad de Chile. Es Antropóloga Social de la Universidad de Chile, Doctora en Antropología Social en la Universidad de Kent (UK) y fue Investigadora Post-Doctoral en la Universidad de Leiden (Holanda). Sus especialidades son Antropología del cine, Antropología visual, Cine documental y Cine chileno. Su trabajo se enfoca en las dinámicas de construcción del campo cultural chileno, particularmente en el trabajo cinematográfico, festivales de cine y otras prácticas de producción, exhibición y circulación cinematográfica, atendiendo a procesos de internacionalización y educación dentro del campo. Actualmente es investigadora responsable del proyecto Fondecyt n°1211594 "Públicos de cine en Chile: cultura cinematográfica, cinefilia y procesos de formación". Es co-creadora y responsable del sitio www.festivalesdecine.cl, parte del equipo de www.salasybutacas.cl y de la Corporación de Estudios de Cine La Fuga.

Clara Kriger es Doctora en Historia y Teoría de las Artes y docente en las Universidad Torcuato Di Tella, en IFSA-Butler University y en la Universidad de Buenos Aires, donde dirige Área de Investigaciones en Cine y Artes Audiovisuales y coordina el Programa de Cine y Audiovisuales del Instituto de Artes del Espectáculo y fue presidenta de la Asociación Argentina de Estudios de Cine (AsAECA). Desde esos frentes, ha reflexionado en torno a la historiografía del cine y a las categorías para definir las relaciones entre lo clásico y lo moderno. Algunas de sus publicaciones destacadas sobre la materia son *Cine y Peronismo. El Estado en Escena* (S XXI, 2009); *Nueva cartografía de la producción audiovisual argentina* (coord, Peter Lang Publishing., 2019), *Imágenes y públicos del cine argentino clásico* (coord, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2018) y *Cine y Propaganda del Orden Conservador al Peronismo* (Prometeo, 2021). En esta conversación se abordan los estudios argentinos y latinoamericanos de cine, desde la necesidad de renovar los enfoques al período clásico.

María Paz Peirano: ¿Por qué la idea de “cine clásico” te ha estado dando vueltas últimamente?

Clara Kriger: Porque me parece que llegó el momento para los historiadores del cine argentino, especialistas en la época de lo que hasta aquí denominamos “período clásico”, de repensar nuestro objeto de estudio. Sin duda es necesario un replanteo historiográfico a la luz de los últimos aportes muy sustanciales que cambian notablemente la versión de la historia que se había contado hasta aquí. Cuando leo las inquietudes de los jóvenes investigadores, lo primero que pienso es ¿a qué llamamos período de cine clásico en la Argentina? Mi primer cuestionamiento sobre este período, y quizás el que más trascendió, tiene que ver justamente con el cine del peronismo y desde ese momento me animé a repensar las periodizaciones que vinculan al cine con la esfera de lo político. Eso me llevó a proponer en el libro *Cine y Propaganda* una discusión que renueva la noción de que el documental empieza en Argentina en los años 60, lo que constituye una nueva periodización para el cine documental y el cine político.

Ahora bien, yendo más lejos, me parece extraño que la historiografía del cine haya establecido la existencia de un período clásico que es igual para todos los países. Creo que es la única expresión artística que divide su historia extendida a cualquier geografía, de manera tan precisa, en un antes y un después de los años sesenta. Esa idea me empezó a sonar mal, obviamente no soy la única ni la primera que se interroga en este sentido. Es raro que periodicemos de la misma manera el periodo clásico en países como Argentina, Brasil, México –para referirme a Latinoamérica–, que han tenido distintos desarrollos industriales, o en un país que no lo tuvo o que lo tuvo de manera frustrada o parcial. En síntesis, me pregunto por qué nosotros dividimos la historia del cine entre una fase que va hasta el 60 y otra después de eso de una manera tan taxativa.

Tenemos que reflexionar acerca de esas conceptualizaciones, así como renovar la noción de qué es cine político. No podemos seguir pensando con las definiciones de la década de los '60s o '70s. En el libro que escribió (David) Oubiña¹ se puede encontrar una reseña erudita y a la vez muy amena sobre cómo se fueron dando las discusiones sobre la necesidad de modernizar el cine, desde finales de la década de 1950, por parte de los jóvenes que surgen como actores sociales, políticos y también como actores decisivos del campo cinematográfico.

Me interesan especialmente esos debates porque ahí está justamente la bisagra entre lo que después se va a llamar el cine clásico y el cine moderno (el concepto de cine de autor ingresa un poco más tarde a ese debate). Lo que expone Oubiña son las propuestas de la época en las que se enfrenta lo viejo a lo nuevo, en todos los sentidos y en todos los ámbitos, también respecto del cine industrial. Yo busqué allí el momento y el lugar en que se empieza a usar la denominación 'cine clásico', porque obviamente los realizadores y productores de los estudios hollywoodenses no definían sus productos como "clásicos", sin embargo no es tan fácil encontrar esos orígenes. Lo cierto es que se impuso una idea que legitimó la modernización del cine. Una idea que suponía que "lo viejo" del cine era un cine industrial tan homogéneo que podía llamarse igual en cualquier país.

Me pregunto si vamos a seguir con esta periodización, ahora que muchos estudios nos demuestran que esa pretendida homogeneidad no es tal.

Si pensamos aplicar el término clásico al cine es obvio que no nos referimos a las formas que toman relevancia en el Renacimiento, sino, como propone Omar Calabrese, a un conjunto de categorías establemente ordenadas. Sin duda, es posible ver eso en una parte del cine industrial, pero también vemos desborde y fluctuaciones en todos los elementos que forman parte de esas facturas.

Por otro lado, en la tarea de repensar periodizaciones yo propuse que en el cine argentino podemos hablar de una "larga década del 30", que para mí no empieza en 1933 con Sono Film, sino en 1929 con la llegada del sonido, porque me parece que la industria no es solamente las empresas que hacen películas, son también las formas de distribución y de exhibición, es la constitución de un mercado para la industria y me parece que con el sonido se constituye un mercado diferente al anterior. Podríamos decir que antes de 1929 se constituyen dos periodos previos divididos por la instalación de las majors norteamericanas.

Lo que denomino la larga década del '30 comienza en 1929 y termina en 1942. Di Núbila y sus seguidores han insertado en medio de estos años la famosa época de oro, pero nuestra época de oro tiene solo seis años. No son seis años de brillantez empresarial, pero sí son años en los que las empresas logran imponer un modelo narrativo y generar presencia, imponer la base para lo que será un cine masivo y popular. Después viene el peronismo caracterizado por el proteccionismo estatal que es una condición ininterrumpida para la industria del cine argentino, en mayor o menor grado, hasta la actualidad.

Entonces ¿por qué periodizar de una sola manera? No nos podemos quedar en definir una gran etapa como cine clásico, una bolsa donde entran todo tipo de cosas, una periodización que ya no da respuestas a ninguna de las cosas que podemos pensar seriamente.

MP: Además es una periodización que, como tú bien decías, está escrita desde sus protagonistas y no con la distancia del mundo contemporáneo, digamos, de nuestro momento histórico.

CK: Y además es una priorización en donde estos protagonistas vuelven a un planteo ontológico de principio de siglo XX, porque toda la periodización está pensada a partir de las ideas prescriptivas sobre el cine: “¿Qué es el cine?”. Y entonces si tiene tal cosa, es tal cosa, si tiene tal otra cosa, es tal otra cosa. Otra vez son las ideas ontológicas para definir el cine. Y tenemos que salir de ahí, no sé bien cómo, pero creo que es la discusión que yo quiero sostener ahora.

Por otro lado, emergieron caminos nuevos para pensar qué hicieron las cinematografías periféricas con lo que se denomina modelo hollywoodense. En ese sentido, se habló durante mucho tiempo de influencia de Hollywood o del cine europeo en otras cinematografías. Los análisis mostraban, por ejemplo, cómo se ve en nuestros policiales la influencia del *thriller* norteamericano. Después vino otra oleada teórica, que propuso los conceptos de la apropiación, resignificación y modelización. Según estas ideas, nosotros nos apropiamos de las fórmulas genéricas, pero las modalizamos a partir de las tradiciones culturales e identitarias y, de ese modo, las resignificamos.

Una de las cosas que veo hoy, en los últimos trabajos de investigadores jóvenes, es la idea de que los vínculos entre cinematografías de distinto orden se pueden entender como un intercambio de flujos que nunca son lineales ni van solo en una dirección. Creo que todavía falta profundizar esta propuesta y, si bien, todavía no tiene el espesor conceptual esperado, allí hay algo muy interesante. El otro día fui a escuchar una conferencia que dieron Ezequiel Adamovsky y Matthew Karush, quienes decían que en general se piensan las producciones culturales como un viaje lineal de ida de los países centrales a los países periféricos, pero que en la música no se dio así porque la base musical de todas las músicas folclóricas europeas, modernas, es africana. Ellos hablaban de los flujos y de los tránsitos en el ámbito de la música, y yo creo que ahí hay algo que nosotros tenemos que pensar y que no se reduce sólo a estudiar a los viajeros. Podemos encontrar señales fuertes pensando en los flujos, que quizá nos sacan del paraguas que implica la palabra “transnacional”. Me suena mal cerrar el análisis con ese paraguas, porque siempre, en el cine argentino y en todos los países, hay una voluntad de representar la identidad nacional. En fin, vuelvo a la necesidad de repensar las herramientas teóricas y las periodizaciones que usamos porque siempre nos llevan al mismo lugar, un lugar que no me satisface.

MP: Y ¿Qué es ese lugar común? ¿qué elementos crees que son los que podrían ayudarnos a cambiar el punto de vista?

C: El lugar común es pensar que existió un periodo que llamamos clásico en el que las producciones audiovisuales eran estables, previsibles y firmemente estructuradas. Estos son planteos que merecen una fuerte revisión. Por otra parte, aunque la modernización del cine fue una bisagra en la historia del audiovisual, el sistema de producción siguió hegemonizado por los estudios cinematográficos (que tuvieron un crecimiento empresarial vertical), y el modelo narrativo denominado clásico se impuso en todos los tiempos. Todos estos indicadores ponen sobre la mesa la necesidad de un debate al respecto y la producción de nuevas conjeturas.

Con mi grupo de investigación estuvimos estudiando últimamente la experiencia de los públicos de cine en la primera mitad del siglo XX. Uno de los sistemas más populares de exhibición de esos años fue el que se llamó “Programa Monstruo”. Era aquel que ofrecía tres, cuatro y a veces cinco películas que cambiaban diariamente. Esa modalidad de exhibición estaba muy mal vista por las empresas distribuidoras porque no les resultaba tan rentable, sin embargo, funcionó durante décadas, hasta los años 50s o 60s. Sería largo de exponer todo lo que implicó esa forma de ir al cine, pero puedo sintetizar diciendo que veo allí una continuidad de los espectáculos populares como el circo criollo entre otros, sobre todo por el “modo irracional” de ir al cine, porque estaba marcado por una extralimitación en el uso del tiempo de ocio, y un consumo disperso de textos heterogéneos. A eso se sumaba la participación activa que comprometía una corporalidad desordenada y bulliciosa, un exceso en la exhibición de las emociones que se hacían públicas a pesar de la oscuridad; y para finalizar el consumo de comidas y bebidas en los intervalos.

A partir de estas investigaciones me pregunto si no sería interesante plantear una periodización “desde las butacas”, como se llamó la instalación que pusimos en el Centro Cultural Paco Urondo. Es decir, pensar el cine desde las formas de entender esa experiencia por parte de los públicos masivos.

MP: Es interesante cómo estás pensando el fenómeno cinematográfico más allá de la película, o solamente de la película, que es el lugar que las periodizaciones han tendido a privilegiar. Cuando nosotros empezamos a trabajar con los públicos, con la industria, con la distribución, etc., se tiende a perder de vista las películas. ¿cómo es posible volver a poner las películas en esa periodización, en esas periodizaciones o en esos análisis, considerando además los contextos?

C: Tu pregunta me pone en un brete. No tengo una respuesta concreta para darte. Creo que estamos en medio de un desorden creativo, o quiero creer que es creativo. Sé que hay un proyecto que pretende estudiar el impacto situado de ciertas películas muy famosas en todo el mundo, por ejemplo *Lo que el viento se llevó*. Me parece muy interesante porque podés anclar la memoria de los públicos en un hecho que no puede haber pasado inadvertido.

MP: Y, de hecho, escuchándote uno empieza también a pensar si es que la categoría clásico significa algo a esta altura.

C: Es que no significa mucho. Estamos en 2023 y nos manejamos con las verdades que expresaban los jóvenes de los 60. Increíble. Ayer me morí de risa porque en una entrevista a Lucrecia Martel, en el diario en Página 12, ella dice: “bueno es que yo hice todas mis películas en el sistema industrial canónico”. Algo que no esperaba escuchar de Martel. Después pensé que esa declaración demuestra que las certezas de la historiografía se rompieron, para mi gusto, en todos los sentidos, aunque todavía es muy difícil de plantear.

MP: Cuando estás haciendo clases te das cuenta de que, en realidad, cualquiera película hecha antes de 2000 podría ser considerada cine “tradicional” o “clásica” para los estudiantes.

C: Este año les pedí a mis alumnos que fueran a ver *Argentina, 1985*, porque se cumplen 40 años de la recuperación democrática. La película me gusta y me parece que está muy bien, siempre entendiendo que es cine clásico del más puro. (Mariano) Llinás se dio cuenta de que si quería contar la historia del Juicio a las Juntas y llegar a un público masivo no podía hacer otra cosa que crear un héroe con un poco de características de antihéroe, pero no un héroe colectivo. Las Madres de Plaza de Mayo casi no aparecen en la película. Para llegar a un público masivo tenés que usar fórmulas genéricas. No vas a llegar con *La ciénaga* a un público masivo. Yo, como muchos, considero que *La ciénaga* está entre las mejores películas argentinas, pero cuando la muestro a mis alumnos, no se conmueven y tengo que explicar por qué es una película trascendente.

MP: Es interesante como muchos críticos transforman la palabra “clásico” en una mala palabra

C: Claro. Si te gusta el cine clásico es porque tenés algún problema. A mí me gusta el cine masivo, claro que no todo el cine masivo, pero me gusta que me cuenten una historia y que esa historia esté bien contada. He visto películas clásicas que son inolvidables. Entonces, creo no podemos generalizar. Tenemos que abrir un poco la cabeza y buscar nuevos órdenes, porque me parece que aún no estamos en condiciones –o por lo menos yo no me siento en condiciones–, de decir: “cuál será el nuevo orden, las nuevas periodizaciones”, pero creo que es una tarea.

MP: También cabría discutir cuáles son las películas que “están bien”, las que “están mal”. Es como si fuera la misma investigación histórica la que obliga a remover. Después de que ya abriste la puerta y viste que había mucha más diversidad de películas que la que se suponía que había, es imposible

volver a cerrarla.

C: Exactamente. Y también, una vez que situás la experiencia local en el marco internacional te obliga a salir de las interpretaciones “provincialistas”. Se abre un panorama en el que intervienen una multiplicidad de variables. Yo trato de pensar el cine como un objeto artístico, estético y como un objeto de entretenimiento, todo junto. En mis clases digo que el cine tiene tres patas, que es una mercancía, que es un objeto artístico y que es un patrimonio cultural, y que son las tres cosas al mismo tiempo. No hay ninguna película que no tenga algo de cada pata. Y cuando se piensa en mercancía hay que pensar en los desarrollos industriales del lugar, no sólo del cine, sino los desarrollos industriales en general.

MP: Quizás hay otros puntos de comparación que no hemos considerado lo suficiente. Si pensamos en el contexto internacional que tú decías, por una parte, la particularidad de nuestros casos, pero también cómo esa particularidad no es tan particular. Eso permite pensar no sólo nuestro cine, sino también la historia del cine en su conjunto. Eso ya debería ser una misión mayor, porque desafía esquemas que no son sólo los nuestros, porque si es distinto aquí en América Latina, también podría ser distinto en otras partes.

C: Tendríamos que hablar de la historia del cine tomando en cuenta las experiencias en general, teniendo en cuenta las geografías políticas, los formatos industriales, los vínculos con los estados, las formas de protección a las industrias. Seguramente hay muchos vínculos entre nuestras cinematografías y otros, de oriente, por ejemplo. Cuando hablaba del “Programa Monstruo” pensaba en películas populares de la India, porque en una película de tres o cuatro horas se incluyen secuencias melodramáticas, policiales, musicales, etcétera. Entonces, pensaba que el “Programa Monstruo” era un poco eso: ibas tres o cuatro horas al cine y veías un poco de todo. Quizá exista allí una relación posible para pensar la experiencia de los públicos populares.

Es solo una conjetura, tendría que explorar mucho más la historia y el cine de la India para afirmar algo. Esos vínculos o flujos tampoco fueron estudiados en nuestras historiografías.

Notas

1

Oubiña, David. *Caligrafía de la Imagen: De la política de los Autores al Cine de Autor*. Prometeo Libris. Buenos Aires. 2022

Como citar: Peirano, M. (2023). Clara Kriger, *laFuga*, 27. [Fecha de consulta: 2024-12-21] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/clara-kriger/1173>