

Sobre Daniela Treveri Gennari, Catherine O’Rawe, Danielle Hipkins, Silvia Dibeltulo y Sarah Culhane. *Italian Cinema Audiences. Histories and Memories of Cinemagoing in Post-War Italy*. New York: Bloomsbury Academic Publishing, 2020, 218 pp., ISBN: 978-1-5013-4769-6.

Por Ana Broitman, Clara Kriger, Valentina Castro y Pablo Salas*



Italian Cinema Audiences... (ICA) es el resultado final de un proyecto de investigación sobre las experiencias de las audiencias cinematográficas en la Italia de la segunda posguerra, llevado adelante por investigadores de las Universidades de Oxford, Bristol y Exeter entre 2013 y 2016, con la colaboración de diversas instituciones y organizaciones. Este carácter colectivo y colaborativo del proyecto se traduce en el libro de manera integral, ya que no se trata de una compilación de artículos, sino de una propuesta que comparte generosamente

reflexiones y estrategias metodológicas. En los Apéndices, las autoras comparten las herramientas con las que trabajaron, como cuestionarios y guías de preguntas de las entrevistas audiovisuales. Asimismo, el proyecto desarrolló la plataforma web CineRicordi, en la que disponibilizaron el material de las entrevistas. Martin Barker, en su prólogo, también destaca el valor metodológico de la propuesta y propone algunos interesantes itinerarios de lectura.

El objetivo del proyecto ha sido analizar la importancia del cine en la vida cotidiana desde una perspectiva multidisciplinar a través del método de la triangulación de fuentes como entrevistas, prensa, datos de boletería y otras fuentes cuantitativas en un período donde el cine era la actividad de ocio

principal. A su vez, el análisis de estos datos cuantitativos y cualitativos también contó con los aportes de las humanidades digitales y de técnicas de geovisualización que permiten profundizar las preguntas sobre las dimensiones espaciales del cine.

Esta investigación profundiza y complejiza varios de los ejes de estudio propuestos por los trabajos de la *New Cinema History* del nuevo milenio, que comenzaron a poner el foco en la circulación y consumo y en la experiencia del *cinemagoing* (Maltby, 2011, Barker y Mathijs, 2008, Biltereyst, Lotze y Meers, 2012). Asimismo, el trabajo de Annette Khun (1996, entre otros) sobre la memoria cinematográfica tiene un lugar destacado en este proyecto. Las entrevistas realizadas por ICA también arrojan que lxs entrevistadxs recordaban más la experiencia social y las salas que las películas en sí. No obstante, una de las diferencias con el estudio de Khun, y uno de los aportes más valiosos del libro, tiene que ver con la realización de entrevistas audiovisuales para abordar diversas dimensiones de la memoria, entendiéndola como una performance, así como también aspectos de la oralidad como acentos y expresiones no verbales que enriquecen la relación entre memoria, cuerpo y afectos.

Las autoras señalan que, a través del método de la bola de nieve, realizaron 1043 cuestionarios de 8 regiones distintas de Italia, de grandes y pequeñas ciudades, permitiendo dar cuenta de la importancia del cine en estas últimas, cuyos datos no aparecen en otro tipo de fuentes, así como también sobre las preferencias desde un enfoque generacional y de género. Así, esta investigación tiene como propósito, desde perspectivas feministas, recuperar el rol de las mujeres en la memoria cinematográfica de la Italia de la segunda posguerra.

El libro está dividido en tres partes. La primera se abre con el capítulo dos, que investiga el vínculo entre el espacio de consumo de cine y las prácticas del

público. Se abordan los recuerdos de infancia o de la temprana juventud de lxs entrevistadxs sobre los sitios de proyección cinematográfica que, como se ha dicho, se trata de lo más perdurable en su memoria.

En diálogo con la información de los archivos de las distribuidoras y de la prensa, se indaga en la relación entre los sitios de proyección, la rotación de los films y la manera en que el público modelaba sus hábitos en un complejo mercado que cambiaba las carteleras con una frecuencia variable. Para abordar esta cuestión, se diseñan cartografías que analizan los cambios en las carteleras vinculados con la ubicación de las salas y con las preferencias de las audiencias. Según las autoras, el uso de herramientas de visualización geográfica las ha llevado a comprender mejor cómo lxs entrevistadxs describen sus trayectorias hacia y desde el cine y qué significa para ellos la experiencia por medio de la “memoria topográfica”. Este concepto les permite indagar sobre la dimensión emocional en los testimonios acerca de los espacios cinematográficos; una cartografía emocional que se trata de un proceso continuo. Como ejemplo, algunxs entrevistadxs destacan los recuerdos de las proyecciones al aire libre (*arene*) que ofrecían una experiencia multisensorial asociada al disfrute del verano o la aventura de ir a un cine alejado de su lugar de residencia, aunque las películas programadas no fuesen tan valiosas.

Por su parte, el capítulo tres aborda la experiencia del entretenimiento, incluyendo las experiencias del público fuera de las salas de cine. Las autoras mencionan que la experiencia extra-teatral es fundamental en los recuerdos del público italiano. El capítulo explora aspectos diversos como el silencio y el ruido, el cortejo y el acoso, pero también el consumo de alimentos, la dinámica familiar, las experiencias sociales y el aislamiento.

La segunda parte del libro se orienta a la relación de las audiencias con las películas, en un análisis que se basa en tres pilares: los géneros cinematográficos, los gustos cinéfilos y la memoria de los espectadores. Se

divide en dos capítulos: el primero dedicado a la relación de las audiencias con el cine de género y el segundo centrado en los recuerdos de los espectadores sobre el neorrealismo italiano.

Las autoras señalan que los géneros pueden considerarse como un dispositivo especial para indagar en la relación entre espectadores y películas, puesto que entienden a los géneros cinematográficos como un “contrato de visionado”, que consiste en un sistema de expectativas e hipótesis que los espectadores conocen y que la industria del cine utiliza en su provecho.

El primer capítulo de esta segunda parte se ocupa de las audiencias y los géneros cinematográficos, por medio de la triangulación de materiales. Con estos datos, se propone una mirada sobre los géneros más populares del período y un análisis de las representaciones de los géneros por parte de los espectadores. Asimismo, se explora desde una perspectiva cualitativa el compromiso de los sujetos con el cine de género: en este sentido, resulta interesante el trabajo con la posición geográfica y la identidad de género de los sujetos, en tanto condicionantes de sus experiencias como espectadores. De esta manera, se busca dar cuenta de la memoria personal sobre el cine de la época y también de la dimensión colectiva de esa experiencia.

Como aspectos a destacar, las autoras señalan que los géneros cinematográficos tienen una enorme importancia para pensar la experiencia y la memoria de lxs espectadorxs sobre el cine en la década de 1950. Los géneros que se recuerdan como favoritos son las películas de aventuras, las románticas y las comedias. Asimismo, señalan que, en el período bajo estudio, el género era el principal criterio para escoger una película, seguido de cerca por los actores del film. Este aspecto es interesante, ya que ambos criterios están relacionados y por momentos se solapan. El trabajo con el discurso de los espectadores, en su reconstrucción de la memoria de la experiencia del

cine, muestra que las categorías de los géneros cinematográficos requieren de una contextualización e historización, que son además híbridas y flexibles.

En el segundo capítulo de esta parte, se analizan las percepciones y memorias del público acerca del neorrealismo italiano como una vía especialmente productiva para trazar relaciones entre cine, memoria y nación. Se presta especial atención a *Roma Città Aperta* (Roberto Rossellini, 1945) y *La Ciocara* (Vittorio de Sica, 1960), películas que tematizaban la guerra y con las cuales los espectadores construyeron una intensa relación emocional, ya sea de afinidad por recrear momentos traumáticos recientes, o de rechazo por ser “demasiado reales”. En este sentido, el capítulo aborda el pacto de “verdad” que establecieron las películas del neorrealismo italiano y supuso conectarse con las memorias de la guerra para aquellos que no la habían experimentado de primera mano.

La originalidad del capítulo reside especialmente en dos aspectos. Por un lado, propone un análisis cualitativo sobre cómo opera en los públicos una estética realista con referentes próximos al espectador. Por otro lado, el capítulo permite tomar películas clásicas bastante revisadas por la crítica y revitalizar su lectura al contemplar cómo éstas son recordadas y narradas por las audiencias, qué escenas persisten más notablemente en la memoria y a qué emociones están asociadas. Esto se potencia aún más gracias a la especial atención de las investigadoras en los usos discursivos y gestuales de lxs entrevistadxs.

En el caso de *Roma Città Aperta*, el capítulo indaga también el modo en que el lugar de residencia y la distancia o cercanía con Roma modifican la experiencia de la película. Dado que la experiencia de la guerra fue fragmentada, mucho más prolongada e intensa en Roma que en otras localidades, las autoras muestran como la película jugó un rol fundamental en la elaboración de una memoria nacional compartida.

Por último, la tercera parte realiza un análisis de la experiencia de ir al cine desde una perspectiva de género. El capítulo 6 que abre esta sección se centra en la niñez de las entrevistadas, periodo central en la definición de la identidad, cuyos límites son elásticos y poco definidos en tanto que construcción histórica. El análisis apunta a desentrañar la manera en que los films que vieron de niñas influenciaron su posterior desarrollo como mujeres, postulando que los recuerdos vinculados con la experiencia de ir al cine construyeron una cultura de la preadolescencia femenina que ha sido poco estudiada. Los relatos “oficiales” suelen estar teñidos por el modelo propuesto por *Nuovo Cinema Paradiso*, una película basada en la experiencia masculina de un niño y su lazo con el proyectorista. Faltaba entonces incluir la mirada de las niñas para recomponer la historia del periodo. En estos recuerdos conviven, con cierta tensión, la nostalgia por la niñez como un espacio de libertad, con la relectura del pasado a través de las experiencias de la vida adulta.

Para las niñas el cine era una forma de socialización grupal con amigas, vecinas, primas, en el marco de la cual se construyó la femineidad de un modo relacional. También era un espacio donde entrar en contacto con los varones e incluso para compartir una actividad con el padre. A medida que comenzaban su vida de casadas y se volvían madres, dejaban de ir al cine. El cine también proveyó una ruta de aprendizaje de las formas del romance y el sentido del amor, con notable influencia de las películas estadounidenses que modelaron las claves del cortejo heterosexual.

El séptimo capítulo propone complementar los estudios de públicos con los trabajos sobre el sistema de estrellas del cine industrial. Retomando propuestas de Jackie Stacey y Annette Kuhn, las autoras sostienen que centrar el diálogo con los espectadores en sus actrices favoritas hace más notable el aspecto performativo que conlleva una entrevista. Al mismo tiempo, la relación afectiva que se establecía con las grandes figuras de la pantalla permite un enfoque que navega entre el carácter colectivo de ir al cine y las facetas

individuales (sexo, estrato social, ubicación geográfica, entorno social) de estas conexiones.

Un primer eje que se considera es el lugar dominante de la idea de belleza que se establece al hablar de estrellas femeninas como Sofia Loren o Gina Lollobrigida. Como contrapunto, otras figuras como Anna Magnani son recordadas por su impronta actoral. El otro eje que retoman las autoras es el de la identificación a partir de las ideas de Jackie Stacey, quien propone pensarla a partir de tres categorías: la autotransformación o trascendencia, la identificación cinematográfica asociada al deseo, y la extracinematográfica, vinculada con la apropiación en la vida cotidiana de los rasgos de las estrellas. En este sentido, señalan la importancia de la industria de la moda como complemento de la cinematográfica. De esta manera, se hace presente una negociación entre los deseos e impulsos individuales y las pautas sociales, creando una dinámica compleja y de numerosas capas en la relación del público con las estrellas femeninas de la pantalla.

El último capítulo se centra en estudiar el cine como vector para la construcción de identidades masculinas, teniendo en cuenta que las audiencias italianas se masculinizan progresivamente en la década de 1950. En el análisis de las entrevistas registradas se vislumbra que las salas de cine, y las prácticas que allí se daban cita, se convirtieron en espacios de aprendizaje, negociación y ejecución de las relaciones de género y de las normativas sexuales. Los recuerdos apuntan que el cine podría representar, para los niños y adolescentes, una apertura a nuevas posibilidades o modelos culturales y eróticos que llegaban a través de las estrellas preferidas, de los argumentos, y de las puestas en escena.

En los relatos, el cuerpo masculino se convierte en un lugar de encuentro e identificación con la estrella; por ello, para varios testimoniados la imagen cinematográfica inició e instruyó a los niños en el deseo heterosexual. Una nota

particular emerge en el relato de prácticas de abuso sexual dentro de las salas, con los niños como víctimas, el silencio que protegía a los perpetradores, y las tensiones discursivas que evitan socavar la heterosexualidad obligatoria que impera en la memoria de la época.

En las conclusiones las autoras retoman la importancia del cine como espacio de escape de un país que salía de los horrores de la guerra, así como también su carácter pedagógico, y enfatizan sobre el concepto de “memorias cinematográficas corporalizadas” (*embodied cinema memories*) (176) para poder pensar en una historia emocional de la experiencia de ir al cine y su centralidad en la cultura y memoria de la Italia de posguerra. En suma, el libro se trata de un aporte sumamente novedoso y enriquecedor al campo de los estudios de públicos.

Bibliografía

Kuhn, Annette (1996). "Cinema Culture and Femininity in 1930s Britain" en Christine Gledhill and Gillian Swanson (editoras), *Nationalising Femininity: Culture, Sexuality and British Cinema in the Second World War*, 177-92. Manchester: Manchester University Press.

* Investigadorxs miembros del grupo del Proyecto de Investigación “Historia de los públicos de cine en Buenos Aires (1933-1955)”, dirigido por la Dra. Clara Kriger y financiado por la Agencia Nacional de Promoción de la Investigación, el Desarrollo Tecnológico y la Innovación, PICT. Email: historiadepublicos@yahoo.com