



Artículo: Dossier

Miradas a los públicos de cine en Latinoamérica

**“Las chicas solo quieren lucirse”:
las damas de la elite montevideana en el centro de la
promoción cinematográfica**

**“As meninas só querem se exhibir”:
a elite feminina de Montevidéu no centro da
promoção cinematográfica**

**“The girls just want to show off”:
the ladies of Montevideo’s elite at the center of the
cinematographic promotion**

Mariana Amieva¹Universidad de la República, Montevideo, Uruguay
<https://orcid.org/0000-0003-3384-3592>

Resumen: El artículo presenta un estudio de caso concreto, ubicado dentro de los estudios sobre públicos, que se centra en la activa participación femenina en la escena montevideana del año 1936. El rol de las “damas de la sociedad” fue fundamental para consolidar el cine como un elemento clave de la modernidad en Montevideo, al tiempo que ejercían un control significativo sobre la legitimidad de los espectáculos y marcaban tendencias en la moda y el estilo de vida urbano. Se analiza cómo las mujeres de la élite montevideana se posicionaron como figuras centrales en la promoción del cine durante la década de 1930. Su participación trascendió la mera asistencia a funciones, convirtiéndose en un mecanismo de legitimación para los eventos cinematográficos y en una poderosa herramienta de difusión de un estilo de vida moderno y cosmopolita. La prensa de la época, especialmente revistas como *Cine Radio Actualidad*, dedicó una atención significativa a estas mujeres, destacando su elegancia, sus atuendos y su participación en eventos sociales asociados al cine. Pero, más importante aún, en esas páginas de cine la presencia de estas mujeres ya sea en forma de nómina o como imagen, protagonizaba la escena cinematográfica. Esta dinámica no solo refleja la importancia del cine como espacio de socialización para la élite, sino que también evidencia las tensiones de clase y género inherentes al proceso de modernización.

Palabras clave: Públicos de cine; Modernización; Audiencias femeninas; Exhibición cinematográfica.



Resumo: O artigo apresenta um estudo de caso específico dentro do campo dos estudos de audiência que se centra na participação ativa das mulheres na cena de Montevideo em 1936. O papel das “damas da sociedade” foi fundamental para consolidar o cinema como elemento-chave da modernidade em Montevideo, ao mesmo tempo que exerceu um controle significativo sobre a legitimidade dos espetáculos e definiu tendências na moda e no estilo de vida urbano. O estudo analisa como as mulheres da elite de Montevideo se posicionaram como figuras centrais na promoção do cinema durante a década de 1930. Sua participação transcendeu a mera presença nas sessões, tornando-se um mecanismo de legitimação dos eventos cinematográficos e um poderoso instrumento de divulgação de um estilo de vida moderno e cosmopolita. A imprensa da época, especialmente revistas como *Cine Radio Actualidad*, dedicou uma atenção significativa a estas mulheres, destacando a sua elegância, os seus trajes e a sua participação em eventos sociais associados ao cinema. Mas, mais importante ainda, nessas páginas de cinema, a presença dessas mulheres, seja como personagem ou como imagem, era protagonista da cena cinematográfica. Essa dinâmica não só reflete a importância do cinema como espaço de socialização das elites, mas também evidencia as tensões de classe e de gênero inerentes ao processo de modernização.

Palavras-chave: Públicos de cinema; Modernização; Público feminino; Exibição cinematográfica.

Abstract: The article presents a specific case study within the field of audience studies, focusing on the active participation of women in the Montevideo scene in 1936. The role of “society ladies” was fundamental to consolidate cinema as a key element of modernity in Montevideo, while exercising significant control over the legitimacy of the shows and setting trends in fashion and urban lifestyle. It analyzes how women of Montevideo’s elite positioned themselves as central figures in the promotion of cinema during the 1930s. Their participation went beyond mere attendance at functions, becoming a mechanism of legitimization for film events and a powerful tool for the dissemination of a modern and cosmopolitan lifestyle. The press of the time, especially magazines such as *Cine Radio Actualidad*, devoted significant attention to these women, highlighting their elegance, their attire and their participation in social events associated with cinema. But more importantly, in those film pages the presence of these women either in the form of payroll or as an image, starred in the film scene. This dynamic not only reflects the importance of cinema as a space of socialization for the elite, but also evidences the class and gender tensions inherent in the process of modernization.

Keywords: Cinema audiences; Modernization; Female audiences; Cinematographic exhibition.

A mediados de la década de 1930, en sintonía con las otras grandes capitales sudamericanas y en clara competencia con su vecina Buenos Aires, las páginas de la prensa montevideana que se dedicaban a cubrir la actividad cinematográfica hacían alarde de las transformaciones que estaban cambiando el negocio. El año 1936 marcó un hito importante en el período, con la construcción de lujosas “salas palacios” y una distribución de filmes muy conectada con el mundo, que permitió acortar el tiempo que el público local tenía que esperar para ver los estrenos que llegaban de Estados Unidos o de Europa (Poppe). Leyendo las páginas de cine en diarios y semanarios, por momentos parece que los comentarios sobre los filmes quedaban opacados por la profusión de notas sobre las construcciones o remodelaciones, las *premieres* y los eventos asociados a las exhibiciones.

Estas particularidades no solo no asombran, sino que tienen un eco en muchos de los estudios recientes sobre cine que, desde hace algunas décadas, han puesto el foco sobre los públicos y el negocio del cine, llevando la atención hacia el *otro*



lado de la pantalla. Desde hace tiempo que hemos entendido que, para dar cuenta del sentido contemporáneo que cobraban los filmes, también es necesario abordar toda la experiencia que conlleva ir al cine —la organización de la programación, la ubicación y el equipamiento de la sala, el conjunto de *habitus* presentes en las distintas formas que adopta la frecuentación—, en tanto prácticas que participan en la construcción de sentidos que llegan a estar en el centro de los ejercicios de rememoración.

El estudio de caso que abordaré en las siguientes páginas también comparte algunas de las conclusiones centrales que vertebran otras investigaciones regionales, como la que abordó Camila Gatica al comparar la exhibición y frecuentación cinematográfica en Santiago de Chile y Buenos Aires, o los trabajos realizados por el Seminario sobre Públicos de cine (Sasiain y Gil Mariño, 2023; Kriger, 2018) en la capital argentina. La experiencia de las grandes masas de espectadores de estas jóvenes ciudades, en pleno proceso de crecimiento, jugó un rol muy importante en el establecimiento de una nueva sensibilidad moderna, cosmopolita y vernácula. Las notas de la prensa local dejan entrever, asimismo, latentes tensiones de clase, en tonos similares a las plantea Matthew Karush (2013) en su estudio sobre el cine y la radio en la Argentina de masas.

Entre estas particularidades compartidas, encuentro un elemento recurrente en las fuentes documentales uruguayas que me ha llamado la atención. El presente artículo tiene como objetivo establecer un diálogo con otros estudios de caso, con la intuición de que estamos ante otro rasgo compartido: las damas de las familias de la élite montevideana solían estar en el centro de las estrategias de la difusión cinematográficas.¹ En este trabajo me concentraré en algunas semanas del año 1936, momento en el que hubo un importante crecimiento de salas y la construcción de algunos de los cines más significativos del período. En 1936 también comenzó a editarse el semanario *Cine Radio Actualidad*, una revista de referencia regional que buscó independizarse de la tutela de exhibidores y distribuidores, y plantear una crítica de carácter moderno.²

¹Con prácticas distintas a las que aquí analizaremos, esta presencia destacada de mujeres representantes de las élites fue estudiada por Ainamar Clariana Rodagut, cuando analiza el rol que tuvieron Victoria Ocampo en Argentina y Lola Álvarez Bravo en México en la difusión de la obra de las vanguardias de los años veinte (2024).

²El proyecto editorial ideado por el crítico René Arturo Despouey en abril de 1936 en Montevideo terminó siendo una empresa muy sólida que, atravesando múltiples mutaciones, llegó hasta 1971. En sus inicios, se presentó como una publicación distinta a todas las otras revistas sobre cine, ubicando la distinción en el carácter autónomo que tenía frente a las empresas del sector. No se pensaba como órgano de prensa, sino como un proyecto orientado al servicio del público, y desde el inicio se dejaba entrever un propósito de formación. Enseñar qué ver y también cómo ver. Desde esas modestas intenciones iniciales *Cine Radio Actualidad* pronto pasó a ser un medio de formación de una nueva crítica de cine. Durante los

A partir de la lectura de dicha publicación y de las páginas de cine en la prensa diaria, propongo una investigación exploratoria que permita estudiar la centralidad que le otorgan a la presencia de estas damas de élite en algunos eventos selectos como estrategia de legitimación, al mismo tiempo, que logran funcionar como reafirmaciones eficaces que validaban los modelos de vida urbana moderna anhelados.

Plateas selectas, lucidas, mundanas

Desde los primeros editoriales de *Cine Radio Actualidad* se explicita que la función de la crítica de cine y de las revistas dedicadas a este rubro no debía estar al servicio del negocio del cine (exhibidores y distribuidores), sino del público, y que para ello era indispensable mantener la independencia de criterio³. Para no ceder a las presiones del sector, la revista se niega a recibir publicidad de estrenos o salas de cine. En sus páginas se celebra el *star system* con grandes fotos de las celebridades y mucho material gráfico sobre los filmes; también se informa sobre horarios, salas y se agregan detalladas fichas técnicas, pero están ausentes las publicidades que pueblan las páginas de cine de la prensa diaria.

Es por eso que llama la atención que en el número 9 le dediquen un espacio central a doble página a la inauguración de la sala Mogador (25/7/1936)⁴. Ese espacio central estuvo destinado a un gran fotomontaje en el que se mostraba la platea repleta, parte de la fachada con claros aires *art déco* y un foyer poblado. Pero en la parte inferior de la imagen, ocupando el mayor espacio y organizada cual si fuera una pasarela, aparecen varias mujeres con vestimenta formal y elegante, posando para las fotos. Entre estas dos partes, hay un ribete en el que figuran los nombres de esas destacadas damas. El elemento omitido en esta cobertura de la inauguración fue el título del filme que se proyectó, que parece haber sido un dato menor o apenas una excusa para reunir a este selecto grupo. En la reseña del diario *La mañana* aparecen todas las palabras

primeros 10 números la revista se llamó *Cine Actualidad*. Realicé una investigación sobre el primer período del semanario, cuyos avances fueron presentados en el "Simposio El espectáculo cinematográfico en el Cono Sur: medios, narrativas, tecnologías y estéticas en cruce", organizado por el Instituto de Investigaciones Gino Germani UBA (2022).

³ Estas ideas se reiteran en muchas ocasiones. Se explicitan de entrada en las dos primeras editoriales "Las palabras obligadas" (*Cine Actualidad* n°1, 10-04-1936, s/p) y "La función de la crítica" (*Cine Actualidad* n°2, 17-04-1936, s/p).

⁴ El Mogador fue un cine céntrico moderno y elegante (Calle Andes, 1322), con el confort de las nuevas salas, pero con una capacidad media, y formó parte del circuito de estrenos sin formar parte de las cadenas de los principales exhibidores (Saratsola, 2005, p.164).



que están omitidas en la revista, pero el tono es idéntico. Anticipando la velada comentan:

Será un acontecimiento de resonancia el festival que organizado por un núcleo de niñas de nuestra sociedad se llevará a cabo el próximo jueves en la sala del Cine "Mogador", que ese día se inaugura oficialmente, con fines de beneficencia y presidido por la señorita Olga Terra Ilarraz. Se viene combinando un espléndido programa con la bonita película "La Irlandesita", por lo que estamos seguros que concurrirá a este festival benéfico un núcleo de nuestros más calificados elementos del gran mundo. La comisión está integrada por las siguientes señoritas: (...). (*La mañana*, 22/7/1936, p.4).

Luego se publica la nómina de las 43 mujeres que integran la comisión, ocupando la mayor parte de la nota. En los dos casos, el centro de la información estaba puesto en esas menciones. Tanto en imágenes como en palabras, se muestra que el medio —la proyección de un filme internacional de estreno en una sala comercial destacada— estaba al servicio de un fin claro: inscribir los nombres de las familias de la élite montevideanas en el centro de la noticia. Luego de anticipar el espléndido evento, días más tarde lo comentan mientras difunden las próximas actividades en el mismo tono:

El Cine "Mogador" inaugurado el jueves con dos magnificas funciones de beneficencia, será esta noche marco de una lúcida nota, pues en él se estrena la película "Un mensaje a García". Dado el éxito obtenido en las funciones inaugurales y que volvieron a repetirse anoche, esperamos seguros que esa elegante sala congregará hoy a un núcleo de lo más extenso y selecto de elementos de nuestra sociedad. (*La Mañana*, 25/07/1936, p.4).



Figura 1: Revista *Cine Actualidad*, año 1, n.º 9, 25 de julio de 1936, s/p.

Es de notar el uso que se le otorga a “nuestra sociedad” reiterado en las dos notas, aludiendo de forma clara a un segmento de la urbe montevideana en pleno proceso de expansión y modernización. En estas reseñas también aparece otro elemento notorio: estas actividades estaban encuadradas en actos de beneficencia. Tales usos, habituales en 1936, tenían una larga tradición que ha sido estudiada por la investigadora Georgina Torello cuando analiza el campo del cine silente en las primeras décadas del siglo XX. Por ejemplo, la Liga de Damas Católicas del Uruguay, entidad pionera dedicada al control de los espectáculos escénicos desde 1907, buscó tener injerencia en la censura cinematográfica.⁵

Torello describe un panorama en el cual estas mujeres de “sociedad” tuvieron un rol muy activo, dinamizando proyectos de realización, interviniendo en el control de

⁵ Las damas de la sociedad uruguaya cumplieron un rol importante en relación al incipiente negocio cinematográfico. Fueron el más temprano órgano de censura, atribuyéndose el poder de determinar qué cintas podían ser aptas para el visionado. La “Comisión de Censura Teatral de la Liga de Damas Católicas del Uruguay” se fundó en 1907 y fue la primera entidad en dedicarse a armar los listados de las obras de teatro adecuadas para su representación, incluyendo luego las proyecciones cinematográficas, aunque con menor éxito ya que su incidencia fue mermando hacia mediados de la década de 1910 (Torello, 2020).

la programación y también instalándose a sí mismas en el centro de la escena /pantalla. Durante los años diez y hasta entrados los veinte, se organizaban programas benéficos en los que los filmes extranjeros se complementaban con la proyección de imágenes fijas de escenas locales, entre las que prevalecían las figuras de destacadas damas de la sociedad local. En este período también se produjo un “acuerdo entre sociedades benéficas y empresarios cinematográficos. Unidos para consolidar la oferta cultural en la flamante sociedad de masas uruguaya” (Torello, 2018, p. 79).

La investigadora identifica para los inicios del cine un uso singular de estos recursos expositivos, en los que “cada rostro proyectado de la élite resultaba funcional a los programas no solo por sus reverberaciones económicas (atraer a un sector de público determinado), sino porque materialmente amalgamaban el conjunto, dando continuidad visual a las diferentes secciones del espectáculo” (Torello, 2018, p. 93). Me interesa explorar si esa singularidad local se mantiene para los años treinta o si, para ese período, la integración de estos colectivos femeninos y de clase expresados en sociedades benéficas, pero a las que podemos sumar otras afinidades, era una práctica regionalmente compartida.

La participación femenina en el centro de la escena se repite de forma casi idéntica en la cobertura de la flamante sala del Cine Metro, pocos meses más tarde. En este caso, el tema se amplifica porque la inauguración de la sala había sido un evento que había generado gran expectativa durante meses, en los que la prensa fue siguiendo con detalle todas las características edilicias y de novedades tecnológicas. Esta sala fue parte de la expansión global de la compañía MGM en los años 30, y su apertura se produjo poco tiempo más tarde que las demás salas Metro en la región: Río de Janeiro, Santiago y Lima (Poppe, 2024). El aparato de promoción desplegado en Montevideo se asemeja al que describen Bossay y Peirano (2023) cuando analizan la inauguración del cine Metro en Santiago de Chile. Las imágenes que integran ese artículo son muy similares a las de la cobertura local, con el foco en el registro de los elegantes asistentes, especialmente las mujeres. De las notas de la prensa local, me interesa cómo se repiten varias palabras usadas para el caso del Mogador, dando cuenta de un recurso habitual para estos eventos:

La inauguración del Cine Metro, que se anuncia para el próximo sábado ha de constituir una nota espléndida en nuestro ambiente, pues desde ya se vienen retirando localidades para esa inauguración. Como son nuestras más



calificadas familias las que han solicitado localidades, todo hace suponer que la magnífica sala del gran Cine presentará en la noche del sábado aspectos muy brillantes (*La mañana*, 25/09/1936, p. 4).

En este caso, el “núcleo selecto de nuestra sociedad” pasa a ser denominado “más calificadas familias”. Aquí también se explicita la operación. Esa presencia calificada y anticipada, formaba parte de la estrategia promocional y aseguraba el éxito del evento. El filme que inauguraba la sala y que también está omitido en este comentario fue el mismo que en el evento chileno, *Melodías de Broadway 1936* (Roy Del Ruth, W.S. Van Dyke, 1935)⁶. Al día siguiente la reseña estuvo centrada en el evento en sí mismo más que en el título proyectado. Con el correr de los días hubo críticas elogiosas a la película, pero en el diario *La mañana*, la nota que se publicó al día siguiente describía el evento en estos términos:

Un magnífico acontecimiento de contornos muy brillantes provocó anoche la inauguración del Cine "Metro", pues en la soberbia sala inaugurada con "Melodías de Broadway 1936" se congregó un núcleo de lo más calificado de conocidos elementos de nuestro gran mundo. Fue así que esta sala que en la temporada ha de ser marco de notas espléndidas, presentó anoche aspectos de contornos lucidos, provocando de paso como decimos una nota mundana interesantísima. Vimos anoche en el "Metro" a las señoras: (...) (*La mañana*, 27/09/1936, p 4).

A continuación, seguían cuatro columnas llenas de nombres de las damas de nuestro gran mundo. La apelación a un repertorio tan completo de las familias de la élite local conjugaba un definido perfil de clase con otro elemento que también aparece en muchas de estas notas. La celebración de lo mundano, las afinidades con las grandes capitales del mundo, la sensación de experiencia compartida con la vida en las metrópolis del norte, también fue un elemento recurrente en las páginas de la prensa y

⁶ El evento chileno se realizó el 13 de mayo. En el diario *La Mañana* de Montevideo, se comentó que la sala montevideana había tenido demoras en su finalización, lo que explica la distancia entre estas dos inauguraciones que parecen haberse planificado de forma muy similar.



una característica compartida con otras capitales de la región. Pero lo que sobresale aquí es la mención exhaustiva de todos esos nombres. Eran ellas las que volvían a estar en el centro de la escena.

Esta situación no estaba reservada solo a los estrenos o inauguraciones. Este colectivo femenino lograba concitar la atención en numerosos eventos en diversas salas del circuito de estreno del centro montevideano. Por ejemplo, en esas mismas semanas, en el Estudio Auditorio, elegante sala pública del Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica (Sodre), un ciclo de cine europeo generó la siguiente nota:

Brillantes reuniones sociales motiva el Cine Europeo en el 'Sodre'. Ante una sala plena de concurrencia distinguida se estrenó en el Estudio Auditorio la interesante película "el vagabundo millonario". La sala del Ex Urquiza ha congregado estas últimas funciones a una buena parte de nuestra sociedad, dando lugar a la realización de interesantes reuniones sociales habiendo asistido entre otras, las familias de: (...) (*La mañana*, 22/9/1936, p 4.).

En este caso, la lista de damas patricias era de dos columnas, con apellidos que se suelen encontrar en las páginas que hablan de la dirigencia del país y que pueblan la nomenclatura urbana de la actual Montevideo. No solo la actividad cinematográfica generaba este tipo de menciones, pero, sin llegar a ser exhaustiva en la búsqueda de ejemplos complementarios, encuentro un énfasis decidido en las notas sobre cine, que se caracterizan por priorizar el evento social antes que el cinematográfico. El itinerario se presenta como un mecanismo preciso. Se genera la expectativa de una jornada elegante y selecta que se organiza a partir de un motivo puntual –beneficencia, estreno, inauguración, ciclo—, que para cumplir con esas características debe reunir a un cierto grupo de personas. La sola asistencia de las damas distinguidas constituye la medida del éxito. La venta de entrada se anticipa (y suele agotarse mucho tiempo antes de la función), y luego se celebra el éxito que habían previsto.

Ya sea que se exprese en términos de alianza con los exhibidores, como agentes dinamizadores, o al servicio de los varones que controlan el negocio o sus cónyuges o padres que les aportan sus ilustres apellidos, estas mujeres participan con un significativo rol dinamizador del sector, generando espacios de legitimidad, pero

también generando los propios eventos a los que su presencia engalanan. Para pensar bien estas relaciones, sería necesario abordar otras fuentes y estudios detallados; a partir de los restos dispersos que se leen entrelíneas en la prensa de ese año, se intuye que puede ser un conjunto de todos esos vínculos.

Sobre sedas, encajes y brillantes

En el número 16 de *Cine Radio Actualidad*, la editorial celebraba el crecimiento del cine, expresado en las nuevas salas construidas y en las previstas para la siguiente temporada; se notaba el entusiasmo por la nueva etapa que se entreveía. La revista presentó otro fotomontaje dedicado a la inauguración del Metro, con similares características que el del Mogador, pero sin el énfasis en las presencias femeninas. Fueron otras las páginas que en ese número se dedicaron a destacar a esas figuras.

Esta revista, desde el número 11, había comenzado a dedicar parte de sus contenidos a la programación radial, y junto con ese interés compartido, también empezaron a cobrar importancia las notas sobre la temporada musical que cada tanto aparecía. Los últimos días de septiembre parecen haber estado repletos de actividades culturales para las damas patricias locales, que debieron estar muy ocupadas. El mismo Estudio Auditorio, en el que se había proyectado el filme dentro del ciclo de Cine Europeo la jornada anterior, hizo el cierre de su temporada de ópera con la obra *Walkiria*, de Wagner. Esta clausura tuvo una extensa cobertura de tres páginas, en las que se analizaba la obra “vista musicalmente”, “vista teatralmente”, “y...vista en los entreactos por Giselda” (*Cine Radio Actualidad*, n° 11, s/p). Los nombres de los otros autores también se mencionaban, pero Giselda destaca desde el título mismo. En esa página con grandes fotos de la audiencia principalmente femenina, la notoria periodista y escritora Giselda Zani hacía una descripción muy detallada de algunos de los atuendos que lucían las elegantes damas.

Una vez más, en estas páginas, son las audiencias femeninas las protagonistas. Sus nombres, cuerpos, vínculos aparecen en el centro de la escena. En estos casos, no las vemos proyectadas en la pantalla en imágenes fijas como en la etapa silente. Si bien algunas de estas ilustres señoritas lograron dar el salto al otro lado de la pantalla para protagonizar algunos filmes locales de los años veinte⁷, en esta etapa eso

⁷ Como en el caso de *Pervanche* (León Ibáñez Saavedra, 1920), *Almas de la costa* (Juan Borges, 1924) o *Del pingo al volante* (Robert Kouri, 1929) (Torello, 2018).



ya no era posible. La forma de protagonizar esa escena estaba reservada a las apariciones en la prensa.

En el ámbito del espectáculo, fue una rutina establecida desde el inicio del negocio del cine, que hubiera extensos comentarios sobre el vestuario de las actrices. Hasta hoy en día, la descripción de los atuendos que se lucen en la alfombra roja compite en importancia con las menciones de los festivales o premiaciones que las disponen. Pero en estos casos, las lectoras de estas notas se informan de las actividades y, sobre todo, de las apariencias de otras lectoras. Estas mujeres se diferenciaban en cuanto a recurso y ocupaciones, vivían en lugares distintos de la ciudad, pero compartían el mismo entramado urbano. Y todas debían vestirse: una de las formas más transparentes en la que la pedagogía de la modernidad cosmopolita fue mediada por la distribución de cine a escala global fue la celebración de la moda y el lugar destacado que asumieron los vestuarios y el rol de los diseñadores.

Giselda Zani tenía una trayectoria interesante cuando entró a trabajar a *Cine Radio Actualidad* a partir del número 11. Con cierto saber enciclopédico, había publicado literatura, se desempeñaba como periodista y también había sido diseñadora gráfica (Blanco, 2012; Boglione, 2024). Durante los primeros años de la revista fue la responsable de la sección “La moda y el cine”. Allí desmenuzaba, con mucha elocuencia e ironía, los vestuarios femeninos a partir del visionado y del material de prensa de los filmes que se estrenaban cada semana, lo que le permitía hablar con soltura de colores y estampados.

En sus comentarios prestaba atención a la pertinencia de los diseños en relación a la trama, pero también los juzgaba de forma severa, integrándolos en el campo del arte. Si en las primeras lecturas de la revista me resultaba algo degradante y un cliché machista el lugar que le dieron a Zani en el semanario, tomando en cuenta su extensa trayectoria, luego fui percibiendo la importancia de esta sección, que, lejos de ser un relleno o margen frente a las notas más serias, pasó a tener una separata propia ubicada en el centro de la revista.

Con el título de *Eva y el cine* y una extensión de cuatro páginas, esta sección no solo comentaba el vestuario de las actrices hollywoodenses, sino que explicitaba sus fines didácticos. Los comentarios sobre el atuendo de un personaje servían para explicar en qué ocasiones eran correcto vestirse de esa forma; a partir de un algún material de difusión sobre la vida privada de las actrices se podía abordar la importancia de la actividad física, o dar consejos sobre el cuidado de la piel o puericultura. Las publicidades de las casas de moda convivían casi sin saltos con las notas, y replicaban



imágenes idénticas. Las imágenes de ropa, calzados, accesorios y mobiliario, formaban parte de un continuo y parecían al alcance de la mano y de algunos bolsillos.

Nos encontramos ante escritoras, lectoras, y protagonistas mujeres para quienes la frecuentación al cine no se agotaba en el vínculo que se podía establecer con las imágenes y sonidos proyectados. Alrededor de esta experiencia estaba en juego algo más que las identificaciones o los deseos proyectados en el consumo de las películas, aquí parecen participar los cuerpos, las formas de comportarnos o de ocupar los espacios y las formas de destacar dentro de la escena, volvernos visibles.

Frente a un modo de representación que vuelve a la mujer objeto de consumo que se reduce al *to-be-looked-at-ness* de Mulvey⁸, las espectadoras y escritoras de cine resignificaban la condición de ser miradas. Estas siluetas esbeltas se desprenden de la intensidad de la mirada dispuesta al goce para ser modelos o referentes, las vitrinas más ilustres en las que se supone que las mujeres de los sectores medios ampliados por la urbanización y acceso a la educación general, esas jóvenes montevidéanas que habían conquistado el acceso al voto y empezaban a buscar nuevos horizontes de participación e integración, miraban con atención, sino con anhelo.

Sobre el gusto y el mal gusto

El rol de Giselda Zani en *Cine Radio Actualidad* fue muy importante para el incremento de pautas publicitarias y venta de ejemplares, que hacían viable este proyecto que buscaba independencia. Luego de su llegada, pocos números más tarde, en la editorial del n° 15 se celebraba el rápido crecimiento, avisando que se habían agotaron en cinco horas 25000 ejemplares. Zani también tuvo una participación destacada en la movilización del negocio cinematográfico, tal como las señoras de sociedad, que con sus presencias legitimaban un espectáculo destinado a un número cada vez mayor de espectadores, oyentes y lectores. La plena expansión del cine como arte de masas muestra de forma clara el vínculo con la idea que desarrolla Andreas Huyssen (2006) sobre la feminización de la cultura de masas:

Es asombroso observar cómo hacia la vuelta del siglo el discurso político, el psicológico y el estético fuerzan

⁸ El concepto de "*to-be-looked-at-ness*" de Laura Mulvey se refiere a la condición de la mujer en el cine narrativo clásico de Hollywood como un objeto pasivo de la mirada voyeurística y fetichista del espectador masculino y del protagonista (1975).



obsesivamente una cuestión femenina y de género en la cultura de masas, y en las masas en general, mientras que la cultura elevada, ya sea tradicional o moderna, permanece claramente en el campo privilegiado de las actividades masculinas (p. 94-95).

Los autores varones que participaban en esas mismas páginas sobre cine dejaron profundas huellas del malestar que este consumo ampliado les generaba. El espacio destacado que Zani fue ocupando en el semanario, y que movilizaba la compra de ejemplares por miles de lectoras, salvo escasas excepciones, estuvo confinado a los límites de su separata, para dejar claro que estas notas femeninas no formaban parte del programa de formación de públicos que se desplegaba en el resto de la revista. Si la cultura real, el arte serio era territorio masculino, las degradaciones, los excesos, los márgenes eran femeninos.

Durante esas mismas semanas de septiembre de 1936, apareció una nota en tono humorístico firmada por *El mudo* donde se quejaban amargamente del público que no sabía comportarse e interrumpía el visionado de este sufrido espectador con todo tipo de conductas molestas. Bajo el título de *No hable tanto en el cine, señor!*, en la nota se enumera un montón de situaciones protagonizadas por señoritas. Comienza con la inclusión de otro factor que influye en el problema: no solo estamos en presencia de sectores populares y de un gusto muy feminizado, estas audiencias también pertenecen a las periferias, y no llegan siquiera a compartir la cultura general básica de un obrero o campesino europeo. En la descripción de los elementos que perturban al crítico se lee parte de una apuesta pedagógica moderna, en la que estos señores de la patria letrada buscaban generar un ámbito de formación cultural que ampliara el número de lectores que supieran distinguir la cultura real como prerrogativa masculina, así como toda una gestualidad asociada que dictaminaba las buenas prácticas:

Para mí no hay mayor tortura que la de estar atendiendo a lo que se dice, se canta o se toca en el escenario, y oír simultáneamente las conversaciones que se sostienen en la fila de atrás o en la de adelante. Es una cosa que me lleva al paroxismo. No va el consabido: 'Mira, ché, el sombrero que trae Fulanita' o el relato de lo que le dijo la Nené o la Beba



en el entreacto. Eso ya es guaranguería de aldea (*Cine Radio Actualidad* n° 15, 25/09/1936, p. 10).

El problema no radicaba solamente en la dificultad de estos bárbaros sudamericanos que no lograban seguir los pasos de la civilización. Parece ser que gran parte de la audiencia (las mujeres principalmente) iban a cine a mirar y ser vistas: "El secreto de todo esto, es que la mayor parte de las personas no van a los espectáculos para entretenerse, ver y oír, sino para que las vean. Una vez, una chica amiga me decía: 'A mí no me gusta la música ni las conferencias, pero voy al SODRE y a las conferencias para no pasar por burra'. Eso es todo" (*Cine Radio Actualidad*, n° 15, p. 11)

Encontramos otros ejemplos en los que los críticos masculinos se mostraron disconformes y hasta escandalizados por el interés excesivo que el público masivo mostró por una obra ajena al repertorio de filmes valorados por los editores. Aquí también vemos el afán disciplinador y la decepción ante la falta de refinamiento. El crítico Emilio Dominoni Font dedicó una larga nota a expresar su descontento ante el estreno de un filme de Abel Gance. Más que la cinta, se mostraba especialmente irascible ante el comportamiento del público:

'Un espectáculo poco digno "Lucrecia Borgia" puso en evidencia al público montevideano'. El tema de la semana ha sido, sin duda alguna, la película pornográfica de Abel Vance exhibida en el Ariel.(...) este espectáculo vergonzoso y entiéndase bien que no decimos vergonzoso a causa de dos o tres escenas de pretendida sensualidad que precisamente no nos van a hacer avergonzar, pero que si rechazamos tanto aquí como las aplaudimos -justificadas- en 'Extasis' por esto que tanto se comentó en todo Montevideo, nuestro público se arrebató las localidades. Las niñas que protestaron indignadas el espectáculo de apertura de una reciente temporada francesa porque se las pretendía hacer ver 'Elizabeth la femme sans homme', dolorosa tragedia sexual dicha sin reparos, acudieron en tropel a este espectáculo como para un cine para hombres solos.

Conocemos señoras que pidieron indulgencia a un Reverendo Padre recientemente promovido, para no



perderse este 'plato fuerte'. (...) Escuchamos a una madre indignada protestar contra el cumplimiento por parte del gerente del Ariel de la disposición municipal por la que se declaraba la cinta 'no apta para menores', diciéndole: ¿Quién es usted para señalarme normas con respecto a la educación de mis hijos? Y sabemos de un director de diario que se opuso a que su cronista social publicara la nómina, bien nutrida, por cierto, de las niñas y damas de la 'haute' asistentes a la sala (...) (*Cine Radio Actualidad* n° 19, p. 9).

La cita es extensa porque en ella se conjugan muchos de los elementos que pusimos en discusión. Sin entrar a discutir la obra de Abel Gance, resulta interesante ver a ese público femenino ávido por ver una película en la que la representación del sexo no estuviera mediada por una tragedia moralizante. Frente a las conductas habituales de este público, que en etapas anteriores había estado a la vanguardia de la actividad censora, en estos momentos no solo acuden al cine, sino que demandan indulgencias. Y, finalmente, aparecen las consabidas nóminas de las asistentes, que como vemos era una práctica habitual. Sino hubiera sido por la injerencia editorial, estas mujeres no habrían tenido reparos en que se las destaque como espectadoras de esta obra polémica. Iban al cine para ver, para verse entre ellas, para ser vistas⁹. Pasan a controlar una mirada frente a las tutelas de la crítica de cine, los exhibidores, los directores de diarios, la iglesia. Siguen controlando aspectos del negocio del cine, no solo por su peso como consumidoras.

Notamos la decepción del crítico frente a esta situación en la que el público no se comportaba de acuerdo a las expectativas por establecer una cinefilia erudita, capaz de valorar las grandes obras de arte frente al arte de masas. Más que una celebración por un panteón de obras legítimas, desde la revista se buscaba generar criterios con los que valorar las buenas obras y en ese corpus también tenían cabida varios grandes éxitos de taquilla del cine de Hollywood u otros cines comerciales. La distinción entre las películas apreciadas de las descartables pasaba por otro lado.

En el repertorio de atribuciones que ameritaban el descrédito de una obra, se observa la mirada despectiva que describe el mal gusto con calificativos que concuerdan

⁹ Camila Gatica (2023) señala los debates en el proceso de consolidación del cine en la década del diez, sobre la iluminación que debían tener las salas, ya que la oscuridad total no solo podía conllevar algún riesgo, sino que no permitía que la concurrencia se reconociera en la platea. Encontrarse y reconocerse en el cine ha estado en el centro del espectáculo desde los inicios.

con los cruces que establece Huysen entre lo masivo y lo femenino. Las películas malas eran las sensibleras, se parecían a los folletines asociados a producto para mujeres, tenían exceso de cursilería, o de melodramatismo.

Podemos encontrar un ejemplo extremo de estos oprobios de mal gusto y de conductas impropias en la reseña que realiza Dominoni Font sobre otra obra inadmisibles: *Loco Lindo* (Arturo Mom, 1936), protagonizada por el cómico argentino Luis Sandrini, que descendía un escalón más debajo de lo cursi, era chabacana (n° 11, 29/8/1936, s/p). Allí responsabilizaba al público por el inmerecido éxito del cine clásico industrial argentino. Las audiencias masivas, las salas llenas en el propio circuito de estrenos del centro montevideano, da cuenta de una falencia que aunaba lo femenino con la otra cualidad de la cultura de masas, lo popular.

Comentarios finales

Para concluir este recorrido, más que buscar resaltar las singularidades del caso montevideano, me interesa pensar las particulares declinaciones con las que se vivieron las experiencias de una modernidad que no busca adjetivación —periférica, vernacular, rioplatense—. Cuando estudia el diseño gráfico local durante las primeras décadas del siglo, Riccardo Boggione (2024) ensaya la idea de observar las distintas declinaciones de la modernidad, pensadas como si fueran conjugaciones verbales. En este tránsito moderno, la expansión del cine como fenómeno de masas declina en panoramas complejos, en los que las presencias femeninas protagonizan la escena desde la recepción, en la que el control del mercado de la exhibición está mediado por esas presencias que sancionan cuáles son los espectáculos legítimos y que obligan a repensar los cruces entre género y clase.

La lectura detallada de *Cine Radio Actualidad* y el diario *La Mañana* correspondientes al año 1936 nos mostró una red de relaciones sociales, culturales, y económicas en torno al negocio cinematográfico. En esas páginas, en las que se hablaba sobre los argumentos y valoraciones de los títulos que poblaban las carteleras, empezamos a ver a otro actor protagonista: las damas de la alta sociedad montevideana conforman un colectivo algo incierto que comienza a reclamar cierta centralidad en esas fuentes documentales a fuerza de una presencia constante.

¿Qué reacciones generaban las menciones recurrentes de los nombres de las familias de la élite montevideana y las siluetas elegantes en el conjunto amplio de



lectores/as? No hay un destinatario homogéneo para estas notas y tampoco encuentro una función unívoca. Desde la condición de privilegio desde la que se ejerce ese protagonismo, encuentro que el rol que ocuparon en el proceso de consolidación del negocio de cine como espectáculo de masas estuvo involucrado con agendas múltiples.

Desde las primeras décadas, estas presencias femeninas ayudaron a legitimar al nuevo medio, integrando las visitas a las salas de cine —desde las incipientes hasta el despliegue de las salas palacios— dentro del itinerario aceptable para las clases altas. Si en un primer momento buscaron controlar y luego protagonizar el espectáculo cinematográfico, en el período estudiado el vínculo es más complejo. El protagonismo de estas mujeres no se prestó para validar la sanción de un canon cinéfilo legítimo, ni tampoco parece haber estado ligado a una pedagogía de las buenas costumbres. Los títulos de los filmes parecen ser excusas o vehículos para otras cosas: para generar un encuentro elegante, para aprender sobre moda o para ser vista por otros y en ese gesto dejar marcada una distinción con las audiencias populares que iban a ver las mismas películas y que es posible que también compartieran las mismas salas.

Si estas mujeres de clase alta participan activamente de la promoción de un medio claramente popular —no solo por lo masivo, sino también por el arraigo en lo popular, en el sentido de consumo destinado a esos sectores—, ocupan el lugar de mediadoras de una cierta idea de modernidad.

Referencias

BLANCO, Ángeles. El extraño caso de Giselda Zani. Brecha, Montevideo, 22 de junio de 2012.

BOGLIONE, Riccardo. **De traje atrayente**: diseño gráfico uruguayo y modernidad en libros y revistas (1890-1940). Montevideo: Gegen Press, 2024.

BOSSAY, Claudia, PEIRANO, María Paz. Salas de cine del centro: convivencia y competencia en la exhibición en la ciudad de Santiago entre 1930-1960. In: KRIGER, Clara; POPPE, Nicolás (eds.). **Salas, negocios y públicos de cine en Latinoamérica (1896-1960)**. Buenos Aires: Prometeo, 2023.

CLARIANA-RODAGUT, Ainamar. Lola Álvarez Bravo and Victoria Ocampo, Mediators in Latin American Networks of Film Culture. **Modernism/Modernity's Print Plus**, v. 8, ciclo 3, 25 mar. 2024. Disponible en: <https://doi.org/10.26597/mod.0282>. Accedido en: 7 jul. 2025.

GATICA MIZALA, Camila. **Modernity at the Movies. Cinema-going in Buenos Aires and Santiago, 1915-1945**. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2023.



GIL MARIÑO, Cecilia, SASIAIN, Sonia. La ciudad imagen-ada. Memoria cinematográfica, territorio y afectos en Buenos Aires (1930-1950). In: KRIGER, Clara; POPPE, Nicolás (eds.). **Salas, negocios y públicos de cine en Latinoamérica (1896-1960)**. Buenos Aires: Prometeo, 2023.

HUYSSSEN, Andreas. **Después de la gran división, modernismo: cultura de masas, posmodernismo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

KARUSH, Matthew. **Cultura de clase: Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)**. Buenos Aires: Ariel, 2013.

KRIGER, Clara (org.). **Imágenes y públicos del cine argentino clásico**. Tandil: Universidad del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2018.

MULVEY, Laura. Visual pleasure and narrative cinema. **Screen**, v. 16, n. 3, 01 out. 1975, pp. 6-18. Disponible en: <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>. Accedido en: 7 jul. 2025.

POPPE, Nicolás. Entre el Cine Metro y Dos destinos: cine y cultura cinematográfica en Uruguay, 1936-1937. **En la otra isla**, n. 10, agosto de 2024. Disponible en: <https://enlaotraisla.com/index.php/Laotraisla/article/view/121>. Accedido en: 7 jul. 2025.

SARATSOLA, Osvaldo. **Función completa por favor: un siglo de cine en Montevideo**. Montevideo: Ediciones Trilce, 2005.

TORELLO, Georgina. **La conquista del espacio. Cine silente Uruguayo (1915-1932)**. Montevideo: Editorial Yaugurú. 2018.

TORELLO, Georgina. Il corpo del reato. La "Salomè" teatrale e cinematografica di Lyda Borelli in Uruguay (1909-1914). **Immagine - Note di storia del cinema**, n. 21, 2020. Disponible en: <https://rivistaimmagine.org/index.php/airsc/issue/view/immagine-n-21>. Accedido en: 7 jul. 2025.

¹ Mariana Amieva

Doctora en Historia por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata (La Plata, Argentina). Investigadora del Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA) – Universidad de la República (UDELAR), Uruguay.

E-mail: maramieva@gmail.com

Información sobre el artículo

Resultado de proyecto de investigación:
No aplica.

Fuentes de financiamiento:
No aplica.



Consideraciones éticas:

No aplica.

Declaración de conflictos de interés:

No aplica.

Presentación previa:

No aplica.

Artículo recibido: 21/04/2025; aprobado: 15/06/2025