

Working Paper No. 74, 2024

Reversos de la oscuridad

Fantasías, erotismo y acosos en las salas de cine de Buenos Aires y São Paulo en la primera mitad del siglo XX

Cecilia Nuria Gil Mariño



Mecila:
Working
Paper
Series

The Mecila Working Paper Series is produced by:

The Maria Sibylla Merian Centre Conviviality-Inequality in Latin America (Mecila), Rua Morgado de Mateus, 615, São Paulo – SP, CEP 04015-051, Brazil.

Executive Editors: Sérgio Costa, Lateinamerika-Institut, Freie Universität Berlin, Germany
Joaquim Toledo Jr., Mecila, São Paulo, Brazil

Editing/Production: Nicolás Suárez, Joaquim Toledo Jr., Paul Talcott, Emerson L. Neves

This working paper series is produced as part of the activities of the Maria Sibylla Merian Centre Conviviality-Inequality in Latin America (Mecila) funded by the German Federal Ministry of Education and Research (BMBF).

All working papers are available free of charge on the Centre website: <http://mecila.net>

Printing of library and archival copies courtesy of the Ibero-Amerikanisches Institut, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin, Germany.

Citation: Gil Mariño, Cecilia Nuria (2024): “Reversos de la oscuridad. Fantasías, erotismo y acosos en las salas de cine de Buenos Aires y São Paulo en la primera mitad del siglo XX”, *Mecila Working Paper Series*, No. 74, São Paulo: The Maria Sibylla Merian Centre Conviviality-Inequality in Latin America.

<http://dx.doi.org/10.46877/gilmarino.2024.74>

Copyright for this edition:

© Cecilia Nuria Gil Mariño

This work is provided under a Creative Commons 4.0 Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License (CC BY-NC-ND 4.0). The text of the license can be read at <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>.

The Maria Sibylla Merian Centre Conviviality-Inequality in Latin America cannot be held responsible for errors or any consequences arising from the use of information contained in this Working Paper; the views and opinions expressed are solely those of the author or authors and do not necessarily reflect those of the Maria Sibylla Merian Centre Conviviality-Inequality in Latin America, its research projects or sponsors.

Inclusion of a paper in the *Mecila Working Paper Series* does not constitute publication and should not limit publication (with permission of the copyright holder or holders) in any other venue.

Cover photo: © Nicolas Wasser

Reversos de la oscuridad. Fantasías, erotismo y acosos en las salas de cine de Buenos Aires y São Paulo en la primera mitad del siglo XX

Cecilia Nuria Gil Mariño

Resumen

Este trabajo indaga cómo las salas de cines constituyeron espacios privilegiados tanto para la normativización de la sexualidad, como para su transgresión por parte de mujeres y disidencias sexuales en la primera mitad del siglo XX. Se propone que los cines constituyeron “contextos de convivialidad”, un estar con otros, en los que se produjeron interacciones tanto de integración como de tensiones interclasistas, interétnicas, intergeneracionales y de género entre grupos desiguales y diversos. Ocupar estos espacios implicó un saber popular y experiencial, y el desarrollo de performances del habitar que las audiencias tejieron de manera dialógica con las representaciones de las industrias culturales. A través de la sutura de diferentes tipos de fuentes, que van desde entrevistas a fuentes de prensa y municipales, hasta películas y la crónica personal, se propone a la oscuridad como una llave de lectura para pensar las dimensiones transgresoras y de peligro de la sala de cine en relación con la sexualidad.

Palabras clave: públicos de cine | memoria cinematográfica | salas de cine | prácticas del erotismo

Sobre la autora

Doctora en Historia y magíster en Estudios de Teatro y Cine Argentino y Latinoamericano por la Universidad de Buenos Aires. Investigadora asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Ha sido becaria posdoctoral de la Fundación Alexander von Humboldt en el Instituto Luso-Brasileiro de la Universidad de Köln, donde participa como investigadora invitada. Fue Senior Fellow de Mecila en 2023. Para sus investigaciones ha obtenido becas en Argentina, Brasil y Alemania. Estas abordan, desde una perspectiva transdisciplinaria e interseccional, las relaciones entre el cine argentino y brasileño, cuestiones de género y violencia en el cine, estudios de públicos y los acervos cinematográficos de la región. Autora de *El mercado del deseo. Tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los '30* (Teseo, 2015) y *Negocios de cine. Circuitos del entretenimiento, diplomacia cultural y Nación en los inicios del sonoro en Argentina y Brasil* (UNQ, 2019), ambos premiados.

Contenido

1.	Introducción: Diario	1
2.	“ <i>No escurinho do cinema</i> ”	3
3.	Memorias sinestésicas	6
4.	“ <i>O cinema é a maior diversão</i> ”. Cartografías de las salas de cine y apropiaciones populares de los espacios	11
5.	Fantasías y prácticas eróticas en la oscuridad y la penumbra de la sala	17
6.	A modo de cierre	26
7.	Bibliografía	27

1. Introducción: Diario

3 de mayo de 2023

Bajo del Uber en la calle General Olimpo da Silveira y me doy cuenta de que está frente al Minhocão. Llevo un mes y medio en la ciudad, pero aún me cuesta mucho conectar la traza urbana. No soy buena para orientarme en general. Y haber crecido en Buenos Aires con su prolija traza en damero no me ha ayudado nunca. Con excepción de Parque Chas, es fácil orientarse en Buenos Aires. El centro está bien definido a partir de esas primeras piedras de lo que supo ser el primer fuerte de la ciudad. Las avenidas principales llegan como arterias a lo que antes era el río. La ciudad creció de espaldas a las barrancas y de ahí se fue expandiendo. Toda una literatura en las primeras décadas del siglo XX reforzaría las fantasías de modernidad del centro porteño y en la avenida Corrientes nadie dormiría.

En São Paulo también el centro es el centro. Los libros de José Inácio Melo Souza e Inimá Simões sobre las salas de cine en la primera mitad del siglo pasado me ayudaron a entender esos bordes, pero aún me pierdo (Melo Souza 2016; Simões 1990). Porque, como recuerda Michel de Certeau, aún no tengo un relato que los organice (Certeau 1996). Tengo un mapa –además empobrecido por el uso de Google Maps–, pero no un recorrido. No tengo todavía frases que enlacen el samba de dona Tati, donde conocí a Maria Helena con su hija Evelyn, con la General Olimpo da Silveira, donde ellas viven, con el edificio del cine Marabá, que aún conserva su aire palaciego. De todas maneras, São Paulo me resulta extrañamente familiar. Tal vez sea su manera de agradecerme haberla elegido para traer a alguien al mundo, aunque esa elección haya sido completamente azarosa. Sería un cliché volver con que São Paulo no es linda pero cautiva; Caetano y tantxs otrxs ya la han inmortalizado en su poesía de una manera bellísima. Pero así es, cautiva y espanta, como la ciudad en la que crecí. La recorro buscando los trazos melancólicos de las décadas que investigo, entreverados en las diversas capas de lo que quiso ser moderno en distintos tiempos, aunque de espaldas –aunque al lado– a aquellxs a quienes el sistema siempre descarta como el concreto y el ladrillo que demuelen las máquinas para construir un edificio más.

Antes de tocar el timbre, repaso en mis notas las salas del centro con la ilusión de seguir la cartografía que me proponga Maria Helena. Pienso que el término cartografía me gusta más que mapa por su bies de escritura. Como si una cartografía pudiera reescribirse varias veces en el tiempo de la memoria, como si pudiera ser un borrador, tener errores, nombres incorrectos, calles sin nombre.

Subo. Evelyn y Maria Helena me esperan con un té y una torta. Pienso con vergüenza que llegué con las manos vacías. Pero también pienso que estoy embarazada y voy a ser perdonada.

“¿Es niño o niña?”, me había preguntado María Helena esa noche en el samba de dona Tati. “No sé, solo lo sabré cuando nazca”, dije, esperando la sonrisa de sorpresa que normalmente viene a continuación, cuando no una exclamación gigantesca sobre cómo no tengo intriga y los mil y un relatos de embarazos y partos, las teorías conjeturales sobre la forma de la panza, o la piel, o el pelo, o las apuestas, o qué prefiero, y el padre qué quiere, cómo voy a comprar la ropa si no sé qué es, o cuánto me admiran por no querer saber. Pero María Helena solo sonrió entre el misterio de sus pensamientos y la ternura. “*E você sempre vem pro samba pra procurar pessoas pra entrevistar?*”. Y ahí la sorprendida fui yo.¹

Hace varios años que hago este tipo de entrevistas en Buenos Aires y todavía me emociona el rápido acceso que las personas de más edad tienen al territorio de la infancia. Desde que estoy embarazada, pienso que ser madre o padre es de alguna manera visitar la propia infancia. Mi abuela nos llevaba mucho al cine cuando yo era chica. Ella fue nuestra primera entrevistada porque, como asegura, siempre fue una apasionada por el cine. Siempre pienso si yo sería capaz de responder mi propia entrevista. La gran mayoría de los estudios de audiencias de cine durante lo que se ha denominado el periodo clásico en diversos países del mundo coinciden en que las personas recuerdan más los aspectos ligados a la experiencia de ir al cine que los filmes en sí. Entrevistar a estas personas siempre fue para mí enfrentarme al enorme desafío de ingresar en un espacio tan íntimo como la memoria y cuidarlas de su propia vulnerabilidad. Hace unos años durante la pandemia entrevistamos con mi colega Sonia a Alberto C., nacido en 1945, por la plataforma Zoom. Cuando le preguntamos con cuál emoción podría vincular sus idas al cine cuando era niño, nos respondió “es el tiempo compartido con mi madre” y comenzó a llorar. Era nuestra última pregunta, pero continuamos veinte minutos más para salir de la nostalgia. Me quedé pensando en esa frase todo el día. Más tarde, recibí un mensaje de Sonia diciéndome que no entendía por qué, pero se había cortado la grabación justo antes de esa pregunta. La imagen de los ojos de Alberto y el sonido de su voz quebrada solo quedarían en nuestra memoria. Comencé a interesarme cada vez más por todas las dimensiones que no tuvieran que ver con el discurso, con un argumento articulado sobre el proceso de memoria de las personas, sino con la restitución de lo sensible de esas memorias, con la emergencia de las emociones y los afectos en gestos, en omisiones, lapsus, errores, risas, lágrimas, en los detalles que las personas recordaban, desde el tacto del terciopelo del asiento, las imágenes de las películas que las marcaron como si esa historia les hubiera ocurrido a ellas tantas veces como vieron la película. Esa

¹ “*É menino ou menina?*” [...] “*Não sei, só vou saber quando a criança sair*” [...] “*E você sempre vem pro samba pra procurar pessoas pra entrevistar?*”.

sinestesia de la memoria me conmueve porque me parece lo más real de las verdades fabuladas de nuestras propias ficciones.

Cuando salí de la casa de Maria Helena, me arrepentí de solo haber grabado el audio de la entrevista.

2. “No escurinho do cinema”

En la década de 1980, aparecieron en América Latina investigaciones que propusieron una fractura epistémica en los modos de pensar el cine y los medios. En 1983, João Luiz Vieira y Margareth Pereira publicaron *Espaços de sonho: cinema e arquitetura no Rio de Janeiro*, que resaltaba la importancia de la arquitectura de las salas, en un momento de demolición de los viejos *cinemas de rua* en la ciudad, y en 1987 se publicaba *De los medios a las mediaciones* de Jesús Martín-Barbero, pionero en descentrar el estudio de los medios a las prácticas que estructuran los usos sociales de los mismos (Vieira y Pereira 1983; Martín-Barbero 1987). Estos trabajos son sumamente importantes a la hora de pensar nuestras propias genealogías historiográficas sobre los estudios de los públicos de cine en la región.

Asimismo, las historiografías del cine en las últimas décadas también se han visto renovadas a partir del diálogo con lo que se denominó la *new cinema history* y los estudios de *cinemagoing*, que ponen el foco en las audiencias –sus comportamientos, consumos y sensaciones a partir de sus memorias–, y los circuitos de distribución y exhibición, descentrando el lugar privilegiado de los textos fílmicos y la producción. La bibliografía de los últimos dos decenios es numerosa y creciente a nivel internacional, tal como lo demuestra la consolidación de redes como HoMER (History of Moviegoing, Exhibition and Reception). Con respecto al ámbito latinoamericano, creció considerablemente el número de estudios sistemáticos sobre los públicos y su vínculo con las salas, que colaboraron a repensar varias de las claves por las cuales hemos entendido al cine del período llamado clásico (Ferraz 2010; Freire 2012; Gatica 2015; Lozano et al. 2016; Chong et al. 2016; Rosas Mantecón 2017; Gil Mariño et al. 2018; Kriger 2018; Iturriaga Echeverría 2018; Kriger y Poppe 2023).

Otro de los aportes destacados en esta dirección es el reciente libro de Ana Rosas Mantecón *Pensar los públicos*, que propone una definición no normativa de las audiencias, y que busca “cuestionar la noción generalizada de los públicos como meros destinatarios, recipientes que se limitan a deglutir las ofertas culturales, cuando son en realidad protagonistas del desarrollo de la modernidad, de sus promesas y contradicciones” (Rosas Mantecón 2023: 13). Este giro al protagonismo de los públicos nos permite abordar al cine, o más bien la experiencia cinematográfica, como una vivencia de la modernidad que fue fundamental en los procesos de configuración

de imaginarios urbanos subjetivos y afectivos en la primera mitad del siglo XX. ¿De qué modo distintas personas imaginan relaciones en el espacio en sus vínculos con lxs otrxs? En otro artículo junto a Sonia Sasiain propusimos una articulación entre territorio y afectos a partir del trabajo con las memorias de las audiencias de cine de la ciudad de Buenos Aires (Gil Mariño y Sasiain 2023). Estos testimonios configuraban cartografías afectivas que recuperaban modos de estar juntxs en la sala como una experiencia espacial dinámica, semiprivada o, en los términos de Fabian Proshansky, semipública (Proshansky et al. 1983). Con respecto a esto último, Rosas Mantecón señala que, aunque las salas de cine no son espacios públicos jurídicamente y se accede generalmente con un pago previo, han cumplido una función similar a la de los espacios públicos en lo que respecta a la construcción de una pedagogía de la alteridad (Rosas Mantecón 2023: 102).

En esta dirección, se propone que las salas de cine constituyeron “contextos de convivialidad” (Segura 2019: 10) –un estar con lxs otrxs– en los que ocurrían interacciones tanto de integración como de negociaciones y tensiones interclase, interétnicas, intergeneracionales y de género de grupos desiguales y diversos en la ciudad de Buenos Aires y São Paulo. Así, este trabajo sigue las propuestas que entienden a la convivialidad (*conviviality*) no solo como interacciones basadas en la cooperación, sino también en aquellas marcadas por la competencia, los conflictos y la violencia (Costa 2019; Heil 2019). A su vez, Ana Rosas Mantecón también apunta a que el rol de los públicos es producto de la negociación desigual de pactos de consumo y que estos se van transformando en relación con procesos que exceden al campo cultural (Rosas Mantecón 2023: 47). Siguiendo a Pierre Bourdieu, esta autora subraya que el consumo es también un espacio decisivo para la constitución de las clases y la organización de sus diferencias (Rosas Mantecón 2023: 71). De este modo, este trabajo plantea una dimensión afectiva de la convivialidad y la desigualdad articulada en los pactos de consumo que se desarrollan en las diferentes materialidades de las salas de cine. La convivialidad se entiende, así, como una configuración de emociones que alberga ambigüedades, negociaciones, tensiones y conflictos en la oscuridad de la sala.

En este marco, desde una perspectiva interseccional de los estudios de género, esta investigación se enfoca sobre las prácticas e imaginarios del erotismo y la sexualidad que tuvieron lugar en estos espacios en la primera mitad del siglo XX en Buenos Aires y São Paulo. Se busca indagar cómo las salas de cine constituyeron espacios privilegiados, tanto para la normativización de la sexualidad en aquellas décadas como para su transgresión por parte de mujeres y disidencias sexogenéricas. Si, por un lado, las películas y el dispositivo de la sala configuraban una pedagogía del mirar y ser miradx, estos grupos desarrollaron *performances* diversas que se apropiaron de

la sala como espacio de transgresiones y pasiones secretas más allá de los cuadros normativos, generando prácticas de resistencia y disidencia. ¿Qué ocurría en la sala de cine que no era ver la película? ¿Cómo eran las interrelaciones entre la pantalla y las dinámicas afectivas que se desarrollaban en la sala?

Varias películas argentinas de la época se preocuparon por representar de qué modo las personas iban al cine, especialmente las mujeres. Uno de los primeros filmes sonoros de la Argentina, *Los tres berretines* (Susini 1933), aborda los conflictos de género al interior de una familia por el fanatismo de las mujeres por el cine. Ellas van con el personaje de Pocholo, el primer personaje homosexual del cine argentino. *La casa del ángel* (Nilsson 1957) también muestra cómo el personaje de Ana (Elsa Daniel) experimenta su despertar sexual a través de un filme de Rodolfo Valentino y los suspiros de las mujeres en la sala. O bien, la película *Sábado a la noche, cine* (Ayala 1960), que trata específicamente sobre los públicos de cine en Buenos Aires. El cine tuvo un papel tutelar en los modos de comportarse como espectadorxs y de consumir en el mercado de masas moderno, así como también a partir de sus personajes transgresores enseñó a besar y a torcer los cuadros socioculturales normativos. Así, se propone analizar cómo emociones, afectos y prácticas ligadas al deseo erótico femenino fueron atravesadas por lógicas mercantiles propias de la transmedialidad de la época y se tornaron también en objetos de consumo que delinearon de forma dialógica las prácticas de ir al cine y vivir el cine.

Por su carácter masivo y su papel fundamental en la configuración de identidades populares y modernas, el cine del llamado período clásico fue abordado principalmente como espacio de encuentro y fascinación de la experiencia de la modernidad. Frente a ello, este trabajo explora el factor de la oscuridad. Esta es entendida como potencial clave para pensar las posibilidades de transgresión, sea de resistencia y libertad, como del ejercicio de la violencia y acoso en lo que respecta a la sexualidad. El deseo y el miedo se sientan lado a lado, así como la excitación y el peligro. ¿Cuáles son las particularidades de la materialidad y la organización de la sala de cine que la diferencian de la oscuridad de otros espacios públicos urbanos con relación al binomio seguridad/inseguridad en las prácticas e interacciones de los sujetos? ¿Cómo pensar los reversos de la oscuridad de la sala en términos de las subjetividades y prácticas del erotismo y la sexualidad?

Para indagar sobre estas cuestiones, en primer lugar, se abordarán algunos aspectos metodológicos y teóricos con respecto al trabajo con las entrevistas realizadas para esta investigación, los estudios de memoria cinematográfica, la teoría de los afectos y los estudios de públicos.

Un segundo apartado de este trabajo se enfoca de modo comparativo en el crecimiento y expansión de las salas de cine, tanto en el centro como en los barrios de ambas ciudades, para reflexionar sobre las diferentes experiencias urbanas modernas que el acto de ir al cine conllevaba para los públicos.

Y, por último, se indagará sobre el papel de la oscuridad. Para ello, se analizará el rol de la sala de cine y la experiencia cinematográfica en el despertar erótico y romántico de mujeres y disidencias por fuera de los marcos heteronormativos de la época. La oscuridad de la sala de cine permitió que muchas mujeres experimentaran su despertar sexual y fantasearan por fuera de la institución matrimonial. En aquellos años, la consolidación de la mujer como nicho del mercado cultural de masas promovió estrategias de *marketing* que apelaban al atractivo de la transgresión femenina, al mismo tiempo que lo contuvieron. Las salas de barrio, o los *cinemas de rua*, fueron fundamentales en el desarrollo de una sociabilidad y subjetividad erótico-romántica para las mujeres.² A su vez, para la comunidad LGBTQ+, las salas fueron lugares formativos de una educación sentimental, dado que propiciaban encuentros y prácticas, y subjetividades de resistencia y reexistencia en un período anterior a su constitución como sujeto político y a la consolidación de una agenda de derechos y lucha.

Asimismo, el trabajo explora aquellas interacciones de tensión y conflicto vinculadas a la violencia sexual, principalmente a jóvenes mujeres y niñxs, a partir de las memorias sobre los acosos en las salas. Se busca indagar tanto sobre las normativas de las salas para evitar estos episodios, como sobre aquellas estrategias de cuidado de los propios grupos para resistirse a la violencia. De este modo, se plantea otra percepción de la dimensión de la oscuridad en la que esta deja de ser la fascinación por entrar a un mundo de fantasías para tornarse un espacio de peligro, asedio y afectos ligados al rechazo y la vergüenza.

3. Memorias sinestésicas

A nivel internacional, los estudios sobre las memorias de los públicos de cine coinciden en que las personas tienden más a recordar los espacios, las compañías y rutinas, en el marco de una narrativa colectiva que evidencia una práctica compartida con otros y, por ende, íntimamente ligada a la sociabilidad, más que a las películas en sí (Kuhn 2002; Ferraz 2010; Treveri Gennari et al. 2020).

2 La expresión *cinema de rua* comenzó a ser utilizada en las décadas de 1970 y 1980, momento en el que surgieron otros modelos de exhibición, como los cines en las galerías –*cinema de galería*–, autocines o las salas en los *shopping centers*. De este modo, entra en crisis el propio modelo de *cinema de rua*. Antes de ello, todo cine era *cinema de rua*; es por eso por lo que no sería del todo correcto traducirlo al español como *salas de barrio*. Asimismo, en el sur de Brasil se lo llama *cinema de calçada*. Agradezco las informaciones de Rafael de Luna Freire al respecto.

Ir al cine fue una experiencia fundamental y formadora de subjetividades y prácticas para quienes vivieron y crecieron en Buenos Aires y São Paulo entre los años de 1940 e inicios de 1960. A lo largo de esta investigación, con el grupo “Historia de los públicos de cine en Buenos Aires (1933-1955)”, dirigido por Clara Kriger, hemos realizado entrevistas a más de 40 adultxs mayores, y, en el marco de mi estancia como *fellow* de Mecila, a más de diez personas en São Paulo que habían ido al cine durante dicho período. Por cuestiones de privacidad, a lo largo de este trabajo se omitirán los apellidos de las personas, más allá de que todas han expresado su consentimiento en usar su nombre real. Se trató de un trabajo de construcción de fuentes por medio de las herramientas metodológicas de la historia oral a través de entrevistas semiestructuradas. Según los testimonios, en la mayoría de los casos, se trató de personas de clase media y clase media baja que no compartían la vivienda con otra familia y que podían afrontar el costo del ingreso semanal al cine. A partir de una primera pregunta, que apunta al primer recuerdo del cine de la persona, se ha buscado abrir múltiples dimensiones del recuerdo; han aparecido eventos específicos, materialidades de la sala o sensaciones evocadas. En todos los casos, se recuerda la experiencia de ir al cine como un momento feliz de sus vidas y la nostalgia es la emoción dominante en sus memorias. Estas situaciones de escucha fueron develando dimensiones afectivas y físicas de la memoria. Los recuerdos volvían a pasar por los cuerpos de las personas entrevistadas, las sorprendían, las conmovían en sus silencios, omisiones y hallazgos. Así, los aspectos metodológicos del proyecto abrieron la discusión para los estudios de memoria y la noción de afectos y emociones.

Con respecto a este último campo, la sociología y la antropología de las emociones afirman que los sentimientos o los afectos se ven moldeados por el ambiente de un grupo y por sus formas culturales. Sara Ahmed propone que las emociones son prácticas culturales y sociales en la intersección de múltiples variables, concentrándose en lo que ellas hacen y no en lo que son (Ahmed 2014). La autora plantea investigar cómo las variables de género, sexualidad, clase, etc. funcionan en determinadas coordenadas espaciotemporales que explican la gran variación sincrónica y diacrónica de las experiencias, sean de miedo o de alegría.

Por su parte, Maria Claudia Coelho, desde una perspectiva contextualista, resalta la dimensión micropolítica de los sentimientos y su relación con el género (Coelho 2010). Desde este enfoque, las emociones son tributarias de las relaciones de poder entre grupos sociales e iluminan aspectos en un nivel macro de la organización social.

A lo largo de esta investigación, intenté también poner el foco en afectos negativos de lo que significó ir al cine en aquellos años. Como señalé, busqué indagar sobre las múltiples dimensiones de la oscuridad de la sala y complejizar los discursos y memorias sobre la experiencia cinematográfica. En el proceso de las entrevistas,

busqué dar lugar a gestos, silencios y expresiones ligadas a la vergüenza y el miedo. Thomas Scheff dice que existe una conexión vital entre la vergüenza y la vida social, ya que desempeña un papel fundamental en la regulación de la expresión y la conciencia de todas las demás emociones (Scheff 2013). El autor resalta la importancia de las dinámicas de género, raza y clase para explorar la vergüenza. Señala que el patriarcado y el racismo aumentan las probabilidades de que mujeres y personas negras sientan vergüenza. Así, el tabú sobre la vergüenza es una manera de mantener el *status quo* en el mundo emocional/relacional (Scheff 2013). En las entrevistas realizadas para este trabajo, se observará más adelante cómo la vergüenza es una de las emociones dominantes en los relatos de las mujeres sobre los acosos sexuales en el cine, mientras que para el caso de los hombres, si bien son recuerdos desagradables, no prepondera esta emoción. Asimismo, este tipo de memorias plantea de manera aún más marcada la cuestión de las múltiples temporalidades de la memoria.

En este sentido, desde los estudios de cine, Daniela Treveri Gennari explora una historia de las emociones en la experiencia de ir al cine (Gennari et al. 2020). Anette Kuhn plantea una *feeling memory*, que podríamos traducir como una memoria de sentimientos o como una memoria del sentir (esta última enfatiza el carácter activo del proceso de recordar) (Kuhn 2021). Estos trabajos, así como nuestras entrevistas, destacan el carácter sinestésico de la memoria por la que las personas recuerdan el olor del cigarrillo en el *hall* de espera, el tacto del terciopelo de las butacas, el barullo de los niños antes de comenzar la función, la voz del chocolatinero, el ruido de los ventiladores, o la emoción que provocaba el techo corredizo para ver las estrellas. “Los chicos veíamos más para arriba que para la pantalla”, dice Manuel (comunicación personal, 28/8/2018).

En esta misma dirección, el investigador João Luiz Vieira analiza sus propias memorias en su testimonio para el documental *Cine Vaz Lobo* (Lima 2015). Allí, resalta el carácter ritual de la experiencia y la idea de una seducción corporal de la arquitectura de estos espacios:

Quando piensas, por exemplo, en a localização, en a importância do espaço nobre que ocupava y en as formas de mobilização corporal que esta ida al cine implicaba [...], estás bajo una marquesina, ya estás, digamos, protegido, abrazado. Comienza un proceso, creo, de abrazo a esta experiencia. Compras una entrada, ahí tienes una taquilla, luego entras a un primer vestíbulo, entregas la entrada a un portero que a veces la picaba y la colocaba en una cajita específica muy bonita para guardar esas entradas. Y de ahí pasabas a diversos ambientes, a varios vestíbulos, lo cual variaba dependiendo del tamaño del cine. Si pensamos, por ejemplo, en un palacio de cine [...], la distancia que hay entre la calle y el asiento es inmensa, parece que atraviesas diversas etapas de

arquitectura, de iluminación, de ambiente, incluso de seducción corporal, diría, que tiene que ver, por ejemplo, con la alfombra. Sales de la calle, del asfalto, y vas entrando a diferentes ambientes, y en poco tiempo tus pies están pisando una alfombra, algo suave, algo que seduce al cuerpo. Te sientas en una butaca, y de repente tienes una iluminación [...] que va disminuyendo. Todo esto te va preparando para esa magia que fue el espectáculo cinematográfico. Todos esos espacios guardan en su arquitectura ese ritual (Lima 2015, traducción propia).³

Así, la propia materialidad de las salas y sus dispositivos arquitectónicos han sido fundamentales para el recuerdo de una experiencia llena de sensaciones físicas y emociones que desbordaban la pantalla.

A su vez, estos espacios fueron generando de modo dialógico sus propias convenciones de comportamiento. Mirta recuerda que la primera vez que fue al cine Ópera en el centro de Buenos Aires y quiso sacarse los zapatos, su prima le dijo “acá no, que no estamos en el Cumbre”, refiriéndose a una sala del barrio de Saavedra (comunicación personal, 11/3/2021). Manuel relata jocosamente las travesuras de los niños en la sala que llamaban cariñosamente “El Pablito”, una *piojera* –como se llamaba a las salas de peor calidad en Buenos Aires–, en la que las mujeres, insistió, no podían entrar (comunicación personal, 28/8/2018). Por su parte, Luís recuerda, en relación con las salas de encuentro de la comunidad gay de São Paulo, las diversas coreografías de esos encuentros eróticos en la penumbra (comunicación personal, 30/1/2024). Todas estas memorias dan cuenta de un amplio abanico de *performances* del mirar y del habitar los espacios que posibilitaron resistencias de clase y de género.

Por otra parte, otro de los interrogantes que trajo la metodología de trabajo tuvo que ver con mi propio lugar en el proceso de las entrevistas. Esta propuesta buscó reflexionar sobre la escucha y sus implicancias en el trabajo empírico cualitativo con historias de vida. Trabajar con las memorias cinematográficas de las personas implicó

3 “Quando você pensa por exemplo na localização, na importância do espaço nobre que ele ocupava, e nas formas de mobilização corporal que essa ida ao cinema implicava [...], você está debaixo de uma marquise, você já está digamos protegido, digamos abraçado, começa um processo, acho, de abraço assim dessa experiência. Você compra um ingresso, tem aí uma bilheteria, aí você entra em um primeiro hall, você entrega esse ingresso para um porteiro que às vezes picotava e colocava em uma caixinha específica muito bonita para colocar esses ingressos. E daí você passava para diversos ambientes, diversos halls de entrada, aí variava dependendo do tamanho do cinema, se a gente pensar por exemplo em um palácio de cinema [...], a distância que há entre a rua e a poltrona, ela é imensa, parece que você atravessa diversos estágios de arquitetura, de iluminação, de ambiente, até digamos de sedução corporal diria, que tem a ver por exemplo com o tapete. Você sai da rua do asfalto e você vai entrando por ambientes, e daqui a pouco você está, os pés estão entrando dentro de um tapete, em uma coisa macia, uma coisa que seduz o corpo. Você senta em uma poltrona, de repente você tem uma iluminação [...] que vai diminuindo. Tudo isso te preparando para essa magia que foi o espetáculo cinematográfico. Todos esses espaços guardam na sua arquitetura esse ritual”.

una responsabilidad ética. Por un lado, cuidarlas de su propia vulnerabilidad al evocar momentos traumáticos, o bien al enfrentarse al recuerdo de un mundo que hoy está lleno de fantasmas. Implicó también acompañar a las personas cuando sentían pudor por no poder acordarse en momentos donde la memoria se va hilvanando como puede. Y, por el otro, cuidarlas de que no se expusieran frente a sus propias miserias, y que al mismo tiempo pudieran dar cuenta de las tensiones y negociaciones de la convivialidad en los espacios de las salas de cine.

Silvana de Souza Nascimento, antropóloga brasileña –siguiendo a pensadoras del feminismo negro como bell hooks, Patricia Hill Collins, así como a la intelectual chicana Gloria Anzaldúa–, reflexiona sobre el papel del cuerpo de la antropóloga en el campo y sus implicancias desde una perspectiva interseccional (Nascimento 2019). ¿Qué sucede cuando se trata de universos muy próximos o muy distantes? La autora indaga sobre cómo ha sido leído su cuerpo, su forma de hablar y otro tipo de marcadores sociales, raciales, de clase y género en sus trabajos de campo. Con esto en mente, mi condición de extranjera en el proceso de entrevistas en São Paulo constituyó un desafío, dado que no tenía referencias claras de cómo yo estaba siendo leída por lxs otrxs. Es muy probable que las coordenadas de mi cuerpo, de mi manera de hablar, de estar en el espacio, las inflexiones de mi voz, y lo que yo entiendo que la gente entiende de mí no sea leído de la misma manera que en Buenos Aires. Asimismo, no ser local implica dificultades para percibir matices, expresiones que no conozco y que en sí conllevan marcadores de clase o rastros misóginos o racistas. Otro aspecto importante a considerar es que, a diferencia de las entrevistas realizadas en Buenos Aires, a las que fuimos en grupos de dos a cuatro personas y éramos percibidxs como “un grupo de la facultad” por esxs adultxs mayores, en São Paulo, era una investigadora argentina. Una de las entrevistadas me esperó con un mapa dibujado por ella misma con los cines de su barrio para que entendiera el recorrido del cual me iba a hablar.

El foco del trabajo sobre los imaginarios y prácticas del erotismo y la sexualidad y la distancia generacional con las personas entrevistadas implicó un trabajo de escucha de los sobreentendidos, de las sonrisas, de los silencios; las frases a medio decir se volvían cruciales para entender la relación de esas personas con sus primeras experiencias eróticas, en su gran mayoría del orden de la fantasía, en las salas de cine.

4. “O cinema é a maior diversão”. Cartografías de las salas de cine y apropiaciones populares de los espacios

Entre las décadas de 1930 y 1960, en las ciudades de Buenos Aires y São Paulo se produjeron grandes transformaciones urbanas que fueron modificando los límites de la ciudad. Fue realizada una vasta obra pública que urbanizó diferentes barrios, se ampliaron las vías del transporte público, y las ciudades fueron cambiando sus perfiles al son de los ritmos de la modernidad de la época.

Las salas de cine participaron de estos procesos de modernización y fueron parte de la experiencia moderna de la ciudad. Las modestas salas de los primeros años del cine dieron lugar a verdaderos “palacios”, así como también se expandieron a lo largo de los diferentes barrios en ambas ciudades. Si bien la salida al “centro” constituía un diferencial según las memorias de la época, las llamadas “cabeza de barrio”, que en ocasiones presentaban dimensiones y ornamentación palaciegas, promovieron la instalación de importantes comercios en la zona. Dentro de cada barrio, existía una jerarquía de salas que fue fundamental para la sociabilidad de sus habitantes. Sonia Sasiain, a partir de un trabajo con fotografías y planos arquitectónicos de las salas de Buenos Aires, plantea que esos cines invitaban al público a un nuevo modo de habitar esos recintos, y que estos cambios tipológicos respondieron tanto adaptaciones técnicas –principalmente la aparición del sonido–, como a las transformaciones en el gusto del público (Sasiain 2019).

El cine fue un entretenimiento de masas. Es más, podríamos decir que colaboró con las caracterizaciones situadas de esos entretenimientos masivos, es decir, fue parte de cómo las masas experimentaron el ocio. El precio de sus entradas y las estadísticas de audiencia dan cuenta de ese carácter popular y masivo.

Para el caso de Buenos Aires, en 1933 –año del estreno de las primeras películas sonoras argentinas, *¡Tango!* (Barth 1933) y *Los tres berretines* (Susini 1933), primeros filmes en utilizar el sistema Movietone de sonido óptico– la población de la ciudad ascendía a más de dos millones de habitantes y contaba con 152 salas de cine con una venta de 17.400.532 entradas por año.⁴ El centro de la ciudad presentaba una gran densidad de salas –el 20% de las mismas se hallaba en la circunscripción de San Nicolás, lo que hoy se denomina “microcentro”– y el resto se esparcía por los barrios. Los datos relevados por el grupo “Historia de los públicos de cine en Buenos Aires (1933-1955)” arrojan que en 1936 había una butaca de cine cada dieciséis habitantes.

4 El listado de salas ha sido confeccionado a partir de la información de los Censos Nacionales y los Anuarios Cinematográficos –publicaciones destinadas a distribuidores y exhibidores del sector–. Fuentes del grupo “Historia de los públicos de cine en Buenos Aires (1933-1955)”.

Durante esos años, Buenos Aires ya había alcanzado su dimensión metropolitana y lanzado un plan de obras públicas para facilitar la circulación.

En São Paulo, José Inácio de Melo Souza señala que las transformaciones urbanas de los años de 1920 también produjeron una modernización de los cines a partir de la influencia de los *movie palaces* de los Estados Unidos, con recintos para 2000 y 3000 espectadores, y de la Cinelândia carioca (Melo Souza 2016). Con la aparición del sonido, se modificó nuevamente la cartografía de salas, ya que de las que funcionaron en el período 1916-1930, solo 29 continuaron hasta las décadas de 1940 y 1950. Melo Souza remarca que esta impronta americana fue más marcada en los barrios que en el centro, es decir, que los exhibidores no acompañaron tan fuertemente la renovación del centro urbano (Melo Souza 2016). A su vez, las fuentes del Archivo Histórico Municipal también dan cuenta de la expansión territorial de las salas a través de las solicitudes de funcionamiento, los pedidos de funcionamiento de bares y cafés en los cines, las solicitudes e intimaciones de reforma de las instalaciones, las cuestiones impositivas y del crecimiento del circuito de la Companhia Cinematográfica Serrador, de Francisco Serrador.

Para 1940, en Buenos Aires, ya se había renovado el circuito de salas sobre la avenida Corrientes, tras el ensanche en la década anterior, y el de la calle Lavalle, en San Nicolás; según la estadística municipal, sumaban 177 cines en aquel año. Este circuito céntrico se extendía entre las avenidas Rivadavia y Santa Fe y desde Suipacha hasta Callao, y concentraba gran parte de las salas de la ciudad, aunque el público se apropió de los espacios para el espectáculo en toda la ciudad y la expansión de las salas estuvo acorde al crecimiento de la misma hasta 1950. Es más, muchas de las innovaciones técnicas y arquitectónicas se ensayaron primeramente en las salas de los barrios, tal como lo demuestra el trabajo de Sasiain. La autora señala que el 21 de abril de 1933 se inauguró el “primer cine atmosférico” de América del Sur –tal como se consignaba en una nota de la revista *Film*– en el barrio de Flores, que hasta entrado el siglo XX había sido una zona de quintas. Se trataba del cine Pueyrredón de la cadena de Clemente Lococo, que “anticipaba todos los detalles de ‘modernización y capacidad’ que presentaría dos años más tarde el cine-teatro Ópera en el centro, ambos diseñados por el mismo prestigioso arquitecto: Bourdon” (Sasiain 2019: 684). En otro trabajo en conjunto (Sasiain et al. 2021), hemos hecho hincapié en las diferentes experiencias yuxtapuestas de la ruralidad de algunos barrios alejados del centro de la ciudad y la modernidad de las salas y los imaginarios de los filmes que en la memoria de lxs entrevistadxs eran vividos como entrar a otra dimensión, otra realidad, tal como expresa el testimonio de Ricardo (comunicación personal, 15/4/2021).

Este enfoque propone desestabilizar algunos de los supuestos de la dicotomía centro-barrios, protagonista de la literatura folletinesca, de las letras de tango y de

las narrativas del cine argentino hasta los años de 1950, que, a su vez, de alguna manera fue traducida a la caracterización del público de la ciudad de Buenos Aires. Tanto la crítica y las revistas del sector exhibidor de la época, como la historiografía tradicional del cine argentino dividieron al público en dos grupos. Uno sofisticado, de clase alta y con gustos cosmopolitas, que acudía a las suntuosas salas del centro. Y el otro, popular, inclinado al cine nacional, tanto por su dificultad para leer subtítulos como por sus preferencias menos refinadas, que asistía a las salas de los barrios. No obstante, tal como plantea Sonia Sasiain, estas elecciones de los públicos justificadas por el gusto estuvieron estrechamente relacionadas con los rasgos del negocio de la exhibición de la época.

Los programas se diseñaban por acuerdos celebrados entre exhibidores y distribuidores. Los dueños y administradores de las salas barriales, por ejemplo, de Boedo, y Flores, se reunían para pactar la proyección simultánea de una película de la misma distribuidora y en conjunto diseñaban un horario de exhibición. Entregaban un organigrama al combinador encargado de sincronizar que las latas con las cintas pudieran ser repartidas a tiempo, de un cine a otro, en motocicleta. Un ejemplo del funcionamiento de este sistema es el de los cines Los Andes y Cuyo, que trabajaban con la distribuidora SAC, propietaria a la vez del cine Atlas en el circuito céntrico. Una película que se estrenaba en simultáneo en estos cines también se exhibía en los barrios de Belgrano, Flores o Almagro. De esta manera, la distribuidora aumentaba la rentabilidad del alquiler de la misma pieza (Sasiain 2019: 687-688).

De este modo, el “gusto del público” fue parte de una trama compleja de negocios de la distribución y exhibición cinematográfica con respecto a la circulación de películas nacionales y extranjeras, de posibilidades técnicas, mejoramiento de infraestructuras de las salas y de la red de transporte de la ciudad, así como también de la urbanización de los barrios. Los testimonios de las entrevistas y la información de la base de datos confeccionada en el marco del grupo “Historia de los públicos de cine en Buenos Aires (1933-1955)” a partir de las carteleras del diario *La Nación* demuestran también un fuerte consumo y preferencia de cine extranjero en las salas de los barrios.

Otro aspecto importante para considerar en relación con las maneras en que se iba al cine en Buenos Aires en aquellas décadas tiene que ver con la fragmentación y diversidad del mercado exhibidor. Tal como resalta Clara Kriger, las *majors* no pudieron instalar una política de exclusividad para sus sellos en las distintas salas; los empresarios no lo aceptaban y la legislación local los protegía (Kriger 2024). Esto tuvo como resultado la instalación de lo que se denominó el “programa monstruo”, por el cual en los cines en los barrios se ofrecían tres, cuatro y hasta cinco películas por el precio de un solo *ticket*. Esta forma de entretenimiento popular, plantea Kriger, puede

pensarse como una continuidad con el espectáculo del circo criollo. Esta experiencia extendida en el tiempo es sumamente recordada por los testimonios de las personas entrevistadas y cabal para pensar las prácticas y los imaginarios erótico-afectivos de los públicos. Entrar y salir en medio de las películas, la repetición de filmes y un programa largo era el ambiente propicio para el encuentro amoroso y otro tipo de interacciones.

A diferencia del negocio porteño, el mercado exhibidor en Brasil se encontraba más concentrado. Luiz Severiano Ribeiro Júnior controlaba el 50% del mercado en Rio de Janeiro, mientras que Francisco Serrador era el principal exhibidor en São Paulo. En aquellos años, comenzaron a promulgarse una serie de decretos que buscaban incentivar la exhibición de filmes nacionales en todo el país. En 1946, los cines *lançadores* debían exhibir como mínimo tres largometrajes brasileños. En 1951, uno por cada ocho extranjeros. Según Luís Alberto Rocha Melo, este decreto buscaba incidir principalmente en los cines de segunda o tercera línea que exhibían varios filmes extranjeros por semana, o inclusive en el mismo día, a diferencia de los de primera línea, cuya frecuencia era de uno por semana (Melo 2011). La base de la programación de aquellas salas eran los *programas duplos* o la exhibición de varios filmes por semana. Así, este decreto buscaba introducir una mayor cantidad de filmes brasileños en la programación de los cines de los barrios donde las personas permanecían más tiempo en las salas. Al año siguiente, los exhibidores lograron que la regla cambiara a una película nacional por ocho programas de filmes extranjeros que podían contener hasta diez (Melo 2011).

Anivel de la producción, también estas fueron décadas de transformaciones importantes para São Paulo, con el surgimiento de los estudios Vera Cruz, Maristela y Multifilmes, la aparición de diversos financiamientos oficiales –de la Prefeitura de São Paulo en 1955 y del Banco do Estado de São Paulo en 1956–, y de la empresa Cinedistri, que aumentó su volumen de producción.

Con respecto al aumento de la audiencia, Inimá Simões, a partir de datos del Departamento de Estatística e Censo, apunta que São Paulo en 1940 tenía una población de 1.317.396 habitantes y una oferta de 100.000 localidades de cine en la capital –más precisamente 95.754–, ocupadas por 19.526.224 espectadores (Simões 1990). Este autor señala que en los siguientes cinco años se inauguraron más de veinte salas y que el aumento del público fue superior al crecimiento demográfico hasta el final de la década de 1950, momento en el que comienza el declive de la actividad. Durante esos años, el famoso eslogan “*O cinema é a maior diversão*” era una realidad cotidiana.

Con relación a la localización de las salas, la cartografía es similar a la de Buenos Aires. Si bien las salas con mayor público se encontraban principalmente en el centro –siendo el barrio de Brás el segundo territorio cinematográfico más importante de la ciudad–, cerca del 80% están localizadas en los barrios. En 1954, de los 145 cines en funcionamiento, 127 están en los barrios y 18 en el centro de la ciudad (Simões 1990). Herta Franco subraya que estas grandes salas centrales, construidas en edificios nuevos, siguieron las directrices del ingeniero Prestes Maia, que estipulaba normas que posibilitaban la instalación de cafés, bares y restaurantes en la planta baja de los predios para incrementar la sociabilidad y prácticas cosmopolitas en el centro de la ciudad (Franco 2019). La documentación que se encuentra en el Archivo Histórico Municipal también demuestra la intención de sofisticar las ofertas y prácticas de ocio de los públicos. En 1931, la Sociedade Golfinho Paulista Ltda. solicita permiso para el funcionamiento de un golf en miniatura en el salón Mourisco, anexo al Cine Alhambra (Archivo Histórico Municipal s.d.b), y en 1953, comienzan a exhibirse los filmes 3D en el Ópera y el Cine República (Archivo Histórico Municipal s.d.a). Asimismo, en la sección de microfilmes del Centro Cultural de São Paulo, se registran los más variados y refinados servicios de los cines. El cine Plaza, por ejemplo, tenía un servicio de atención de llamados por parte de las clínicas para que los médicos pudieran disfrutar de la sesión, así como también contaba con una finísima *bombonière* para atender “el delicado gusto de sus distintos habitués” (Salas de cinema em São Paulo, 1982-2001 s.d.b). Los estrenos de los filmes se transformaron en verdaderos eventos sociales de gran visibilidad para la élite local, así como las inauguraciones de las salas. En 1958, se lo ve al gobernador de São Paulo Jânio Quadros en la inauguración del Rivoli, y en 1953 Paulo Sá Pinto hace bendecir por un padre los proyectores del Cine República (Salas de cinema em São Paulo 1982-2001 s.d.a). Este tipo de noticias en la prensa local y las revistas especializadas colaboraron con una pedagogía del habitar de la sala siguiendo modelos foráneos que las audiencias se apropiaron de manera vernácula.⁵

En el valioso trabajo de entrevistas realizado por Inimá Simões en 1982 –posteriormente publicado–, el investigador recoge el testimonio de Marinha Lourenço Torres –electa varias veces como presidenta del Sindicato dos Empregados de Cinema do Estado de São Paulo–, que cuenta sobre la discriminación racial con respecto a los trabajadores en los cines más elegantes de la ciudad:

5 Rocha Melo plantea que hacia la mitad de la década de 1950, se va configurando otro tipo de espectador más reflexivo que cambia el perfil socioeconómico de las audiencias de filmes (Melo 2011).

La selección era muy rigurosa. En algunos teatros, como el Art Palácio y el Metro, se exigía que los hombres midieran más de un metro setenta y fueran blancos, o al menos de tez marrón clara (Simões 1990: 47, traducción propia).⁶

Entre las entrevistas realizadas, las cuestiones segregacionistas aparecen en términos de clase, más que étnicos, sobre todo en el caso de Buenos Aires, donde las discusiones sobre el racismo están mucho menos avanzadas que en Brasil. En otro trabajo, junto a Sonia Sasiain, planteamos que las diferencias entre quienes habitaban el mismo barrio estaban fuertemente marcadas por sus prácticas de consumo cultural. Para el caso de Saavedra, un barrio alejado del centro de la ciudad, Mirta cuenta que quienes “vivían en la villa⁷ no iban al cine”. Ella lo recuerda de la siguiente manera:

No recuerdo encontrarlos en el cine. Las chicas que venían también a [mi] escuela primaria estaban apartadas. Les daba vergüenza decir que vivían en la villa. El cine no les interesaba, así como no les interesaban Frank Sinatra o Bing Crosby (Gil Mariño y Sasiain 2023: 201).

Por su parte, Natalia Milanesio, en su trabajo sobre los consumos culturales de los trabajadores durante el primer peronismo, relata el frustrado intento de una mujer de escasos recursos de entrar en una sala del centro. Cuando quiso pagar la entrada, el encargado de la boletería “la miró de arriba abajo y le dijo dejando caer cada palabra: ‘no es posible, aquí solo se entra por invitación’” (Milanesio 2014: 133).

Para la ciudad de São Paulo, Maria Helena, una mujer negra, cuenta que había un cine en el centro donde iban mayoritariamente personas negras, pero que no recuerda haber experimentado episodios de racismo en las salas, aunque sí de acoso (comunicación personal, 3/5/2023). En contrapartida, entrevistadxs que pertenecían a una clase más acomodada recuerdan cómo sus familias controlaban a qué tipo de salas asistían para que no interactuaran con personas muy distantes de su clase social. Maria Aparecida cuenta que de niña solo podía ir a algunas salas porque su familia era portuguesa y tenían una educación muy rígida (comunicación personal, 19/6/2023). David, hijo de inmigrantes judíos italianos, también relata que su familia regía sus espacios de sociabilidad, preferentemente dentro de la colectividad, y que a veces iban al cine con la empleada (comunicación personal, 26/10/2023).

Este complejo escenario donde se articulaban los rasgos del negocio exhibidor, las transformaciones urbanas y la modernización de las ciudades, las características materiales de las salas, las prácticas de consumo cultural y las experiencias subjetivas

6 “A seleção era muito rigorosa. Em alguns teatros, como o Art Palácio e o Metro, exigia-se que os homens tivessem mais de um metro e setenta e fossem brancos, ou pelo menos moreno claro”.

7 “Villas de emergencia” o “villas miseria” fue el nombre que se dio en distintos momentos a la aglomeración de viviendas precarias, sin servicios y asentadas de manera irregular sobre tierras vacantes en zonas urbanas.

de la sociabilidad de las audiencias recogidas a través de los testimonios dan cuenta del lugar de la sala de cine como espacio de tensiones, conflictos y negociaciones de diferentes violencias sistémicas.

5. Fantasías y prácticas eróticas en la oscuridad y la penumbra de la sala

En 1955, el fox-canción “*Iremos ao cinema?*” de Armando Cavalcanti, grabado por el Trio Nagô en la Continental, cantaba “*iremos ao cinema/ se mamãe deixar [...] se o artista é de abafar/ na frente é bom lugar/ mas, se eu vou com meu amor/ então é atrás que eu vou ficar*” (Iremos al cine/ si mamá lo permite [...] si el artista es de aplacarse/ al frente es buen lugar/ pero, si voy con mi amor/ entonces atrás me voy a quedar) (Cavalcanti 1955, traducci). Aún más tempranamente, en 1928, la revista *La película* en Buenos Aires publicó una caricatura en la cual no está claro el consentimiento de toques físicos entre una menor y un hombre. Puede leerse que el padre dice “¿Y cómo se ha atrevido ud. a abrazar a mi niña cuando se apagó la luz?”, y el otro hombre contesta “La misma pregunta me hice yo cuando se encendió” (*La Película* 1928b). Ese mismo año, también publicó las protestas de unos jovencitos que se quejaban de la novedosa medida en las salas modernas de primera línea de tener dos proyectores para evitar que se interrumpa el filme:

Dicen que una hora que dura la sección, así a oscuras, es mucha espera sin poder flirtear a su gusto con Fulanita o Menganita. Necesitan los cruces de miradas de acto a acto, con sus consecuencias de correspondencia visual. Naturalmente que esto no ocurre en los populares donde el público va a ver películas y no a hacer el fifí (*La Película* 1928a).

En 1933, *El Heraldo del Cinematografista* celebra que haya cerrado el cine Buckingham, al que consideraba:

una rémora para el espectáculo cinematográfico, que solo servía de pretexto para que mujeres de vida airada –escoria del mal vivir– realizaran un negocio amparadas en la falta de escrúpulos de los empresarios que en tal forma se complicaban en tan infame comercio (*El Heraldo del Cinematografista* 1933: 571).

Unxs quieren luz, otrxs quieren oscuridad. Pero seguramente todxs consensuaban en que la sala de cine era un espacio para poder tocarse, besarse, imaginar otros amores y demás fantasías.

Este tipo de prácticas trascendía el circuito de exhibición de filmes pornográficos y eróticos, que, a su vez, muy tempranamente en el caso de Buenos Aires, salió

de los ambientes prostibularios y alcanzó los cines comerciales, enfrentándose continuamente a la censura y reglamentaciones de espectáculos. Las salas del centro y de los barrios fueron escenario de un amplio abanico de prácticas e imaginarios vinculados al erotismo (Cuarterolo 2015).

La oscuridad de la sala permitió que muchas mujeres se animaran a experimentar su despertar sexual y fantasear por fuera del matrimonio. Varios de los testimonios recogidos para esta investigación relatan experiencias de subjetivación femenina con respecto al erotismo, la sexualidad y lo que entendían por amor romántico y las relaciones entre los géneros.

Por su parte, María Bjerg, en su investigación sobre la violencia conyugal en la Argentina, propone que hacia la década de 1920 se produce un cambio del régimen de obediencia en las relaciones matrimoniales (Bjerg 2023). No obstante, también señala que aún en los años de 1930 y 1940 se registraba en los expedientes judiciales cómo los victimarios continuaban alegando que la violencia era consecuencia de que las mujeres querían salir solas. Como ya se ha señalado, tempranamente el cine argentino abordó los conflictos de género debido al fanatismo de las mujeres por el cine. Un filme como *Sábado a la noche, cine* –sobre los públicos de cine de aquella época– retrata también los problemas conyugales, la salida al cine como espacio de la cita, cómo se gestionaba el proceso de la conquista y el rol de la sala como lugar de libertad (Ayala 1960). En una escena de la película, una familia discute porque nadie quiere acompañar a la madre, ama de casa, al cine. Su esposo tiene otro compromiso. Su hija Rosa, que ya arregló para ir en ese mismo horario con un pretendiente y una amiga –como marcaban los códigos de comportamiento–, le miente a su madre y le dice que no puede. Y su hijo “ya es un hombre para acompañar a la mamita”. La mujer se siente desanimada y les dice: “Lo importante es que vos tengas tu remera preparada, vos tu vestido y vos tus camisas”, quejándose de su rol doméstico. Su esposo le contesta que “tampoco es cuestión de hacerse la víctima, tenés una sirvienta por medio día”. Sin embargo, lo que la mujer reclama es salir del espacio doméstico. “Me paso sola toda la semana encerrada en estas cuatro paredes”. El esposo responde: “pero, decime, ¿para qué te compré el televisor?”. Ella culmina la conversación: “para eso, para que siguiera encerrada [...] el día menos pensado armo las valijas y me mando a mudar” (Ayala 1960).

Tanto la industria cultural como los testimonios de nuestras entrevistas dan cuenta del papel fundamental de las salas de cine para la sociabilidad femenina por fuera del ámbito doméstico y como horizonte de transgresión de los mandatos patriarcales. La introducción del elemento de la televisión en *Sábado a la noche, cine* es sintomático en este sentido. No solo se trata de fantasear con las imágenes de la pantalla, sino de habitar la sala, de estar solas a oscuras sin tener que dar explicaciones.

En esta dirección, cuando le pregunté en la entrevista a Maria Helena si alguna vez había ido con algún novio al cine, ella respondió.

No, yo iba para ver la película, nada de estar besando, abrazando, ni nada de eso. No, fui una vez, pero nunca más. [Porque él] quería abrazar, quería besar, y yo quería ver la película, esa película con ese galán que amo con locura, imagínate [risas], prefiero ir sola (comunicación personal, 3/5/2023, traducción propia).⁸

Aquel de la fantasía valía más la entrada que el de la realidad. Con respecto a ello, es importante recordar también que el mercado del entretenimiento consiguió muy tempranamente mercantilizar estos circuitos afectivos en su favor, volviendo rentables a las emociones, como lo demuestra el *boom* mediático de la muerte del primer *latin lover*, Rudolph Valentino, en 1926. En “Recordando el Eclesiastés”, Arlt insiste en cómo esta excitación por Valentino estaba muy propagada socialmente:

Había mujeres tan enloquecidas imaginativamente por el actor, que ni las recias tundas de sus maridos conseguían situarlas en la realidad. [...] Aquello era la apoteosis del romanticismo en el más deleznable de sus aspectos. Las mujeres salían de los cines de verlo a Rodolfo, entraban en sus casas, tropezaban con las barbudas fachas de sus maridos y, en plena descomposición de sentimientos, les declaraban: “Es necesario que nos separemos. Esto no puede continuar así.” ¿Qué actitud puede tomar un marido contra una sombra? Ninguna (Arlt 1997 [1940]: 119-120).

De esta manera, podría pensarse que estas emociones, afectos y prácticas vinculadas al deseo erótico femenino también estuvieron atravesadas por lógicas mercantiles de la transmedialidad de la época y se volvieron objetos de consumo que delineaban de modo dialógico las prácticas socioculturales de ir al cine y vivir el cine para las mujeres. Andrés dice que piensa que a lo mejor su madre “estaba un poco enamorada de Hugo [del Carril], pese a que ya estaba casada y embarazada, [porque] cuando vio *Puerta cerrada*,⁹ le gustó tanto que fue a la siesta, a la tarde y a la noche o al otro día” (comunicación personal, 12/9/2021).

Con respecto a las interacciones físicas, el testimonio de Ana en Buenos Aires cuenta que “una vez que se apagaba la luz, ‘rascar’ era tenerse la mano y que por ahí la mano se te apoyara en la pierna y te hiciera cosquillas en el estómago, eso era

8 “Não, eu ia para assistir o filme, nada de ficar beijando, agarrando, abraçando. Não, fui uma vez, mas nunca mais. [Porque ele] queria abraçar, queria beijar e eu queria assistir o filme, aquele filme com aquele galã que eu amo de paixão, imagina [risas], vou sozinha.”

9 Hugo del Carril no fue parte del elenco de *Puerta cerrada* (Alton y Saslavsky 1939). Es probable que haya querido referirse a *Madreselva* (Amadori 1938), donde también es protagonista Libertad Lamarque.

todo” (comunicación personal, 13/11/2019). Luego, agrega que también había algún beso, pero no mucho más porque su grupo de amigas cargaba con una educación judía tradicional. Alicia, del barrio de Boedo, cuenta que muchas veces usaban las últimas filas del cine para poder “hacerse arrumacos, que por ahí en la calle no lo hacían porque no era costumbre. No es costumbre como hoy, que uno ve a los chicos besarse, aun los mocosos de 14 o 15 años, como actores de cine” (comunicación personal, 17/12/2019). Mirta también recuerda que en el barrio de Saavedra en los cines Cumbre y Aesca la gente iba a besarse a la última fila, “que pasaba eso, se sabía, tengo hermanos mayores” (comunicación personal, 11/3/2021). Pero ella nunca lo hizo.

Manuel recuerda que “no era común que la mujer manifestara el gusto por un hombre, por un actor”, sin embargo, ninguna de las entrevistadas tuvo pudor en recordar sus galanes preferidos (comunicación personal, 28/8/2018). En la mayoría, los relatos están tamizados por esas imágenes románticas de los filmes de Hollywood de la época. Nilda recuerda con cierta decepción que “era una época engañosa”, ya que creció viendo esas películas románticas e imaginando al “príncipe azul” y “después me di cuenta que todo eso era falso” (comunicación personal, 11/10/2017). Otras entrevistadas introdujeron una dimensión más erótica, como Ana, que recuerda que ella y sus amigas soñaban con acostarse con alguien, pero que no se atrevían. Por eso hablaban “no solo de lo que pasaba en el cine, sino también de lo que nos gustaría que pase” (comunicación personal, 13/11/2019). Asimismo, Esther cuenta que “si bien es cierto que en aquel tiempo no se veían relaciones sexuales en el cine, sí se veían esos besos finales que una adolescente que tiene todas las hormonas ahí bullendo [hablando de sí misma], debe ser tremendo” (comunicación personal, 18/1/2023).

Por su parte, en el recuerdo de los hombres está más presente el deseo erótico. Si bien hay una diferencia generacional muy amplia y de género conmigo como entrevistadora, a través de risas, onomatopeyas, frases a medio decir, dejaban en claro el deseo físico. Julio dice: “Sí, no me acuerdo de los nombres pero muchas me entusiasmaban mucho, Rita Hayworth, *mamma mia!*...” (comunicación personal, 29/7/2021). Gustavo recuerda que Brigitte Bardot era su pasión. “No recuerdo haber visto alguna película de ella, pero la seguía a través de las revistas [...] y yo estaba enamorado y mucho más que enamorado y otra cosa” (comunicación personal, 30/11/2020). Las divas italianas Sofía Loren y Gina Lollobrigida también fueron recordadas con risitas por varios de los entrevistados. A su vez, la gran mayoría recuerda haber ido a alguna cita al cine en la adolescencia y juventud.

La dimensión erótica y sexual de la sala es aún más marcada en las interacciones de las disidencias sexuales. Para el caso de Buenos Aires, Patricio Simonetto traza una cartografía urbana de bordes dinámicos y difusos de la sociabilidad homosexual,

con el objetivo de rastrear las tácticas que se ponían en juego para vulnerar espacios normativos y birlar controles entre las décadas de 1950 y 1980 (Simonetto 2017). El autor señala que desde 1932 una serie de normativas intercedieron en la sexuación del espacio y sancionaron principalmente a homosexuales y a la venta de sexo en la vía pública. Así, los homosexuales fueron forjando un conocimiento comunitario necesario para entablar contactos sexuales endógenos y exógenos en los espacios que llamaron “teteras”. Se trataba de un complejo mapa que incluía baños, cines, estaciones de subte o tren, y zonas de caminata (Simonetto 2017). Los cines de la calle Lavalle y de la Avenida de Mayo pasaron a formar parte de este sistema de “teteras”, que –con la aparición de una agenda de derechos y creciente visibilidad de la comunidad homosexual– a fines de los años de 1960 y 1970 se extendió aún más por la ciudad, lo cual Simonetto detalla con precisión en su investigación.

Estas experiencias eróticas también fueron retratadas por la literatura de la época. En 1936, Otto Miguel Cione escribe una novela higienista, tanto represiva como formativa, que recupera en detalle las prácticas de poblaciones eróticas “infractoras” de la Buenos Aires de la década de 1920, prácticas que estuvieron signadas por el estigma, el secreto, la patologización y el encierro (Cione 2022 [1936]). En esta época, la persecución y represión era discrecional e intensa. Contrario a sus objetivos, Cione acabó por dar visibilidad a una contracultura sexogenérica perseguida, que quedó registrada en su experimento letrado (Cione 2022 [1936]). En uno de sus capítulos, se describe la venta de sexo y una relación sexual lésbica en una sala de Avellaneda – suburbio que linda con la ciudad– para hombres:

La Gioconda se aprieta contra Roberto con cierto estremecimiento de placer. Friné y Odette están en el colmo de la satisfacción y se besan con fruición. Roberto se contiene a duras penas, por no irse de allí, aunque mira con cierta curiosidad lo que nunca había visto tan impúdicamente representado. De pronto siente a su lado que una mujer atrevida se le echa encima materialmente. Su mano de ella experta tantea en la oscuridad. Sorprendido va a protestar de aquel acto cuando oye que ella le susurra al oído: –Si Ud. quiere por dos nacionales. Y a ella también por otros dos ¿Quiere Ud.? (Cione 2022 [1936]: 260-261).

La referencia a las salas de Avellaneda también aparecerá más tarde como parte del mapa del *yire* homosexual entre la ciudad y los suburbios en el cuento “La narración de la historia” de Carlos Correas. El personaje principal, Ernesto, va al cine Colonial en Avellaneda:

se sentó al lado de un jovencito y por accidente se tocaron bruscamente las piernas. En el intervalo, Ernesto buscó bastante, casi desesperado. Fue al baño. En el hall del cine vio a un muchachito delgado. [...] Cambió de sitio en

el cine y fue a sentarse al lado de uno que parecía joven, con la cara picada de viruelas y un zurrón con ropa que apoyaba sobre los muslos. Ernesto le rozó un poco las piernas, pero el otro no atendía; luego hablaron, comentando la película (Correas 1959: 6).

Este tipo de relatos también es frecuente en la célebre investigación de Néstor Perlongher, *O negócio do miché: prostituição viril em São Paulo*, que recoge varios testimonios de personas que asistieron al cine en las décadas que abarca el presente trabajo (Perlongher 1986). El autor señala que, debido a la clausura del área de burdeles bajo control gubernamental en 1954, se abre la zona de la Boca do Lixo, relativamente tolerada hasta 1959. El aumento de la represión policial provocó un nuevo movimiento hacia la avenida São João, Largo do Arouche y la calle Rego Freitas, que hizo que se superpusieran diferentes tipos de marginalidades. Perlongher, siguiendo a Barbosa da Silva, apunta que para 1959 los espacios ocupados por los homosexuales contemplaban a los cines Art Palácio –principalmente los lunes–, Oasis y Marabá –principalmente los miércoles–, Cairo, Pedro II y Cinemundi (Perlongher 1986: 89). El testimonio de Clóvis agrega al cine Ipiranga y la galería del cine Olido. Cuenta que se trata de un punto de *michés* al estilo paredón, que se extendía hasta los zaguanes del cine. El relato de Dany también se detiene sobre las puertas del Ipiranga y Marabá donde la *pegação* era más fácil.

La investigación de Perlongher tempranamente propone una perspectiva interseccional de la cartografía urbana homosexual, haciendo hincapié en las diferencias de clase, étnicas y generacionales para el tabú social y para las interacciones entre los diferentes grupos. En la misma dirección, los trabajos de João Silvério Trevisan y Renan Quinalha plantean que las ciudades componen dinámicas que producen desigualdades sociales (Trevisan 1986; Quinalha 2022). En lo que respecta a las salas, Perlongher remarca que el Palácio do Cinema era una de las más populares; allí asistían negros, obreros, *bichas* proletarias, adolescentes de la periferia, porque era muy barata la entrada. Desde 1950, era conocida por la presencia de *michés* y travestis en los baños y por el sexo impersonal en sus pasillos, que estaban “llenos de esperma” (Perlongher 1986: 136). El testimonio de Graciliano agrega:

En esos cines más pobres, es solo para el ligue. Se encuentra a alguien, se habla de dinero, se va al hotel (cuando el encuentro no es en el mismo cine) y listo. En el cine Olido, por ejemplo, los encuentros ocurren de forma más romántica (Perlongher 1986: 224, traducción propia).¹⁰

10 “[N]esses cinemas pobres é só transa. Encontra-se alguém, fala-se em dinheiro, vai-se para o hotel (quando a transa não é no cinema mesmo) e pronto. No cinema Olido, por exemplo, as transas acontecem mais românticamente.”

Perlongher remarca que el cine funcionaba hasta la década de 1980 “a la manera antigua”, es decir, como centro de activa sociabilidad, donde los asistentes se encontraban “en la oscuridad de las butacas o en los baños del cine, divididos entre travestis –que controlan los cubículos– y *michés* –que rondan alrededor de los mingitorios” (Perlongher 1986: 223, traducción propia).¹¹ Agrega que se sucedían los “contactos en la penumbra entre hombres, que a veces ni siquiera se ven las caras [...] penetraciones apresuradas en los pequeños y malolientes baños” (Perlongher 1986: 224, traducción propia).¹²

La imagen de la penumbra también es sumamente fuerte en el recuerdo de Luís, a quien entrevisté en enero de 2024. Si bien Luís es más joven y sus experiencias son de las décadas de 1970 y 1980, él recordaba historias que amigos y compañeros le habían contado cuando descubría esos espacios siendo joven. Ante la pregunta por la oscuridad, me respondió con la fascinación que le producía la penumbra, la excitación de ver y no ver en el juego de miradas y roces homoerótico, de no saber en qué momento podías quedar expuesto por la luminosidad de la pantalla. Luís recuerda con nostalgia y alegría esos cines, que siente han sido formadores en su subjetividad y su identidad. Así, estas salas de la malla urbana, que coexistían con un código normativo y represivo exterior –que ingresaba a menudo a través de los controles policiales–, y dentro de las cuales convivían “infractorxs” de todo tipo, fueron destellos de libertad para las disidencias sexogenéricas. En este sentido, las salas no solo han sido espacios de resistencia, sino de afirmación de existencia y de futuro.

La imagen de la oscuridad en la mayoría de los relatos de las personas toma un cariz fascinante, feliz, nostálgico, excitante. Esta es la imagen que predomina en los estudios de memoria cinematográfica a nivel internacional. No obstante, en los últimos años de esta investigación han aparecido en los recuerdos de las personas entrevistadas episodios de violencia y acosos sexuales que rompen con esa imagen feliz de la sala de cine. Mientras Alberto Ch. relataba las travesuras que hacían con sus amigos de niños en las salas del barrio de Once en Buenos Aires, en un momento al pasar me dice:

Lo único embromado que había, cosa que no sé si alguien alguna vez te habrán contado: los cines donde iban los chicos se llenaban de pedófilos. Era una cosa re jodida, porque por ahí se te sentaba uno al lado a querer tocarte, ¿viste? Pero los chicos ya los conocían a todos, entonces los chiflaban, les gritaban, era un despelote tremendo (comunicación personal, 10/5/2021).

11 “*Na escuridão das poltronas ou nos banheiros do cinema divididos entre travestis–que controlam as privadas– e michés –que perambulam em torno aos mictórios.*”

12 “[C]ontatos na penumbra entre homens, que às vezes sequer se veem as caras [...] penetrações apressadas nas toaletes diminutas e fedorentas.”

Alberto Ch. no parece darle mucha importancia al recuerdo y yo vuelvo a preguntar sobre el asunto...

Entre los chicos era una cosa conocida, estaba todo el mundo advertido. [...] mirá, te digo más, me parece que es la primera vez que lo cuento esto que te estoy contando yo ahora, porque yo a mis padres nunca les dije nada porque si no, no me dejaban ir más al cine, ¿viste? (comunicación personal, 10/5/2021).

Para la misma época entrevistamos a Alberto C. del barrio de Saavedra, quien a partir de la pregunta sobre si miraba dibujos animados, nos cuenta:

A.: Vos sabés que ese cine [hablando del cine Real en la calle Suipacha en el centro de Buenos Aires] tenía una fama media [...] que iban tipos a buscar chicos, no sé si entendés lo que te quiero decir.

Yo: Sí, entiendo, pero no lo sabía, ¿cuál cine? ¿El Real?

A.: El cine Real, sí, yo una vez fui y se me sentó un tipo de esos al lado, y bueno, así como él se sentó, yo me fui. Porque me empezó a tocar la pierna, y yo me fui, yo era chico, tendría 12 años, pero no me gustó nada. Pero bueno, ahí me gustaba que daban un montón de dibujos animados (comunicación personal, 9/3/2021).

Ante mi pregunta sobre si las personas que trabajaban en el cine sabían que esto sucedía, Alberto Ch. dice que para él “se hacían los zonzos” porque todo el mundo lo sabía (comunicación personal, 10/5/2021). En São Paulo, Maria Helena recuerda que los domingos, tanto en la función matiné del cine de la Metro como en la de las nueve de la mañana del Marabá, como daban dibujos animados y comedias, existía una regla por la cual había que entrar obligatoriamente con un niño o una niña (comunicación personal, 3/5/2023). Recuerda que su madrina la llevaba con sus otros cinco ahijados y que prestaba alguno a una pareja que quería entrar, pero necesitaba de un menor. De ese modo, se ahorraba el costo de una entrada y, una vez adentro, le devolvían al menor. Ella recuerda haber sido prestada varias veces. Quizás, esta regla correspondiera a estrategias de las salas para evitar que lxs menores quedaran expuestxs a situaciones de acoso. La inexistencia de este tipo de reglas en las salas porteñas, o bien la indiferencia de quienes allí trabajaban, llevó a que los menores debieran desarrollar modos de protegerse.

El recuerdo de estas experiencias es más traumático en los testimonios de las mujeres, probablemente porque se inscriben en una serie de abusos y violencias posteriores a las que las mujeres se veían expuestas a diario. Esther narra con muchísima angustia que su primer abuso sexual fue en el cine a sus cinco o seis años. Un hombre la tocó durante toda la película y su familia no se dio cuenta. Cuando volvió a su casa y quiso

contarlo, la desestimaron. “Esas cosas no se ven, no pasa nada, empezaron a hablar de otra cosa y no me dieron bola, así que eso hasta que no me psicoalicé quedó acá adentro y ahora que me lo hacés acordar me agarra angustia otra vez” (comunicación personal, 18/1/2023).

La otra cara del tabú era una prohibición muy rígida. Las niñas tenían instrucciones muy precisas de su casa de no quedarse solas, de no dejar que se siente un hombre al lado y de no hablar con ellos. Adela recuerda:

Si nosotras veíamos que venía alguien y se sentaba al lado nuestro, nos corríamos enseguida, entonces los tipos se daban cuenta. Si hay lugar en el cine y yo estoy sentada con otra chica, porque si estaban varones no, pero cuando estábamos mujeres solas sí pasaba, pasaba eso [...] nos decían en casa “que nadie las toque”, “ustedes vayan agarrados de la mano”, lo mismo íbamos los tres, casi siempre venía el varón también con nosotros (comunicación personal, 20/7/2021).

La prohibición de hablar con los hombres podía ser entendida de modo muy riguroso. Coca recuerda que una vez con sus amigas salieron de la sala con la excusa de ir al baño y no supieron cómo volver:

Mi mamá me advirtió que nunca hable con los hombres, ni con los jóvenes ni con los viejos. Dije: “vamos a preguntar en ventanilla”, pero no podíamos, porque eran hombres. Finalmente, le preguntamos a una señora y nos contestó: “¿cómo vienen al cine sin saber dónde es la sala? (comunicación personal, 15/1/2020).

A su vez, Maria Aparecida reflexiona que no le ha sucedido nada porque sus padres eran muy estrictos y había salas donde no la dejaban ir (comunicación personal, 19/6/2023). Por su parte, Mirta, del barrio de Saavedra, afirma que en las salas del barrio no ocurrían esas cosas porque era muy familiar, pero que en cines como el Lorraine –en el centro de la ciudad– sí le han tocado las piernas (comunicación personal, 11/3/2021). Tal como plantea Jesús Martín-Barbero, “el barrio aparece entonces como el gran mediador entre el universo privado de la casa y el mundo público de la ciudad” (Martín-Barbero 1987: 217).

En los testimonios de la ciudad de São Paulo se halla más presente la figura del *lanterninha* –equivalente a la del acomodador en Buenos Aires– como factor de orden y regulación del comportamiento en la sala. Maria Helena recuerda:

Estaba sentada en el cine cuando un hombre se acercó molestándome y cambié de lugar. Alguien dentro se dio cuenta porque él se sentó en otro sitio y la chica hizo lo mismo. En ese tiempo existía el acomodador, ellos caminaban

por el cine y hacían así para ver si estaban haciendo algo indebido. Él vino y me llamó, se sentó a mi lado y me preguntó „¿La molestaron?“, y yo le conté lo que había pasado. Él fue allá y preguntó a la chica, y ella dijo lo mismo. Luego preguntó: „¿Pueden levantarse y venir conmigo a la oficina?“ Fuimos a la oficina y el hombre estaba allí, entonces llamaron a la policía y lo arrestaron. Estuve tan traumatizada que creo que estuve unos cuatro meses sin ir al cine (comunicación personal, 3/5/2023, traducción propia).¹³

Le pregunté si el hombre la había querido tocar y ella me respondió que fue aún peor. La noté con vergüenza y recordé las veces que a mí de adolescente me habían mostrado el pene en la vía pública. “¿Mostró?”, pregunté casi susurrando. Mostró. Solo miré con el rabillo del ojo”, me respondió.¹⁴ En otra ocasión, relata que casi vuelve a suceder lo mismo y a partir de allí, como estaba medio traumada con el asunto, comenzó a sentarse en las primeras filas cerca de la pantalla que clareaba bastante, aunque fuera muy incómodo para su cuello. Entre otras estrategias menos pacíficas y más empoderadas, Denise recuerda que llevaba una aguja para que quien quisiera tocarla se la clavara. De esta manera, si bien, algunas salas tenían sus propios dispositivos de control a través de los *lanterninhas* o acomodadores, las estrategias de cuidado, prevención y defensa de sus cuerpos por parte de menores y jóvenes parecieron haber sido más efectivas (comunicación personal, 13/1/2024).

6. A modo de cierre

Los diferentes testimonios y representaciones de la experiencia cinematográfica, tanto aquellos de las entrevistas realizadas como los relevados en las diferentes fuentes literarias y de prensa, o bien en las imágenes de la propia industria cultural, revelan que la sala de cine ha sido un espacio ambiguo y complejo donde se conjugaban diferentes cartografías urbanas y donde convivían en tensión y negociación diversos públicos, con diferentes objetivos, prácticas y subjetivaciones. Esa diversidad de universos coexistentes, muchas veces relacionados con aquellos que proponía la pantalla, fue lo que particularizó los encuentros en las salas frente a otros espacios urbanos donde la oscuridad también predominaba. Habitar estos espacios implicaba un saber popular

13 “*Eu estava sentada no cinema e aí um homem chegou importunando e eu mudei de lugar. Alguém lá dentro percebeu porque ele sentou em outro lugar e a moça fez a mesma coisa. Naquele tempo existia o ‘lanterninha’, eles ficavam andando no cinema e fazendo assim pra ver se estavam fazendo alguma bobagem. Ele veio e me chamou, sentou do meu lado e falou ‘a senhora foi importunada?’, e eu falei pra ele o que foi que aconteceu. Ele foi lá e perguntou pra moça e ela falou a mesma coisa. Ele perguntou, ‘você podem levantar e vir comigo pro escritório?’ Nós fomos pro escritório e o cara estava lá e daí chamaram a polícia e levaram ele preso. Eu fiquei tão traumatizada que eu fiquei, acho, uns quatro meses sem ir pro cinema”.*

14 “*Mostrou?” [...] “Mostrou. Só olhei com o rabo do olho.”*

y experiencial por parte de las personas que hicieron de las salas de sus ciudades en la primera mitad del siglo XX centros formadores de sus subjetividades.

Esta investigación propuso realizar una lectura intimista al mismo tiempo que colectiva a partir de los registros emocionales de estos espacios: proyecciones que van del deseo, la rebeldía al miedo y la vergüenza.

Como se ha señalado, para las mujeres de la época, la sala aparecía como horizonte de transgresión de los mandatos patriarcales. Un espacio para suspirar por otros sin dar explicaciones. Ninguna de las mujeres entrevistadas demostró pudor al recordar sus pasiones de juventud y varias de ellas explicitaron el deseo erótico. Por el contrario, los sentimientos de vergüenza en sus testimonios están asociados a cuestiones de clase, tal como dificultades en los códigos de comportamiento y vestimenta, y al acoso sexual. En nuestro corpus de entrevistas, este tipo de recuerdos generaron más angustia y vergüenza en los relatos femeninos. Se ha dicho que estas memorias pueden haberse enmarcado en una serie de abusos y violencias posteriores y haber reactivado estas emociones negativas. Sin embargo, la vergüenza también puede provenir de la falta al mandato de casa, es decir, no haber seguido al pie de la letra el listado de prohibiciones con el que las niñas debían circular fuera de sus casas. Ha sido interesante constatar que las diferentes maneras de defenderse y evitar estas situaciones también pertenecieron a un saber popular y a una serie de códigos del dispositivo frente a la indiferencia de muchxs de lxs adultxs.

A través de la sutura de distintos tipos de fuentes —orales, de prensa, cinematográficas, visuales y reglamentaciones—, se propuso una noción afectiva de la convivialidad, que articuló diferentes pactos de consumo y que nos permitió indagar sobre las interacciones de los públicos y explorar de qué modo la sala de cine se convertía en un horizonte de posibilidad y de deseo.

7. Bibliografía

Ahmed, Sara (2014): *La política cultural de las emociones*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Alton, John y Saslavsky, Luis (1939): *Puerta cerrada* [Película], Argentina: Argentina Sono Film.

Amadori, Luis César (1938): *Madreselva* [Película], Argentina: Argentina Sono Film.

Arlt, Roberto (1997 [1940]): "El Mundo [11 de diciembre de 1940]", en: *Notas sobre el cinematógrafo*, Buenos Aires: Simurg, 119-120.

Arquivo Histórico Municipal (s.d.a): “Flash Light Publicidade Ltda.”, série cinema, n. da capa 0.163.528/53, n. do processo 2007-0.300.228-3, caixa 2.

Arquivo Histórico Municipal (s.d.b): “Sociedade Golfinho Paulista Ltda. solicita Alvará...”, Diretoria de Polícia Administrativa, série Alvará, n. da capa 0.022.870/1931, n. do processo 2009-0.285.428-0, caixa 21.

Ayala, Fernando (1960): *Sábado a la noche, cine* [Película], Argentina: Aries Cinematográfica Argentina.

Bjerg, María (2023): “Violencia conyugal, sentidos, sensibilidad y emociones” [Ponencia], en: *Taller sobre Cuerpos y Sociedad de la UTDT*, 12 de abril, 2023.

Cavalcanti, Armando (1955): “Iremos ao cinema?”, Rio de Janeiro: Continental.

Certeau, Michel de (1996): *La invención de lo cotidiano*, México: Universidad Iberoamericana.

Chong, Blanca; López, José Luz Ornelas; López, Jazmín Alejandra Solís y Ramírez, Jessica Ivonne Flores (2016): “Las audiencias de cine en Torreón, Coahuila, México, durante las décadas 1940-1960”, en: *Global Media Journal*, 13, 25, 140-158.

Cione, Otto Miguel (2022 [1936]): *Luxuria. La vida nocturna de Buenos Aires*, Buenos Aires: Edulp.

Coelho, Maria Claudia (2010): “Narrativas da violência: a dimensão micropolítica das emoções”, en: *Mana*, 16, 2, 265-285.

Correas, Carlos (1959): “La narración de la historia”, en: *Revista Centro*, 14, 6-18.

Costa, Sérgio (2019): “The Neglected Nexus between Conviviality and Inequality”, *Mecila Working Paper Series*, No. 17, São Paulo: The Maria Sibylla Merian Centre Conviviality-Inequality in Latin America.

Cuarterolo, Andrea (2015): “Fantasías de nitrato. El cine pornográfico y erótico en la Argentina de principios del siglo XX”, en: *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, 1, 96-125.

El Heraldo del Cinematografista (1933), “Sin título”, 125, 22 de noviembre, 1933: 571.

Ferraz, Talitha Gomes (2010): *A segunda Cinelândia carioca: cinemas, sociabilidade e memória na Tijuca*, Rio de Janeiro: Multifoco.

- Franco, Herta (2019): “Cidade, patrimônio e indústria cultural: o polo cinematográfico de Santa Efigênia em questão”, en: *Revista de Estudos Brasileños*, 6, 12, 189-203.
- Freire, Rafael de Luna (2012): *Cinematographo em Nictheroy: história das salas de cinema de Niterói*, Niterói: Niterói Livros.
- Gatica, Camila (2015): *Social Practices of Modernity: Cinema-going in Buenos Aires and Santiago, 1915-1945* [Tesis doctoral], Londres: University College London.
- Gil Mariño, Cecilia; Kelly-Hopfenblatt, Alejandro y Sasiain, Sonia (2018): “Clemente Lococo y la exhibición cinematográfica Clemente Lococo y la exhibición cinematográfica en la Ciudad de Buenos Aires en los comienzos de la etapa industrial”, en: Kriger, Clara (ed.), *Imágenes y públicos del cine argentino clásico*, Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 163-174.
- Gil Mariño, Cecilia y Sasiain, Sonia (2023): “La ciudad imagen-ada. Memoria cinematográfica, territorio y afectos en Buenos Aires (1930-1950)”, en: Kriger, Clara y Nicolas Poppe (eds.), *Salas, negocios y públicos de cine en Latinoamérica (1896-1960)*, Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Heil, Tilmann (2019): “Conviviality on the Brink”, *Mecila Working Paper Series*, No. 14, São Paulo: The Maria Sibylla Merian Centre Conviviality-Inequality in Latin America.
- Iturriaga Echeverría, Jorge (2018): “Salas de cine en Santiago de Chile : teatros, ‘barracones’ y coliseos, 1896-1940”, en: *Apuntes. Revista de estudios sobre patrimonio cultural*, 31, 1, 24-37.
- Kriger, Clara (2024): “‘Cuando se apagaba la luz, entraba en otra dimensión’. Públicos de cine en Buenos Aires”, en: *HoMER Conference 2024*, 10 de julio de 2024.
- Kuhn, Annette (2002): *An Everyday Magic: Cinema and Cultural Memory*, London: I.B. Tauris & Co. Ltd.
- (2021): “The Bridge and the Passport: Thoughts on the Remembered Cinematic Experience”, en: *HoMER Conference 2024*, 24 de mayo de 2021.
- La Película (1928a): “[Dicen que una hora que dura la sección...]”, en: *La Película*, 26 de julio de 1928.

La Película (1928b): "La caricatura y el cine", en: *La Película*, 22 de noviembre de 1928.

Lima, Luiz Claudio Motta (2015): *Cine Vaz Lobo* [Película], Brasil: FSA; Ancine.

Lozano, José Carlos; Meers, Philippe y Biltereyst, Daniel (2016): "La experiencia social histórica de asistencia al cine en Monterrey (Nuevo León, México) durante las décadas de 1930 a 1960", en: *Palabra Clave - Revista de Comunicación*, 19, 3, 691-720.

Martín-Barbero, Jesús (1987): *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, México: Gustavo Gili.

Melo, Luís Alberto Rocha (2011): "*Cinema independente*": *produção, distribuição e exibição no Rio de Janeiro (1948-1954)* [Tesis doctoral], Niterói: Universidade Federal Fluminense.

Melo Souza, José Inácio de (2016): *Salas de cinema e história urbana de São Paulo (1895-1930): o cinema dos engenheiros*, São Paulo: Senac.

Milanesio, Natalia (2014): *Cuando los trabajadores salieron de compras. Nuevos consumidores, publicidad y cambio cultural durante el primer peronismo*, Buenos Aires: Siglo XXI.

Nascimento, Silvana de Souza (2019): "O corpo da antropóloga e os desafios da experiência próxima", en: *Revista de Antropologia*, 62, 2, 459-484.

Nilsson, Leopoldo Torre (1957): *La casa del ángel* [Película], Argentina: Argentina Sono Film.

Perlongher, Néstor (1986): *O negocio do miché: prostituição viril em São Paulo* [Tesis de maestría], Campinas: Unicamp.

Proshansky, Harold M.; Fabian, Abbe K. y Kaminoff, Robert (1983): "Place-Identity: Physical World Socialization of the Self", en: *Journal of Environmental Psychology*, 3, 1, 57-83.

Quinalha, Renan Honório (2022): *Movimento LGBTI+: uma breve história do século XIX aos nossos dias*, Belo Horizonte: Autêntica.

Rosas Mantecón, Ana (2017): *Ir al cine. Antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas*, Tlalpan: Gedisa.

(2023): *Pensar los públicos*, Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana.

Salas de cinema em São Paulo 1982-2001 (s.d.a). Arquivos multimeios do Centro Cultural São Paulo, 124634.

(s.d.b). Arquivos multimeios do Centro Cultural São Paulo, CO 1467/P1132/CI.

Sasiain, Sonia (2019): “La cartografía cinematográfica de Buenos Aires en la década de 1930”, en: *SI+Imágenes. Prácticas de investigación y cultura visual, XXXIII Jornadas de Investigación, XV Encuentro Regional*, 1 de noviembre de 2019.

Sasiain, Sonia; Gil Mariño, Cecilia; Bossay Pisano, Claudia y Peirano, María Paz (2021): “Memoria y cartografías afectivas del entretenimiento. Experiencias comparadas entre la ciudad de Buenos Aires y Santiago”, en: *Imagofagia*, 24, 407-434.

Scheff, Thomas (2013): “Vergonha no self e na sociedade”, en: *Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, 12, 35, 656-686.

Segura, Ramiro (2019): “Convivialidad en ciudades latinoamericanas. Un ensayo bibliográfico desde la antropología”, *Mecila Working Paper Series*, No. 11, São Paulo: The Maria Sibylla Merian Centre Conviviality-Inequality in Latin America.

Simões, Inimá (1990): *Salas de cinema em São Paulo*, São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura.

Simonetto, Patricio (2017): “Fronteras del deseo. Homosexualidad, sociabilidad y afecto en la ciudad de Buenos Aires (1950-1983)”, en: *Cadernos Pagu*, 49, e174914.

Susini, Enrique Telémaco (1933): *Los tres berretines* [Película], Argentina: Lumiton.

Treveri Gennari, Daniela; O’Rawe, Catherine; Hipkins, Danielle; Dibeltulo, Silvia y Culhane, Sarah (2020): *Italian Cinema Audiences: Histories and Memories of Cinema-going in Post-war Italy*, Nueva York: Bloomsbury Academic Publishing.

Trevisan, João Silvério (1986): *Devassos no Paraíso*, São Paulo: Max Limonad.

Vieira, João Luiz y Pereira, Margareth (1983): *Espaços de sonho: cinema e arquitetura no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro: Embrafilme.

Working Papers published since 2017:

1. Maria Sybilla Merian International Centre for Advanced Studies in the Humanities and Social Sciences Conviviality-Inequality in Latin America (Mecila) (2017): "Conviviality in Unequal Societies: Perspectives from Latin America: Thematic Scope and Preliminary Research Programme".
2. Müller, Gesine (2018): "Conviviality in (Post)Colonial Societies: Caribbean Literature in the Nineteenth Century".
3. Adloff, Frank (2018): "Practices of Conviviality and the Social and Political Theory of Convivialism".
4. Montero, Paula (2018): "Syncretism and Pluralism in the Configuration of Religious Diversity in Brazil".
5. Appadurai, Arjun (2018): "The Risks of Dialogue".
6. Inuca Lechón, José Benjamín (2018): "Llaktapura sumak kawsay / Vida plena entre pueblos. Un concepto emancipatorio de las nacionalidades del Ecuador".
7. Wade, Peter (2018): "*Mestizaje* and Conviviality in Brazil, Colombia and Mexico".
8. Graubart, Karen (2018): "Imperial Conviviality: What Medieval Spanish Legal Practice Can Teach Us about Colonial Latin America".
9. Gutiérrez, Felipe Castro (2018): "La violencia rutinaria y los límites de la convivencia en una sociedad colonial".
10. Wasser, Nicolas (2018): "The Affects of Conviviality-Inequality in Female Domestic Labour".
11. Segura, Ramiro (2019): "Convivialidad en ciudades latinoamericanas. Un ensayo bibliográfico desde la antropología".
12. Scarato, Luciane (2019): "Conviviality through Time in Brazil, Mexico, Peru, and Río de la Plata".
13. Barreneche, Osvaldo (2019): "Conviviality, Diversidad, Fraternidad. Conceptos en diálogo".
14. Heil, Tilmann (2019): "Conviviality on the Brink".

15. Manzi, Maya (2019): "Fighting against or Coexisting with Drought? Conviviality, Inequality and Peasant Mobility in Northeast Brazil".
16. Guiteras Mombiola, Anna (2019): "School Centres for 'Savages': In Pursuit of a Convivial Sociability in the Bolivian Amazon".
17. Costa, Sérgio (2019): "The Neglected Nexus between Conviviality and Inequality".
18. Banzato, Guillermo (2019): "Soberanía del conocimiento para superar inequidades. Políticas de Acceso Abierto para revistas científicas en América Latina".
19. Gil Montero, Raquel and Albiez, Sarah (2019): "Conviviality as a Tool for Creating Networks: The Case of an Early Modern Global Peasant Traveler".
20. Briones, Claudia (2019): "Políticas contemporáneas de convivialidad. Aportes desde los pueblos originarios de América Latina".
21. Rojas Scheffer, Raquel (2020): "Articulating Differences and Inequalities: Paid Domestic Workers' and Housewives' Struggles for Rights in Uruguay and Paraguay".
22. Potthast, Barbara (2020): "*Mestizaje* and Conviviality in Paraguay".
23. Mailhe, Alejandra (2020): "¿Legados prestigiosos? La revalorización del sustrato cultural indígena en la construcción identitaria argentina, entre fines del siglo XIX y los años treinta".
24. Segsfeld, Julia von (2020): "Ancestral Knowledges and the Ecuadorian Knowledge Society".
25. Baldraia, Fernando (2020): "Epistemologies for Conviviality, or Zumbification".
26. Feltran, Gabriel (2020): "Marginal Conviviality: On Inequalities and Violence Reproduction".
27. Rojas Scheffer, Raquel (2020): "Physically Close, Socially Distant: Paid Domestic Work and (Dis-)Encounters in Latin America's Private Households".
28. Gil Montero, Raquel (2020): "Esclavitud, servidumbre y libertad en Charcas".
29. Manzi, Maya (2020): "More-Than-Human Conviviality-Inequality in Latin America".

30. Klengel, Susanne (2020): "Pandemic Avant-Garde: Urban Coexistence in Mário de Andrade's *Pauliceia Desvairada* (1922) After the Spanish Flu".
31. Gomes, Nilma L. (2021): "Antiracism in Times of Uncertainty: The Brazilian Black Movement and Emancipatory Knowledges".
32. Rocha, Camila (2021): "The New Brazilian Right and the Public Sphere".
33. Boesten, Jan (2021): "Violence and Democracy in Colombia: The Conviviality of Citizenship Defects in Colombia's Nation-State".
34. Pappas, Gregory F. (2021): "Horizontal Models of Conviviality or Radical Democracy in the Americas: Zapatistas, Boggs Center, Casa Pueblo".
35. Gutiérrez Rodríguez, Encarnación (2021): "Entangled Migrations: The Coloniality of Migration and Creolizing Conviviality".
36. Reis, João José (2021): "Slaves Who Owned Slaves in Nineteenth-Century Bahia, Brazil".
37. Streva, Juliana M. (2021): "*Aquilombar* Democracy: Fugitive Routes from the End of the World".
38. Chicote, Gloria (2021): "Los tortuosos pactos de convivencia en *El juguete rabioso* de Roberto Arlt".
39. Penna, Clemente (2021): "The Saga of Teofila: Slavery and Credit Circulation in 19th-Century Rio de Janeiro".
40. Cohen, Yves (2021): "Horizontality in the 2010s: Social Movements, Collective Activities, Social Fabric, and Conviviality".
41. Tosold, Léa (2021): "The Quilombo as a Regime of Conviviality: *Sentipensando* Memory Politics with Beatriz Nascimento".
42. Estrada, Jorge (2022): "Ruthless Desires of Living Together in Roberto Bolaño's *2666*: Conviviality between *Potestas* and *Potentia*".
43. Stefan, Madalina (2022): "Conviviality, Ecocriticism and the Anthropocene: An Approach to Postcolonial Resistance and Ecofeminism in the Latin American Jungle Novel".
44. Teixeira, Mariana (2022): "Vulnerability: A Critical Tool for Conviviality-Inequality Studies".
45. Costa, Sérgio (2022): "Unequal and Divided: The Middle Classes in Contemporary Brazil".

46. Suárez, Nicolás (2022): "Museos del cine latinoamericanos: Políticas de preservación fílmica en contextos conviviales y desiguales".
47. Wanschelbaum, Cinthia (2022): "El proyecto educativo conservador del gobierno de Macri y los vínculos con actores privados".
48. Rojas Scheffer, Raquel (2022): "Another Turn of the Screw: The COVID-19 Crisis and the Reinforced Separation of Capital and Care".
49. Pinedo, Jerónimo (2022): "'¿Cómo se vivió aquí en la pandemia?'. La trama convivial de la covid-19".
50. Schultz, Susanne (2022): "Intersectional Convivialities: Brazilian Black and Popular Feminists Debating the *Justiça Reprodutiva* Agenda and Allyship Framework".
51. Castellón Osegueda, José Ricardo (2022): "Inequidades y convivialidades en movimiento. La familia y los inicios de la migración del Triángulo Norte de Centroamérica hacia los Estados Unidos".
52. Moschkovich, Marília (2023): "'Família' e a nova gramática dos direitos humanos no governo de Jair Bolsonaro (2019-2021)".
53. Kessler, Gabriel; Vommaro, Gabriel y Assusa, Gonzalo (2023): "El proceso de polarización en América Latina: entre la secularización y el conflicto distributivo".
54. Dünne, Jörg (2023): "Interspecific Contact Scenes: Humans and Street Dogs in the Margins of the City".
55. Toji, Simone (2023): "Conviviality-in-Action: Of Silence and Memory in the Cultural Performance of Generations of Japanese Migrants in a Riverine Town in Brazil".
56. Piovani, Juan Ignacio; Alzugaray, Lucas; Peiró, María Laura y Santa Maria, Juliana (2023): "Convivialidad en el ámbito doméstico. Arreglos familiares y relaciones de género en los hogares del Área Metropolitana de Buenos Aires durante la pandemia de Covid-19".
57. Flamand, Laura; Alba Vega, Carlos; Aparicio, Rosario y Serna, Erick (2023): "Trabajo remunerado y de cuidados en la Ciudad de México. Los efectos de la pandemia de covid-19 sobre las desigualdades sociales y la convivialidad".
58. O'Leary, Jessica (2023): "The Trial of Íria Álvares: Conviviality and Inequality in the Portuguese Inquisition Records".

59. Brun, Élodie y Carrillo, Jesús (2023): "La política global como una 'configuración convivial': hacia un entendimiento holístico de las desigualdades mundiales interestatales".
60. Costa, Sérgio; Teixeira, Mariana, and Mattos, Thomás (2023): "Conviviality-Inequality during the Pandemic: The Case of Berlin".
61. Massuchetto, Vanessa (2023): "Women, Normativities, and Scandal: The Crime of Concubinage through Conviviality Lenses in Southern Portuguese America in the Late 18th Century".
62. Durão, Susana (2023): "Conviviality in Inequality: Security in the City (São Paulo)".
63. Torquato, Ana Carolina (2023): "Animal Display in Fiction: Clarice Lispector's 'O búfalo' and Other Stories Framing Animal Captivity".
64. Kolb, Patrizia (2024): "The Impact of the Corona Crisis on the Gender Gap in Care Work And Housework".
65. Schapira, Raphael (2024): "Brazilian Jiu-jitsu as a Marker of Whiteness and Anti-Blackness: Embodying Inclusive Conservative Conviviality in Rio de Janeiro".
66. Callsen, Berit (2024): "Liquid Conviviality in Chilean Documentary Film: Dynamics of Confluences and Counter/fluences".
67. Moszczyńska, Joanna M. (2024): "Truths That Hurt: Socialist Affects and Conviviality in the Literary Journalism of Gabriel García Márquez and Ryszard Kapuściński".
68. Bianchi, Guilherme (2024): "As formas da comunidade: convivialidade, corpo e política pós-conflito entre os Ashaninka do rio Ene (Amazônia peruana)".
69. Gandhi, Ajay (2024): "The Porous and the Pure: An Artifactual History of Ties Between Asia, Europe, and Latin America".
70. Medeiros da Silva, Mário Augusto (2024): "Social Memory, Conviviality, and Contemporary Antiracism: Valongo, Pretos Novos, Aflitos, and Saracura".
71. Etzold, Jörn (2024) "Theatres of the Proto-Juridical".
72. Brage, Eugenia (2024): "Tramas populares-comunitarias de convivialidad. Reflexiones en torno a la sostenibilidad de la vida y la producción de lo común en contextos transfronterizos".

73. Strasser, Melanie (2024): "Receiving Words: Towards a Poetics of Hospitality".
74. Gil Mariño, Cecilia Nuria (2024): "Reversos de la oscuridad. Fantasías, erotismo y acosos en las salas de cine de Buenos Aires y São Paulo en la primera mitad del siglo XX".



UNIVERSITÄT
ZU KÖLN



Ibero-Amerikanisches
Institut
Preußischer Kulturbesitz



CEBRAP
centro brasileiro de análise e planejamento



IdIHCS Instituto de Investigaciones en
Humanidades y Ciencias Sociales



EL COLEGIO
DE MÉXICO



The Maria Sibylla Merian Centre Conviviality-Inequality in Latin America (Mecila) was founded in April 2017 by three German and four Latin American partner institutions and is funded by the German Federal Ministry of Education and Research (BMBF). The participating researchers investigate coexistence in unequal societies from an interdisciplinary and global perspective. The following institutions are involved: Freie Universität Berlin, Ibero-Amerikanisches Institut/Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Universität zu Köln, Universidade de São Paulo (USP), Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (CEBRAP), IdIHCS (CONICET/Universidad Nacional de La Plata), and El Colegio de México. Further information at <http://www.mecila.net>.

Contact

Coordination Office
Maria Sybilla Merian Centre
Conviviality-Inequality in Latin America

Rua Morgado de Mateus, 615
São Paulo – SP
CEP 04015-051
Brazil

mecila@cebrap.org.br

SPONSORED BY THE



**Federal Ministry
of Education
and Research**