

# caiana

Iván Morales

Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

## El joven Jorge Romero Brest: cine, ritmo y cultura de masas

### Resumen

En este artículo analizo en detalle la conferencia “El elemento ritmo en el cine y en el deporte”, que Jorge Romero Brest dictó en el *Cine Club* de Buenos Aires en 1929. El ensayo fue poco frecuentado no solo por la crítica y la historia del arte sino también por el campo específico de los estudios sobre cine. La originalidad de las ideas planteadas por Romero Brest al cruzar el cine con el deporte a partir de la noción de ritmo moderno, la rigurosidad en el análisis, la incorporación de fuentes bibliográficas y la extensión, lo convierten en un texto excepcional si se lo compara con el tipo de crítica cinematográfica que podía leerse en diarios y revistas de la época. Además, el análisis del texto me permite reconstruir el contexto de producción. Es decir, qué miraban y qué leían los cinéfilos porteños en los años veinte y treinta, un momento clave en el desarrollo de la cultura de masas en Buenos Aires.

**Palabras clave:** Jorge Romero Brest, cine, Cine Club, modernidad, ritmo, cultura de masas

### Abstract

In this article I analyze in detail the lecture "El elemento ritmo en el cine y en el deporte", given by Jorge Romero Brest at the *Cine Club* of Buenos Aires in 1929. The essay was little frequented not only by art criticism and art history but also by the specific field of film studies. The originality of the ideas presented by Romero Brest when crossing cinema with sport based on the notion of modern rhythm, the rigorous analysis, the incorporation of bibliographical sources and the extension, make it an exceptional text if compared to the type of film criticism that could be found in newspapers and magazines of the time. In addition, the analysis of the text allows me to reconstruct the context of production. That is, what *porteño* cinephiles watched and what they read in the 1920s and 1930s, a key moment in the development of mass culture in Buenos Aires.

**Keywords:** Jorge Romero Brest, cinema, Cine Club, modernity, rhythm, mass culture

## El joven Jorge Romero Brest: cine, ritmo y cultura de masas

Iván Morales

Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0802-8484>

### I.

El 9 de octubre de 1929, Jorge Romero Brest dictó una conferencia en el *Cine Club* de Buenos Aires con el título “El elemento ritmo en el cine y en el deporte”. En la introducción, el joven crítico sentenciaba: “Deporte, jazz y cinematógrafo son hoy las tres actividades tipo de nuestro vivir estético social, porque son las que realizan nuestro sentir y nuestro desear”.<sup>1</sup> Cuatro años más tarde, una de las películas fundacionales del cine sonoro argentino se llamaría *Los tres berretines* (Equipo Lumiton, 1933), aludiendo –en una lengua decididamente más plebeya– a los mismos tres componentes que Romero Brest había resaltado: el cine, la radio y el fútbol.

Dos acontecimientos cercanos en el tiempo que, a primera vista, parecieran pertenecer a esferas culturales bien distantes. Por un lado, una conferencia impartida en el *Cine Club* de Buenos Aires, donde se programaban películas comúnmente ausentes en el circuito comercial. Emplazado en la Asociación *Amigos del Arte*, contaba entre sus miembros fundadores y asistentes con muchos de los intelectuales porteños más influyentes de la época, cuyo objetivo era abordar al cine como un objeto de conocimiento.<sup>2</sup> Por otro lado, *Los tres berretines*, una película basada en un exitoso sainete, con un elenco compuesto por artistas del teatro popular, proyectaba consolidar al cine sonoro nacional en la industria del espectáculo. Sin embargo, a pesar de estas diferencias relacionadas con el origen, los propósitos y el público interpelado,

tanto las inquietudes estéticas del *Cine Club* en general y de la conferencia de Romero Brest en particular, como los temas que pone en escena la película de Lumiton, dan cuenta de un fondo común: los cambios físicos y perceptivos que trajo la modernidad urbana, la consolidación de una cultura de masas en Buenos Aires, y la mediación del cine.

En este artículo analizaré la conferencia de Romero Brest, publicada en la revista *Nosotros* algunos meses después.<sup>3</sup> Un texto poco frecuentado no solo por la crítica y la historia del arte sino también por el campo específico de los estudios sobre cine. En el primer caso, no es extraño que pasara desapercibido dado que su nombre ha quedado inevitablemente asociado al mundo de las artes visuales gracias al rol influyente que tuvo como crítico y como director de dos importantes instituciones: el Museo Nacional de Bellas Artes (1955-1963) y el Centro de Artes Visuales del Instituto di Tella (1963-1969). Este ensayo y otros producidos en los años veinte, sobre tópicos a los que solo se dedicó en sus años de juventud –el cine y los deportes– son objetos extraños, tempranos y sin continuidad en su extensa trayectoria.<sup>4</sup> Pero al observar el caso de la historiografía del cine argentino, más específicamente la historia de la crítica de cine, resulta llamativa cierta desatención en función de algunas particularidades del texto y de su contexto de producción, que lo convierten en un objeto bastante excepcional para el estado de la crítica cinematográfica nacional por esos años y que merece ser recuperado. No solo para un análisis detallado del contenido de la conferencia, sino también porque permite reconstruir qué miraban y qué leían los cineclubistas.

### II.

Si bien escritores y críticos en el ámbito local ya habían comenzado a elaborar los nuevos fenómenos vinculados al cine, la modernidad y la sociedad de masas, el texto de Romero Brest se destaca por su voluntad de reflexionar en extenso a partir de la imagen cinematográfica.<sup>5</sup> El intento de ser riguroso en el análisis, la originalidad de sus ideas, la incorporación de fuentes bibliográficas y la extensión no tienen comparación con el tipo de crítica cinematográfica que podía leerse en diarios y revistas de la época.<sup>6</sup> En este sentido, la propuesta de Romero Brest está en plena sintonía con el programa de acción del *Cine*

*Club*, absolutamente novedoso porque sus integrantes insistían en la necesidad de concebir al cine como una disciplina con una historia propia y como un objeto artístico que era necesario conocer en profundidad. En la función de apertura, Horacio Coppola en su rol de secretario responsable, hacía la siguiente presentación:

Nuestra necesidad de conocer consta de las siguientes partes: a) conocimiento histórico del cine; b) conocimiento del cine artístico (es decir, afirmar al cine un fin propio y analizar su realidad y sus posibilidades como arte nuevo); c) conocimiento del cine documental (es decir, aprovechar las realizaciones del cine como medio, como arte aplicada; así se entienden las películas científicas, de viajes, de educación, etc.); d) hacer capaces a los amigos del cine de la crítica del cine, crítica de razones, que todavía Buenos Aires no tiene.  
[...]

Necesitamos conocer el cine, nos obligamos a no desconocerlo, sólo podemos valorarlo después de realizar estas etapas previas y admitir, al iniciarlas, la existencia de valores a descubrir. Estos valores pueden ser positivos: belleza, utilidad, bondad; o negativos: fealdad, inutilidad, maldad. Por ahora nuestra tarea no puede ser otra que descubrirlos racionalmente, llegar a decir, por ejemplo, que el cine es valioso por razones y valioso por razones de razón. Que el cine es valioso lo intuimos, intuición que demostramos organizando el *Cine Club*.<sup>7</sup>

Romero Brest, en su conferencia, desarrolla estas ideas, pero también expande el campo de pensamiento por fuera de la disciplina. Partiendo de que el cine no es “un culto a la técnica” sino una forma de conocimiento, considera que el *Cine Club* tiene que seguir este camino sin aislarlo de la vida social y cultural:

El cine no es una aparición esporádica dentro del movimiento actual sino que es el resultado de un proceso de vida social, aspiramos a que el *Cine Club* sea un organismo de cultura total; que constituya un “grupo”, que sea resultado de una ideología, y ello no puede realizarse si no

consideramos al cine como una manifestación importante sí, pero no única, dentro del complejo total de la cultura.<sup>8</sup>

Así como Walter Benjamin y Siegfried Kracauer registraron en sus célebres textos de los años veinte y treinta “que el cine era capaz de ejercer una relación reflexiva con la modernidad y la modernización”, se podría pensar la conferencia de Romero Brest como una manifestación local de una tendencia global de la crítica por teorizar el vínculo entre imágenes y experiencia.<sup>9</sup> Claro que Argentina no transitó el mismo proceso de modernización que vivieron los países centrales (ni el joven Romero Brest tenía las herramientas críticas ni el recorrido de Benjamin y Kracauer) pero, aun así, Buenos Aires era una ciudad que estaba viviendo cambios intensos y con una cultura de masas internacionalizada y en expansión. Beatriz Sarlo acuñó el término *modernidad periférica* para hablar de una cultura de mezcla al analizar las décadas de 1920 y 1930, donde coexistieron “elementos defensivos y residuales junto a los programas renovadores; rasgos culturales de la formación criolla al mismo tiempo que un proceso descomunal de importación de bienes, discursos y prácticas simbólicas”.<sup>10</sup> Entre ellos el cine, esa expresión del modernismo vernáculo –como lo denominó Miriam Hansen– que tuvo un rol clave como articulador, mediador y expresión de la modernidad.<sup>11</sup>

¿Cuál era el contexto cinematográfico en el momento en que Romero Brest dictó su conferencia? La cartelera estaba dominada por el cine de Hollywood: en 1926 Argentina era el segundo importador de películas estadounidenses en el mercado global (después de Australia).<sup>12</sup> Al mismo tiempo, el gusto de los espectadores locales excedía el consumo de cine americano, en las salas porteñas se podían ver películas europeas con poco retraso respecto de su estreno original y la censura oficial era prácticamente inexistente. Fernando Martín Peña ha recuperado un elogioso texto sobre la cultura cinematográfica argentina publicado por la revista británica *Close Up* que en 1930 decía:

Pese a que la Argentina no es – comparativamente– un país productor de cine, debe ser uno de los más grandes consumidores del mundo [...] Dos millones de

habitantes. Doscientos cines. Noventa y cinco toneladas de película importada [...] Buenos Aires es la perfecta ciudad cosmopolita del cine.<sup>13</sup>

En 1930, el crítico español Guillermo de Torre, quien también pasó por *Amigos del Arte* como conferencista en más de una ocasión, escribió una nota en *La Gaceta Literaria* de Madrid dedicada a celebrar la creación del *Cine Club* y las quince sesiones de su primera temporada. De nuevo, aparecen en su relato la fruición de Buenos Aires por el cine y, sobre todo, el asombro por la excepcionalidad de la programación del flamante *Cine Club*:

Lo extraño en esta ciudad, rebotante de cinemas y de espectadores –sin duda, la mayor consumidora de films entre las de lengua española–, es que no se hubiese producido antes la constitución de una sociedad semejante.

[...]

Buenos Aires vence todos los records en lo que atañe a la rapidez de importaciones teatrales y cinematográficas. Lástima que no pueda mantener el mismo puesto en lo referente a vitalidad productiva propia. Pero la novedad más considerable que puede presentar el *Cine Club* de Buenos Aires con relación a todos los clubs similares europeos es la abundancia de films rusos soviéticos, de aquellos que la censura europea proscribió y que aquí se dan públicamente y sin mayor asombro.<sup>14</sup>

El *Cine Club* surgió como iniciativa del crítico (y futuro cineasta) León Klimovsky, que ya en 1927 y 1928 venía organizando proyecciones en la biblioteca Anatole France. Pero fue el 21 de agosto de 1929 cuando se estableció en *Amigos del Arte* de manera orgánica, con una programación regular que duró hasta el año 1931. Según puede leerse en el ambicioso plan de acción del grupo, publicado en el diario *La Nación*,<sup>15</sup> el *Cine Club* se propuso armar ciclos de películas, dictar conferencias, importar películas de vanguardia francesas y alemanas, fundar una publicación, y organizar una biblioteca cinematográfica y una cineteca.<sup>16</sup> La comisión directiva estuvo conformada por Coppola como secretario, Marino Cassano como tesorero, y el mismo Romero Brest junto a Klimovsky, José Luis Romero, Leopoldo Hurtado, y Néstor Ibarra como vocales. Entre

sus socios fundadores se encontraban también otros escritores y críticos como Héctor Eandi, Ulyses Petit de Murat, Jorge Luis Borges, Guillermo de Torre y César Tiempo. Cuando finalizó la primera temporada, la revista *Nosotros* publicó una síntesis de las sesiones realizadas que da cuenta de la variedad de películas de la que hablaban los cronistas europeos:

Varios films primitivos de 1905-1906, *El gabinete del Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920), *Cazadores de almas* (*The Salvation Hunters*, Josef von Sternberg, 1925), *La noche de San Silvestre* (*Sylvestre Tragödie einer Nacht*, Lupu Pick, 1924), *La leyenda de Gosta Berling* (*Gösta Berlings saga*, Mauritz Stiller, 1924), *El acorazado Potemkin* (S. M. Eisenstein), *Octubre* (*Oktyabr*, Sergei M. Eisenstein, 1927), *El fin de San Petersburgo* (*Konets Sankt-Peterburga*, Vsevolod Pudovkin, 1927), *Iván el Terrible* (*Krylya kholopa*, Yuri Tarich, 1926), *La sexta parte del mundo* (*Shestayaya chast mira*, Dziga Vertov, 1926), *La aldea del pecado* (*Baby ryazanskie, Ivan Pravov*, Olga Preobrazhenskaya, 1927), *Sinfonía metropolitana* (*Berlin - Die Sinfonie der Großstadt*, Walter Ruttmann, 1927), *La pasión de Juana de Arco* (*La Passion de Jeanne d'Arc*, Carl Theodor Dreyer, 1928), *Juanito Pocacosa* con Harry Langdon, *La estrella de mar* (*L'Étoile de mer*, Man Ray, 1928), *Entreacto* (*Entr'acte*, René Clair, 1924) y varios films de Chaplin.<sup>17</sup>

Algunas de las exhibiciones a su vez estuvieron organizadas en antologías: “La evolución del cine”, “Antología de lo cómico”, “Homenaje a Paul Leni”, “Film documental”, “Antología del dibujo animado”, y “Deporte y cinematógrafo”, en la que se encuadró la presentación de Romero Brest.<sup>18</sup> En el programa de mano que entregaba el *Cine Club*, se puede ver que la conferencia estuvo en el centro del evento y que los fragmentos de las películas fueron intercalados en función de los contenidos –el único caso con esta modalidad–, priorizando el sentido didáctico de esta octava sesión en lugar de la mera exhibición (**Fig. 1**).

Esto era, entonces, lo que los cineclubistas miraban, pero ¿qué leían?, ¿qué herramientas

críticas y teóricas nutrían sus conferencias? La abundancia de autores franceses que aparecen en el texto del “El elemento ritmo en el cine y en el deporte” no solo responde a la tradicional francofilia de la intelectualidad porteña, sino también a que la teoría y la crítica del cine en Francia fue especialmente productiva en las décadas del diez y el veinte.<sup>19</sup> Críticos, cineastas y teóricos como Germaine Dulac, Marcel L’Herbier, Abel Gance, Louis Delluc, Jean Epstein, Ricciotto Canudo y Léon Moussinac, entre otros, desarrollaron por esos años un importante aparato conceptual preguntándose por la esencia de lo cinematográfico y por el estatus artístico del cine. Varios de estos autores se leyeron en Argentina con certeza, como puede comprobarse al revisar dos revistas culturales cuya sección cinematográfica estuvo a cargo de integrantes de la comisión directiva del *Cine Club*. En la revista de vanguardia *Martín Fierro*, Leopoldo Hurtado escribió tres ensayos breves –“Por el oscuro”, “Celuloide”, “Europa y América”– en los que resuenan las ideas de los teóricos franceses sobre la especificidad cinematográfica; y en el número 40, especialmente dedicado al cine, se publicaron tres traducciones de algunos textos fundamentales –“Nacimiento del cine” de Léon Moussinac, “Veinte mil imágenes por segundo” de Émile Vuillermoz, “Música y cine” de Lionel Landry– junto a un apartado con más de veinte recomendaciones bibliográficas sobre cine (todas ellas francesas). En la revista de izquierda *Claridad*, León Klimovsky recurrió a las mismas fuentes desde su columna “Cinemadramas”: en su crítica de *Berlín: Sinfonía de una gran ciudad* incorporó los conceptos de Léon Pierre-Quint, Dulac, Epstein y Moussinac en torno al *cine puro*; y también tuvo una columna de reseñas bibliográficas en la que comentaba novedades como *L’Usine aux images* de Canudo y *Le cinema Sovietique* de Moussinac o traducía fragmentos.<sup>20</sup>

No es extraño, entonces, que Romero Brest recurriera a estos críticos para escribir su ensayo. Pero, además, como ha demostrado Laurent Guido, el movimiento en general y el ritmo en particular fueron conceptos que ocuparon un lugar central en la reflexión francesa sobre cine.<sup>21</sup> La famosa explicación de *fotogenia* que da Epstein –“cualquier aspecto de las cosas, de los seres, de las almas que aumenta su calidad moral a través de la

reproducción cinematográfica”– es inseparable de la noción de movimiento porque esta cualidad intensificadora solo afecta a “los aspectos móviles del mundo”. Y agrega: “el aspecto fotogénico de un objeto es una resultante de sus variaciones en el espacio-tiempo”.<sup>22</sup> Guido repasa cómo Dullac “aboga igualmente por un cine que se ocupe ante todo del ‘conocimiento del movimiento y de los ritmos visuales’”; Gance “atribuye a la técnica cinematográfica la creación de ‘nuevos ritmos’ a partir de los de la vida, sucesivamente ‘captados, ‘intensificados’ e ‘infinitamente variados’”; y André Maurois encuentra en el ritmo cinematográfico “una respuesta a las angustias del ser humano en su relación con el ‘caos’ de un mundo formado esencialmente por imágenes y acontecimientos desordenados e imprevisibles” (Fig. 2).<sup>23</sup>

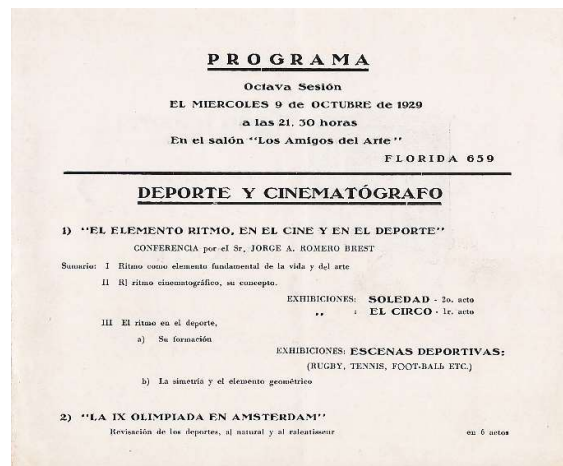


Fig. 1. Programa de la octava sesión del *Cine Club* de Buenos Aires. Conferencia de Jorge Romero Brest.

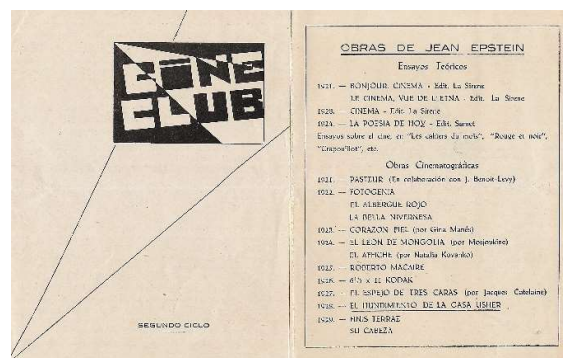


Fig. 2. Programa de la vigésima sesión del *Cine Club* de Buenos Aires. Información sobre la obra cinematográfica y literaria de Jean Epstein.

Con todo, el estudio del ritmo precede y excede a la reflexión cinematográfica y a Francia. Desde el cambio de siglo en adelante, fue uno de los grandes tópicos que obsesionó a

artistas, intelectuales y científicos europeos frente a los veloces cambios en la sociedad que trajeron la expansión urbana, la migración, la industrialización, y las nuevas formas de transporte, trabajo y consumo. Al punto de que, como señala Michael Cowan, el *ritmo* se convirtió en una de las palabras claves más fetichizadas del modernismo alemán y europeo en general, “cargada de la fantasía de superar el malestar de la modernidad y así volver a una existencia más auténtica”.<sup>24</sup> Pero, a la par de este componente nostálgico y salvador, el ritmo fue concebido como “la actividad por excelencia del cuerpo entendido como motor humano, el fenómeno por el cual la actividad corporal, regularizada y automatizada, se asemeja a la de las máquinas”.<sup>25</sup> Esta dualidad y ambigüedad entre movimientos orgánicos y movimientos mecánicos, entre cuerpo y tecnología, naturalmente también se convirtió en un punto de interés para Romero Brest, cuya conferencia se pregunta por la cuestión del ritmo en el cine y en el deporte. Es decir, un medio técnico que pone en escena cuerpos, y un medio de expresión corporal organizado de manera tal que reproduce movimientos mecanizados.

De allí que, entre las múltiples referencias a los críticos franceses, en su conferencia existiera una excepción germana ligada a esta tradición teórica. Aunque Romero Brest no pudo haber leído lo que estaban produciendo paralelamente Kracauer en torno al “ornamento de las masas” o Benjamin sobre la cultura del *shock* (autores con los que la crítica argentina está familiarizada pero que se conocieron mucho tiempo después), una de las referencias bibliográficas más curiosas e interesantes es el libro *Trabajo y Ritmo* (*Arbeit und Rhythmus*, 1896) del economista Karl Wilhelm Bücher. Este estudio, hoy olvidado, fue pionero y sumamente influyente a principios del siglo veinte en el campo cultural alemán, sobre todo entre aquellos que comenzaron a pensar los conceptos de cuerpo y ritmo en la sociedad moderna. A partir del estudio de canciones tradicionales vinculadas al trabajo, Bücher sostiene haber descubierto un mundo premoderno, opuesto al capitalismo industrial, donde el trabajo colectivo estaba sincronizado con los ritmos corporales y era capaz de reforzar los lazos comunitarios.<sup>26</sup> Si bien el autor observa cómo las artes y el trabajo (la tecnología industrial y alienante, ya no la tecnología que imitaba los

movimientos manuales de los sujetos) están absolutamente disociados del hombre moderno, el libro termina con un final utópico: “No debe perderse la esperanza de que se logre algún día unir al arte y a la técnica en una unidad superior rítmica tal, que devuelva al espíritu la alegría feliz y al cuerpo el desarrollo armónico que distinguen a los mejores de entre los pueblos primitivos” (Fig. 3).<sup>27</sup>

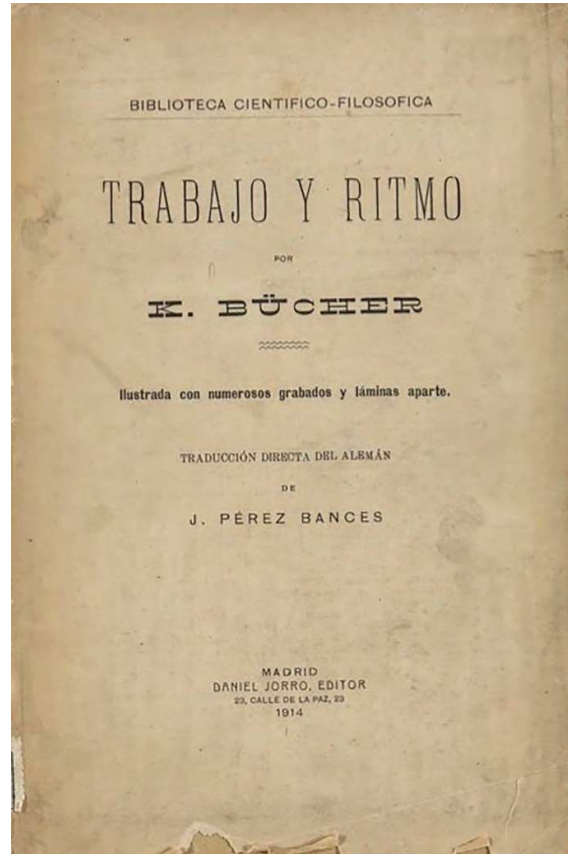


Fig. 3. Primera página de la traducción al español de *Trabajo y ritmo* de Karl Bücher.

Romero Brest cita a Bücher de manera introductoria, como punto de partida para definir la cuestión del ritmo en el trabajo individual: “En los trabajos manuales, cuando la muchacha friega el suelo, el ir y venir del trapo produce sonidos de distinta intensidad que forman una figura rítmica”.<sup>28</sup> Pero la verdadera resonancia de este texto aparece cuando comienza a desarrollar sus ideas sobre el ritmo y el movimiento en el cine y el deporte. La iniciativa de este joven crítico de cruzar las imágenes en movimiento y la cultura física tienen por lo menos dos motivaciones. Si bien el contacto de Romero Brest con la obra de Bücher puede atribuirse al azar de las traducciones (en 1914 fue editado en español)

y a la fascinación de los intelectuales con los cambios que traía la modernidad en el arte y en la vida cotidiana; existió un vínculo con estos temas que venía de una formación previa. Su padre, Enrique Romero Brest, fue el fundador de la enseñanza de la educación física en Argentina. Y fue quien obligó a su hijo a estudiar –además de abogacía– el profesorado en esa disciplina. De hecho, antes de dedicarse de lleno a la crítica de arte, Jorge Romero Brest publicó en la *Revista de la Educación Física*<sup>29</sup> ensayos sobre cuestiones estéticas ligadas al deporte que anticipaban un año antes lo que desarrolló en el *Cine Club*.

En “Sugestiones para una filosofía del deporte” ya sostenía que el deporte despierta emociones estéticas mediante el hombre y el ritmo, “es decir, como en las artes, materia y ritmo. En música, sonido puro y ritmo; en arquitectura, ritmo y volúmenes; en pintura, color y ritmo”.<sup>30</sup> Allí el cine todavía no era mencionado, pero surgiría pronto y ameritaría un análisis más exhaustivo. También escribió una pequeña crónica sobre un partido de básquet entre Argentina y Uruguay en la que, de manera germinal y condensada, aparece el núcleo de su concepción del ritmo como organizador del movimiento caótico. Como sugiere su título –“Al margen de un partido de Basket-ball (Acotaciones estéticas)”– el crítico se concentra en las imágenes rítmicas y el efecto estético del partido antes que en el resultado (como podría esperarse de una crónica periodística tradicional). Mediante una narración acelerada y con un estilo de escritura libre, Romero Brest pareciera estar narrando una secuencia de montaje cinematográfica.

Un silencio y luego un repicar de pies en el suelo sonoro de la cancha, como un rumor monocorde activo, sonido rítmico obsesionante... un ronco bordoneo... y un correr de cuerpo deshumanizados de punta a punta en carreras locas y fantásticas a veces, pero, con matemática regularidad... un ritmo sugestivo de volúmenes, música y plasticidad.<sup>31</sup>

La hipótesis central de “El elemento ritmo en el cine y en el deporte” consiste en la posibilidad de realizar un paralelismo entre estos dos espectáculos modernos. Para Romero Brest las unidades mínimas y las series rítmicas propias de cada uno generan movimiento mediante procedimientos

similares. Ambos descomponen y reorganizan el tiempo y el espacio: las imágenes individuales de una película se corresponden con la actividad de los jugadores en la cancha; y el conjunto de imágenes, o sea la película en su totalidad, tienen su equivalente en el desarrollo completo del partido. Y ambos son capaces de generar un efecto estético en quien mira. En una sentencia que parece benjaminiana, dice: “Las figuras rítmicas repetidas con intervalos casi iguales martillean sobre el espíritu, recordándolas a cada rato y haciendo trabajar la memoria en esa función. Componiéndose y descomponiéndose continuamente agotan al espectador”.<sup>32</sup> En esta relación del espectador con las imágenes hay una respuesta fisiológica del cuerpo. Es decir, el sujeto que mira, además de procesar las imágenes en la sucesión temporal y establecer vínculos entre pasado y futuro, se involucra físicamente. No es extraño, entonces, que cuando Romero Brest habla de deporte, jazz y cinematógrafo los describe como tres fenómenos que vienen a inyectar de “impulso juvenil” a las viejas artes cargadas de “romanticismo”.<sup>33</sup> Existe una idea plenamente optimista de la vida y del arte modernos (“vivir es un continuo aspirar al futuro”), caracterizada por el movimiento incesante de la modernidad urbana que el ritmo es capaz de organizar estéticamente:

El ritmo resulta factor primero y fundamental de todo fenómeno vital. Ritmo en la vida, en nuestras respiraciones, pulsaciones, deseos, impulsos; ritmo en las artes, de color y de líneas, de masas, de volúmenes, de sonidos, de imágenes; en las ciencias, en los fenómenos biológicos, atmosféricos, en las ondas radiotelefónicas; en el maquinismo; en el trabajo, de movimientos profesionales, de cantos. El ritmo adquiere una categoría imprescindible, es una cualidad del existir.<sup>34</sup>

Entre todos estos acontecimientos, el cine se destaca porque el movimiento es su materia prima: “si despojamos al cine de todo lo que no es fundamentalmente puro, no nos queda más que una impresión de movimiento sobre la tela [...] no hay otra materia cinematográfica que la sucesión de imágenes”, pero este vertiginoso medio de expresión “necesita sujetar esta actividad genésica a un orden: esta ordenación metódica es el ritmo”.<sup>35</sup> Si bien el primer ejemplo que da Romero Brest es una película

de vanguardia –la escena del bailarín de *Entr'acte* (René Claire, 1924)–, ilustrando así la hipótesis en torno al agotamiento que generan las series rítmicas en el espectador y cómo hacen trabajar a la memoria grabando las imágenes pasadas; su intención es señalar que incluso en el cine no narrativo hay un orden dictado por el ritmo. De allí que en el resto de los ejemplos señale distintos modos que tiene el cine de generar sentido mediante la ordenación del movimiento. O, según la cita a Maurois: “Todo lo que pueda introducir un ritmo en un movimiento creará una impresión poética”.<sup>36</sup>

En los escritos de Hurtado y Klimovsky para *Martín Fierro* y *Claridad*, si bien se rescataban ciertas obras fundamentales del cine norteamericano, había una clara preferencia por el cine europeo y un menosprecio más o menos solapado por el Hollywood contemporáneo. De cierta manera, estaban alineados con los críticos franceses, que admiraban a ciertas figuras fundadoras de la narración cinematográfica –D.W. Griffith, Charlie Chaplin, William Hart, Douglas Fairbanks, Thomas Ince y Mac Sennett, Cecil B. DeMille– por el dinamismo de sus obras y por haber liberado al cine de las artes tradicionales; pero que también, ya entrada la década del veinte, cuestionaban al cine norteamericano por diversas razones.<sup>37</sup> Romero Brest, en cambio, recurrió a ambas cinematografías sin hacer distinciones de calidad. Siempre preocupado por el ritmo como el principio constructivo fundamental que, en este contexto, era otra manera de designar al montaje.

Entre las obras citadas en su conferencia, quizás el caso más elocuente sea el de *Lonesome* (Paul Fejos, 1928).<sup>38</sup> A la manera de las sinfonías urbanas europeas como *Berlín: Sinfonía de una gran ciudad*, la narración se abre con planos de los rascacielos de Nueva York, el sol filtrándose entre las nubes y un cartel que anuncia el despertar de la ciudad: “Nueva York se despierta. La maquinaria de la vida comienza a moverse”. Lo que sigue es un montaje vertiginoso de planos en movimiento registrados desde las vías del tren; tomas al nivel del piso donde se cruzan las patas de un caballo tirando un carruaje, las ruedas de un automóvil y las piernas de los hombres; sobrepresiones de un policía soplando un silbato, de una serie de bocinas y de un semáforo que alterna entre *stop* y *go*

marcando el caos de tránsito. Si el primer intertítulo recurría a una metáfora donde la ciudad es un conjunto de engranajes ensordecedores, el segundo intertítulo (que introduce a los personajes) define al vértigo de lo cotidiano a través de una palabra ligada a un fenómeno de la naturaleza: “En el *torbellino* de la vida moderna lo más difícil es vivir solo”.

Seguramente la película atrajo a Romero Brest por la manera en que en pocos minutos expresa en imágenes la velocidad a la que está sometido el mundo moderno. Pero en su conferencia, en lugar de señalar el desorden, se concentra en el uso del montaje para organizar esa confusión visual y sonora: “lo cotidiano, lo vulgar, lo de todos los días ha entrado en un mundo reglado e inteligible. Se distinguen dos figuras rítmicas que alternándose sistemáticamente forman dos series de imágenes que actúan agotando la capacidad emotiva del espectador: el tema –sí así así pudiera llamársele– del hombre y el de la mujer”.<sup>39</sup> Esto que describe Romero Brest no es otra cosa que el montaje paralelo introduciendo a la pareja protagonista y orientando la sucesión de imágenes hacia un sentido narrativo: la historia de amor de un hombre y una mujer atravesados por la tecnología de la gran ciudad. En este sentido, tanto *Lonesome* como las ideas de Romero Brest se encuadran en el planteo de Tom Gunning cuando sostiene que la vida moderna se caracteriza por una interacción dialéctica entre fuerzas de disolución caótica y fuerzas de organización sistemática: “Podemos visualizar este proceso como una interacción entre *shocks* explosivos de modernidad y la transformación de estos *shocks* en un movimiento regular y consistente, una transformación del *shock* en un flujo”.<sup>40</sup> La narración cinematográfica puede apaciguar y racionalizar la energía y el dinamismo modernos (**Fig. 4**).



Fig. 4. Paul Fejos, Fotogramas de *Lonesome*, 1928.



En la segunda parte del ensayo, Romero Brest aplica estas mismas categorías al caso de los deportes de equipo. Como ha notado Patrick Duffey,<sup>41</sup> puede utilizar el sintagma “ritmo implacable” para referirse a *El acorazado Potemkin*<sup>42</sup> y a un partido de básquet.<sup>43</sup> O puede disponer las imágenes filmicas y las imágenes deportivas bajo el mismo sistema de organización estética: series rítmicas y patrones geométricos.

Así como hemos visto que en música y en cinematógrafo las figuras rítmicas se ordenan en series así también en el deporte las combinaciones se repiten durante todo el desarrollo del juego, de tal modo que fácil sería ordenarlas en series, de cuya combinación se origina el ritmo exterior del mismo [...] Nos interesa un espectáculo deportivo cuando el ritmo nos domina y nos subyuga, cuando hay orden, cuando podemos agrupar los movimientos en unidades de orden cada vez mayor.<sup>44</sup>  
[...]

El hombre, tomado como elemento, sobre todo en los deportes colectivos, adquiere un movimiento conjunto merced a la relación que entre los muñecos que lo juegan, se establece. Ya no es un hombre sino un muñeco dotado de movimiento, ya no es una finalidad sino un elemento. Es un átomo deshumanizado, desprovisto de vida espiritual, como líneas que originan una figura o superficies que engendran un cuerpo.<sup>45</sup>

Esta abstracción formalista aplicada a los hombres responde a un principio de depuración que Romero Brest entiende propio del arte moderno (en más de una ocasión hace referencias a Stravinsky y a Le Corbusier) e incluso de la matemática, muy probablemente influenciado por el concepto de deshumanización del arte desarrollado por José Ortega y Gasset, a quien Romero Brest como tantos otros intelectuales porteños había leído y escuchado atentamente.<sup>46</sup> Sin embargo, lo interesante es que Ortega aplica esta idea al arte de vanguardia como encarnación de los “puramente artístico” destinado a una minoría ilustrada, en oposición al arte de masas. Mientras que Romero Brest utiliza el concepto de deshumanización –operación modernista– para hablar de un espectáculo deportivo de

masas al que le encuentra valores estéticos modernos, invirtiendo así el postulado clasista orteguiano. La sentencia de Ortega que dice “el arte nuevo tiene a la masa en contra suya, y la tendrá siempre. Es impopular por esencia; más aún, es antipopular” es incompatible con la concepción de Romero Brest sobre estas dos expresiones del arte y/o la cultura –el cine y los deportes– que son a la vez masivas y modernas.<sup>47</sup> Así como tampoco puede congeniar la autonomía del arte que propone Ortega con el concepto amplio de cultura que manejaban los cineclubistas porteños, en el cual el cine debía ser comprendido en contacto con otras formas culturales.

Aunque no existió ninguna influencia real, el planteo de Romero Brest se podría vincular más bien con lo que Kracauer identificó en su famoso ensayo “El ornamento de la masa”. Para Kracauer, los nuevos productos culturales de masas (deteniéndose especialmente en el caso de las bailarinas de los espectáculos musicales) se caracterizaban por deshumanizar los cuerpos en formas abstractas y en movimientos matemáticos, a tal punto que llega a comparar las piernas de las Tiller Girls con las manos de los obreros de una fábrica taylorista: “el ornamento de masas es el reflejo estético de la racionalidad a la que aspira el sistema económico dominante”, dice Kracauer.<sup>48</sup> Sin embargo, se resiste a calificar de manera pesimista al sujeto del ornamento de la masa. Como ha señalado Hansen, “la masa no refiere únicamente a los patrones abstractos de cuerpos en movimiento sino también a las masas de espectadores que tienen una relación estética con el ornamento y que no representan a nadie más que a sí mismos, una multitud heterogénea surgida de las oficinas y fábricas”.<sup>49</sup> Así, el placer estético que despierta el ornamento de la masa en las audiencias sería legítimo porque, contra “los cultivados” que defienden un arte de alta cultura (opuesto a lo que consideran una diversión pasatista), manifiesta un hecho cultural propio de la realidad contemporánea.<sup>50</sup>

Claro que los análisis del joven Romero Brest estaban lejos conceptual y políticamente de lo que desarrollaron teóricos críticos como Kracauer y Benjamin en relación con las nuevas multitudes y al medio cinematográfico –y todavía no había adquirido las herramientas del marxismo–, pero la forma en que termina la conferencia es sugerente.<sup>51</sup> Allí

también aparece una inquietud sobre el gusto de las masas por los espectáculos masivos y una intuición sobre su relevancia. A lo largo de la conferencia, el espectador que construye remite a un sujeto individualizado, quizás un crítico como él mismo. La idea de masa, de un sujeto colectivo, aparece solo representada como imagen u *ornamento*, sea en el cine o en el deporte. Pero en el final, la “multitud de gente” se manifiesta como un sujeto capaz de ir a buscar sentido estético a un espectáculo popular, y Romero Brest, en lugar de reaccionar de manera negativa o prejuiciosa ante ese movimiento social como era común entre varios intelectuales contemporáneos, sospecha que allí hay una clave de conocimiento:

El año pasado, en un ensayo que publiqué en la *Revista de la Educación Física*, dije modestamente y como temiendo de mis propias palabras, que el hecho por demás sugestivo de que una multitud de gente que se traslada a ver un partido de football, indicaba a las claras que el deporte era algo más serio y profundo que una mera gimnasia retribuidora de energías. Entonces esboqué mis primeras ideas sobre la existencia sustantiva de un valor estético. Hoy afirmo que creo en una valoración estética del deporte y del cinematógrafo.<sup>52</sup>

### III.

El 28 de octubre de 1931 fue la última sesión del *Cine Club*. Se proyectaron el noticiario “Deportes de invierno en Puente del Inca” de Film Revista Valle, la comedia *Big Business* (James Horne, 1929) con Laurel y Hardy, y el drama *The Wind* (Victor Sjöström, 1928). En el programa de mano figuraba el aviso de despedida y los próximos planes:

Por resolución de la última asamblea, con esta exhibición el *Cine Club* clausura su tercero y último ciclo de revisión del film comercial y orienta definitivamente sus esfuerzos hacia la producción propia y la importación de film independiente, propósitos lo más importantes de los que motivaron la creación de la entidad. Las exhibiciones de revisión han sido, como repetidamente se advirtió, solo una parte de la obra del *Cine Club*, su obligado prólogo más bien, y no a título de entretenimiento, sino de estudio.

Nada de esto se cumplió. Así como tampoco el plan inicial esbozado en 1929: no hubo cinemateca, ni biblioteca, ni revista cinematográfica del *Cine Club*. Tal vez la última estela de ese proyecto grupal de investigación y producción en torno al cine fuera la revista *Clave de sol*, creada por tres amigos y miembros fundadores del *Cine Club*: Jorge Romero Brest, Horacio Coppola y José Luis Romero (el cuarto integrante fue el compositor Isidro Maiztegui). Solo tuvo dos números (septiembre 1930 y mayo 1931) pero se la podría considerar una suerte de episodio de transición entre las inquietudes compartidas en la época cineclubista y los temas que definirían el devenir intelectual y profesional de cada uno. Romero Brest no volvió a escribir sobre cine salvo una breve semblanza dedicada a la potente presencia cinematográfica del actor George Bancroft, conocido por las películas que protagonizó para Josef von Sternberg, un director muy admirado en el círculo cinéfilo porteño. Sus otros textos tratan distintas expresiones del arte moderno, desde el género biográfico, al compositor Igor Stravinsky o al artista plástico Rafael Barradas. En la misma dirección, Coppola escribió una reflexión en torno los conceptos de arte moderno y arte de vanguardia (“Superación de la polémica”), y también un largo ensayo sobre el cine de Hollywood entendido como expresión épica de la vida americana (“De la expresión. El cine americano”). El cine narrativo, entonces, era todavía un punto de interés. De hecho, uno de los ensayos de Romero se titula “Del tiempo. Tres artes inquietas” en el que desarrolla la cuestión de la temporalidad narrativa en la novela, el teatro y el cine. Al último lo considera el arte temporal por excelencia dada su capacidad para combinar el componente dramático y el componente plástico. Una de las películas que analiza para ejemplificar sus ideas es *Lonesome*, la misma que había interesado a Romero Brest por su manejo del tiempo. Pero hay otro ensayo bastante peculiar, el único que no trata un tema estrictamente estético. En “Variaciones sobre la acción y el peligro”, Romero –influenciado por las ideas de Ortega, pero también con un gesto superador como en el caso de Romero Brest– se ocupa del tema de las masas desde una perspectiva histórica y política. Ya no es “la multitud de gente que se traslada a ver un partido de football” que aparecía enunciada al final de la conferencia de su amigo Romero

Brest. Es la masa que, según el historiador, a la luz de las elecciones presidenciales de 1928 adquirió conciencia de sí misma y se convirtió en pueblo.

Sin embargo, el texto no desenchaja en el *corpus* de una revista centrada principalmente en cuestiones estéticas si se considera el sentido amplio de cultura que manejaba este grupo de críticos. Como había dicho Coppola en su discurso inaugural del *Cine Club*, “el conocimiento del cine a que aspiramos no debe –más exacto decir no puede– permanecer aislado y propiciamos el momento en que llegue a vertebrarse en el conocimiento amplio de la cultura”.<sup>53</sup> Y como había afirmado Romero Brest en su conferencia, “el cine no es una aparición esporádica dentro del movimiento actual sino que es el resultado de un proceso de vida social”.<sup>54</sup> Aunque no profundizaron explícitamente en esta dirección, estética y política iban a la par. La multitud de espectadores que asistía al cine o a los espectáculos deportivos era también la que constituía la masa política. Siguiendo a Graciela Montaldo, las masas “no fueron solo un problema político, sino que generaron nuevos desafíos de representación e introdujeron conflictos de valores” [...] son una categoría que la cultura ha cargado de total politicidad”.<sup>55</sup> Un aspecto sobre el que Romero, ya como historiador, volvería en más de una ocasión señalando el rol masificador del cine o la radio (Fig. 5).<sup>56</sup>

La certeza de que ciertas expresiones de la cultura masiva (sobre todo el cine) merecían ser analizadas en profundidad fue probablemente el rasgo más saliente del gesto crítico de Romero Brest y sus colegas. Aun sin haber alcanzado un corpus de textos numeroso (más allá de las proyecciones y conferencias del *Cine Club*, la producción escrita consistió en intervenciones aisladas e irregulares), el tipo de acercamiento que realizaron para pensar específicamente el cine no volvió a aparecer durante varias décadas en la crítica cinematográfica argentina. La conferencia de Romero Brest “El elemento ritmo en el cine y en el deporte”, así como los ensayos tempranos de Coppola y Romero, dan cuenta de una sensibilidad especial para abordar los procedimientos inherentes a las obras sin perder de vista el contexto en el que se manifestaban. Es decir, un momento de modernización y masificación de la cultura

argentina y de emergencia de nuevos sujetos sociales en el espacio público. Pero ese impulso crítico que los ocupó a finales de los años veinte y principios de los treinta se diluyó rápidamente. Como es sabido, Romero se destacó en el campo de la historia; Coppola, si bien realizó algunos cortometrajes experimentales entre 1932 y 1936, pronto se consagró como el gran fotógrafo moderno argentino; y Romero Brest, el único que permaneció en la crítica de arte, no volvió a ocuparse del cine. Curiosamente, este grupo que se dedicó a reflexionar sobre el lugar del cine en la modernidad porteña, lo abandonó cuando el cine argentino se transformó en una realidad concreta y se volvió sumamente influyente en la cultura de masas argentina. Ya sea por desinterés o por limitaciones propias para considerar valiosa la producción local, su ausencia dejó un vacío en la escritura ensayística sobre cine sin alternativas a la crítica periodística.

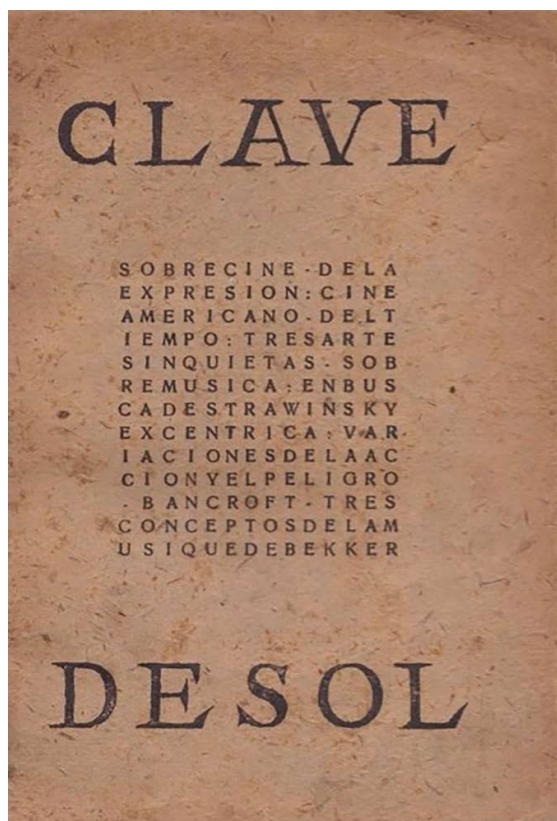


Fig. 5. Tapa del número 2 de *Clave de sol*.

---

**Notas**

<sup>1</sup> Jorge Romero Brest, “El elemento ritmo en el cine y en el deporte”, *Nosotros*, n° 247, 1929, p. 353.

<sup>2</sup> La Asociación *Amigos del Arte* fue una institución clave en la cultura argentina de la primera mitad del siglo veinte. Entre 1924 y 1942, organizó exposiciones, conciertos, proyecciones cinematográficas, espectáculos teatrales y conferencias que definieron e impulsaron el campo artístico e intelectual local, y que permitieron el contacto de los argentinos con la escena internacional.

<sup>3</sup> Como ha señalado Gonzalo Aguilar al analizar las conferencias dictadas en *Amigos del Arte* –que fueron una actividad central en la asociación y sumamente influyentes en el campo intelectual porteño– “en el género de la *conferencia*, la palabra escrita –el documento que queda– está lejos de plasmar su intensidad y su funcionamiento”. Gonzalo Aguilar, “Conferencias en *Amigos del Arte*: un teatro intelectual en Buenos Aires”, en: Patricia M. Artundo y Marcelo E. Pacheco (eds.), *Amigos del Arte 1924-1942*, Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2008 pp. 47-57. En este sentido, algunos aspectos de la conferencia de Romero Brest son irrecuperables, por ejemplo, cuando Romero Brest intercala fragmentos de películas en medio de su presentación para ilustrar los argumentos. Por otro lado, las conferencias de *Amigos del Arte* solían publicarse en el diario *La Nación*, mientras que de las conferencias específicas del *Cine Club* casi no hay transcripciones. Además de la que dictó Benjamin Fondane sobre “films puros” franceses (invitado por Victoria Ocampo) solo existe la de Romero Brest (hasta donde pude comprobar); lo cual subraya su excepcionalidad.

<sup>4</sup> Tiene sentido que, recientemente, fueran investigadores del campo de la educación física quienes recuperaron este texto de Romero Brest junto a otros que escribió entre 1928 y 1930. Ver Michelle Carreirão Gonçalves, Eduardo Galak y Alexandre Vaz, “Do caráter estético do esporte: apontamentos de Jorge Romero Brest”, *Revista Brasileira de História da Educação*, vol. 21, n° 1, 2020.

<sup>5</sup> A nivel regional, Patrick Duffey ha estudiado en un interesante artículo la influencia de la velocidad del cine mudo en la literatura iberoamericana. Si bien menciona el ensayo de Romero Brest (único caso argentino), solo le dedica un párrafo al análisis. Ver Patrick Duffey, “Un dinamismo abrasador: la velocidad del cine mudo en la literatura iberoamericana de los años veinte y treinta”, *Revista Iberoamericana*, vol. 68, n° 199, 2002, pp. 417-440.

<sup>6</sup> Esto no quiere decir que la crítica cinematográfica argentina no existiera, pero la conferencia de Romero Brest presenta una forma ensayística que la distingue. Sobre la consolidación y profesionalización de la crítica, cuyo hito se ubica en 1920 con Horacio Quiroga, ver Leonardo Maldonado, *Surgimiento y configuración de la crítica cinematográfica en la prensa argentina (1896-1920)*, Buenos Aires, I Rojo, 2006.

<sup>7</sup> Horacio Coppola, “Cine Club”, 1929. Colección privada.

<sup>8</sup> Jorge Romero Brest, *op. cit.*, p. 352.

<sup>9</sup> Miriam Hansen, “The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism”, *Modernism/Modernity*, n° 6, 1999, p. 69.

<sup>10</sup> Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva visión, 2003, p. 28.

<sup>11</sup> Miriam Hansen, *op. cit.*

<sup>12</sup> Kristin Thompson, *Exporting Entertainment: America in the World Film Market, London, British Film Institute*, 1985, p. 139.

<sup>13</sup> Citado en Fernando Martín Peña, “Amigos del cine”, en: Patricia M. Artundo y Marcelo E. Pacheco (eds.), *Amigos del Arte 1924-1942*, Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2008, p. 60.

<sup>14</sup> Guillermo de Torre, “El Cineclub de Buenos Aires”, *La gaceta literaria*, n° 79, 1930, p. 5.

<sup>15</sup> *La Nación*, “El 21 del actual iniciará su actividad el *Cine Club*”, 7 de agosto de 1929.

<sup>16</sup> La historia del *Cine Club* la reconstruyo, en su mayoría, a partir de tres artículos: Jorge Miguel Couselo, “Orígenes del cineclubismo”, en: *Cine argentino en capítulos sueltos*, Buenos Aires, Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, 2008, pp. 95-99; Fernando Martín Peña, *op. cit.*; David Oubiña, “La piel del mundo. Horacio Coppola y el cine”, en: *Horacio Coppola. Los viajes*, Buenos Aires, Jorge Mara-La Ruche, 2009, p. 192.

<sup>17</sup> “El Cine Club”, *Nosotros*, n° 247, 1929, p. 443.

<sup>18</sup> La revista *Nosotros* también menciona otras conferencias de la primera temporada: “Héctor Eandi, Carlos Macchiavello y Guillermo de Torre sobre film alemán; Jorge A. Romero Brest y Felipe Debernardi sobre el film francés, Héctor Ibarra sobre Harry Langdon, el film documental y el dibujo animado; José Luis Romero sobre el film ruso; León Klimovsky sobre Historia técnica del cine”.

<sup>19</sup> *Le rythme musicale* (René Dumesnil); *La sensibilité musicale* (Lionel Landry); *Panoramique du cinema* (Léon Mousinac); *La poésie du cinéma* (André Maurois); *Qu'est que la danse?* (Jean d'Udine).

<sup>20</sup> Para un análisis de las páginas de cine de estas revistas ver: Miriam V. Garate, “Presencia de lo cinematográfico en dos revistas de vanguardia: los casos de *Klaxon* (Brasil) y *Martín Fierro* (Argentina)”, *Revista Pilquen. Sección Ciencias Sociales*, n° 9, 2008, pp. 1-9; Juan Manuel Romero, “El cine y los muchachos de la nueva sensibilidad. El caso de *Martín Fierro* (1924-1927)”, *ASRI: Arte y sociedad. Revista de investigación*, n° 2, 2012, pp. 1-16; Ximena Vergara, “Cinefilia temprana. Reflexiones a partir de las columnas de María Wiese y León Klimovsky Early”, *Revista de Humanidades*, n° 37, 2018, pp. 39-62.

<sup>21</sup> Laurent Guido, *L'Age du rythme. Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Lausanne, Payot Lausanne, 2007.

<sup>22</sup> Jean Epstein, “A propósito de algunas condiciones de la fotogenia”, en: Joaquim Romaguera I Ramió y Homero Alsina Thevenet (eds.), *Textos y Manifiestos del Cine*, Madrid, Cátedra, 1989 [1926].

<sup>23</sup> Laurent Guido, *op. cit.*, p. 57.

<sup>24</sup> Michael Cowan, *Technology's Pulse: Essays on Rhythm in German Modernism*, London, IGRS Book Series, University of London, 2012, p. 19.

<sup>25</sup> Michael Cowan, *op. cit.*, p. 26.

<sup>26</sup> Michael Cowan, *op. cit.*, p. 22.

<sup>27</sup> Karl Bücher, *Trabajo y ritmo*, Madrid, Daniel Jorro Editor, [1896] 1914, p. 336.

<sup>28</sup> Jorge Romero Brest, *op. cit.*, p. 355.

<sup>29</sup> Para un análisis completo de los textos deportivos de Romero Brest, ver: Michelle Carreirão Gonçalves, Eduardo Galak y Alexandre Vaz, *op. cit.*

<sup>30</sup> Jorge Romero Brest, “Sugestiones para una filosofía del deporte”, *Revista de la educación física*, n° 28, 1928, p. 297.

<sup>31</sup> Jorge Romero Brest, “Al margen de un partido de Basket-ball (Acotaciones estéticas)”, *Revista de la educación física*, n° 32, 1929, p. 40.

<sup>32</sup> Jorge Romero Brest, “El elemento ritmo...”, *op. cit.*, p. 365.

<sup>33</sup> Jorge Romero Brest, *op. cit.*, p. 353.

<sup>34</sup> Jorge Romero Brest, *op. cit.*, p. 353.

<sup>35</sup> Jorge Romero Brest, *op. cit.*, p. 356.

<sup>36</sup> Jorge Romero Brest, *op. cit.*, p. 357.

<sup>37</sup> Sobre las distintas posturas de los críticos franceses en torno a Hollywood, ver: Laurent Guido, *op. cit.*, pp. 63-68.

<sup>38</sup> Las otras películas que menciona son: *Salvation Hunters* (Josef von Sternberg, 1925), *The Last Command* (Josef von Sternberg, 1928), *El acorazado Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1925), *The Circus* (Charles Chaplin, 1928), *Arsenal* (Aleksandr Dovzhenko, 1929).

<sup>39</sup> Jorge Romero Brest, *op. cit.*, p. 357.

<sup>40</sup> Tom Gunning “Modernity and Cinema: A Culture of Shocks and Flows”, en: Murray Pomerance (Ed.), *Cinema and Modernity*, New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 2006, p. 310.

<sup>41</sup> Patrick Duffey, *op. cit.*, p. 432.

<sup>42</sup> Jorge Romero Brest, *op. cit.*, p. 359.

<sup>43</sup> Jorge Romero Brest, *op. cit.*, p. 361.

<sup>44</sup> Jorge Romero Brest, *op. cit.*, p. 364.

<sup>45</sup> Jorge Romero Brest, *op. cit.*, p. 363.

<sup>46</sup> Al igual que otros conferencistas que llegaron a la Asociación *Amigos del Arte* como Waldo Frank, Herman von Keyserling o Le Corbusier, Ortega y Gasset fue una suerte de estrella intelectual en Buenos Aires. En sus conferencias esbozó algunas ideas que luego se plasmaron en el libro *La rebelión de las masas*.

<sup>47</sup> José Ortega y Gasset, “La deshumanización del arte”, en: *Obras completas. Tomo 3 (1917-1928)*, Madrid, Revista de Occidente, 1947 [1925], p. 354.

<sup>48</sup> Siegfried Kracauer, “El ornamento de la masa”, *Archivos de filmoteca*, n° 33, [1921] 1999 p. 28.

<sup>49</sup> Miriam Hansen, *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, Berkeley, University of California Press, 1999, p. 53.

<sup>50</sup> Yendo a fondo: solo las masas por sí mismas serían capaces de un momento de autoconciencia mediante la representación de sí mismas. Miriam Hansen, *op. cit.*, p. 53. Una lectura que también está presente en la obra de Benjamin cuando le atribuye una función social al cine “no solo con la manera en que el hombre se representa ante el sistema de aparatos de filmación, sino con la manera en que, con la ayuda de éste, se hace una representación del mundo circundante”. Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Ciudad de México, Itaca, 2003 [1936], p. 84.

<sup>51</sup> En un texto autobiográfico, Romero Brest cuenta que “con motivo de la Revolución de 1930, la cual produjo en mí la conversión hacia la desdénada política –aunque sólo como actitud personal– y hacia la izquierda, lanzándome a la lectura fervorosa de Marx, Engels y Lenin, así como de quienes exponían sus ideas”. Ver Jorge Romero Brest, “Un texto para una biografía intelectual”, en: *Escritos I (1928-1939)*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte - Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires, 2004 [1972], p. 46.

<sup>52</sup> Jorge A. Romero Brest, *op. cit.*, p. 367. El ensayo al que refiere es “Sugestiones para una filosofía del deporte” y allí señala: “Si el pueblo se mueve, en masa, si se emociona antes esas exhibiciones deportivas, si los hombres cultos y de fina sensibilidad encuentran en esos espectáculos un estímulo para despertar sus propias emociones, ello mismo ¿no nos está revelando que el deporte es algo más serio y profundo que la mera gimnasia retribuidora de energías?”.

<sup>53</sup> Horacio Coppola, *op. cit.*

<sup>54</sup> Jorge Romero Brest, *op. cit.*

<sup>55</sup> Graciela Montaldo, *Museo del consumo. Archivos de la cultura de masas en Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2016, p. 19.

<sup>56</sup> Sobre las masas en la obra de Romero, ver Javier Guíamet, “El protagonismo del ‘coro’: José Luis Romero y el problema de las masas”, [https://jlromero.com.ar/temas\\_y\\_conceptos/el-protagonismo-del-coro-jose-luis-romero-y-el-problema-de-las-masas/](https://jlromero.com.ar/temas_y_conceptos/el-protagonismo-del-coro-jose-luis-romero-y-el-problema-de-las-masas/), (acceso 10 de enero de 2023).

**¿Cómo citar correctamente el presente artículo?**

Iván Morales; “El joven Jorge Romero Brest: cine, ritmo y cultura de masas”. En *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. N°22 | Primer semestre 2022, pp. 1-14.

Recibido: 22 de febrero de 2023

Aceptado: 20 de junio de 2023