

Lunds universitet

Kandidatuppsats i idé- och lärdomshistoria

ILHKO2

Handledare: Frits Gåvertsson

VT - 21

Bergmania i Río de la Plata

En undersökning av Ingmar Bergmans filmkonsts
genomslag i regionen kring Río de la Plata med särskilt
fokus på det tidiga genomslaget efter premiären av
Sommarlek vid filmfestivalen i Punta del Este 1952.

Nicole Badylak

Abstract

This thesis analyses the Swedish film director Ingmar Bergman's impact on Argentine film and identity formation from the first South American premiere of *Sommarlek* (1951) in 1952 to the fall of the Argentine dictatorship in 1983. Based on the Science's Blood Flow Theory developed by sociologist Bruno Latour the essay reconstructs the technological conditions for Bergman's breakthrough. In addition, a picture metaphysical analysis, inspired by Lucy Bolton's philosophy of film, is carried out to examine the role of movies, Bergman's included, in the construction of Argentine cultural identity during the 20th century. The analysis shows that Ingmar Bergman's films began to be imported to the region after film reviews by prominent film critics which caught the attention of film distributors. Bergman's themes together with his European origins made his films relevant and sought after by the Argentine and Uruguayan audiences. In addition, Juan Perón's policy during the 1950s resulted in a flourishing film culture, but a lower film standard and the abolition of the policy resulted in both increased imports of foreign films, including Bergmans, and the creation of domestic fine culture films that were often influenced by Bergman's and other European filmmakers. Bergman's films had an impact in the region around the Río de la Plata earlier than in other parts of the world, Sweden excluded, and therefore both the Argentine and Uruguayan narratives state that they were the ones who discovered Bergman.

Nyckelord: Bergman, Buenos Aires, Latour, Science's Blood Flow Theory, Bildmetafysisk analys

Förord

Till min handledare Frits Gåvertsson som varit mig behjälplig med uppsatsen riktar jag stort tack. Tack för ditt stora engagemang och intresse, och din enorma uppmuntran.

Jag vill även rikta ett stort tack till Kristiina Savin som tog sig tid att besvara mina frågor och dela med sig av sin breda kunskap. Därtill vill jag tacka Raúl Manrupe, Hernán Gaffet och Santiago Calori för tillförsel av material via privat kommunikation.

Lund, 24 maj 2021

Nicole Badylak

Innehållsförteckning

Inledning	1
1.1 Problemformulering och syfte	6
1.2 Tidigare forskning	7
1.4 Källmaterial och litteratur	9
1.5 Disposition och avgränsningar	11
Teori och Metod	13
2.1 Kontextens betydelse	13
2.2 Det vetenskapliga blodflödet	20
2.3 Bildens metafysik	25
Den argentinska filmhistorien	30
3.1 När filmen kom till Sydamerika	31
3.1.1 Filmens intåg och entreprenörerna bakom	31
3.1.3 Under Perón	33
3.2 Guldåldern för argentinsk film	35
3.2.1 Distributörer	36
3.2.2 Filmklubbar	40
3.2.3 De teknologiska förutsättningarna	42
3.3 Regelverk och censur	45
3.3.1 Diktaturen	46
3.3.2 Hemliga filmklubbar	48
3.4 Bergmanfilmernas genomslag	49
3.4.1 En platskontextuell analys av filmernas genomslag	49
3.4.2 En blodflödesanalys av filmernas genomslag	51
Bergmanfilmernas inflytande	53
4.1 Den samtida argentinska filmen	53
4.2 En bildmetafysisk analys av Bergmanfilmernas inflytande	54
Avslutande diskussion	60
5.1 Vidare forskning	62
Käll- och litteraturförteckning	63

Inledning

Till skillnad från andra svenska giganter, som August Strindberg (1849-1912) och Selma Lagerlöf (1858-1940), sägs filmregissören Ingmar Bergman (1918-2007) ha varit mer populär på bortaplan än på hemmaplan.¹ Enligt viss historieskrivning sägs hans storhet på 1950-talet ha gått obemärkt förbi hos det svenska folket samtidigt som han började vinna allt större uppskattning utomlands.² Kring den sydamerikanska floden la Plata var han särskilt populär och invånarna i Buenos Aires, *los porteños*³, tar gärna på sig ansvaret och äran för det första internationella erkännandet av Bergmans konstnärsskap.⁴ Ibland sträcker de sig till och med så långt som att säga att de älskade Bergman redan innan svenskarna gjorde det.

... med Bergman är det uruguayare och argentinare som tvistar om att ha "upptäckt" filmskaparen i mitten av 1950-talet när den svenska regissören inte ens var erkänd i sitt eget land.... Mellan 1952 och 1956 var Bergman, enligt legenden, redan ett viktigt namn för lokala cineaster med premiärerna av *Hamnstad*, *En passion*, *Kvinnors väntan* och *Gycklarnas afton*, medan man i Europa och USA nyligen börjat uppskatta honom med *Sommarnattens leende*, 1955.⁵

Redan 1952 visades *Sommarlek* (1951) på filmfestivalen *Festival Internacional de Cine de Punta del Este* i södra Uruguay, cirka fyra timmar från Buenos Aires vilket gjorde festivalen lättillgänglig och attraktiv för även argentinska filmvetare.

Festivalen grundades 1951 och blev snabbt populär hos argentinska och uruguayanska filmkritiker.⁶ Än idag betonar festivalarrangörerna upptäckten av Bergman på festivalen 1952 och uttrycker stor stolthet över det årligen i programbladets historiska del.⁷ Från och med filmfestivalen 1952 växte

¹ Birgitta Steene, "Ingmar Bergmans mottagande i USA", *Svenska Dagbladet*, 3 juni 1983, s. 12.

² Författarnamn saknas, "Bergman y la Argentina, una larga relación", *Clarín*, 31 juli 2007, https://www.clarin.com/espectaculos/bergman_0_r154R7e1Atl.html (hämtad 2021-03-08)

³ Porteño/-a: hamnbo, syftandes till invånarna i hamnstaderna Buenos Aires.

⁴ Homero Alsina Thevenet, Emir Rodríguez Monegal, *Ingmar Bergman: Un dramaturgo cinematográfico* (Montevideo 1964), s. 24f.

⁵ "...con Bergman son los uruguayos y los argentinos los que se disputan el haber "descubierto" al cineasta a mediados de los años "50 cuando el director sueco no era siquiera reconocido en su país... Entre 1952 y 1956, cuenta la leyenda, Bergman ya era un nombre importante para la cinefilia local —con el estreno de *Puerto*, *Sed de pasiones*, *Mujeres que esperan* y *Noche de circo*— mientras en Europa y en los Estados Unidos recién lo comenzaron a apreciar con *Sonrisas de una noche de verano*, de 1955." Författarnamn saknas, "Bergman y la Argentina, una larga relación", *Clarín*, 31 juli 2007, https://www.clarin.com/espectaculos/bergman-argentina-larga-relacion_0_SyIJ4g1Atl.html#activateComments (hämtad 2021-03-08)

⁶ Thevenet, Monegal 1964, s. 24f.

⁷ Från den officiella hemsidan för den Internationella filmfestivalen i Punta del Este: <http://www.cinepunta.uy/festival.php> (2021-05-17)

bergmanentusiasterna fram i regionen och och kom att få ett starkt fäste i Buenos Aires som i vanlig ordning ville vara i modernitetens framkant, vilket utvecklas ytterligare i kapitel 3 om den argentinska filmhistorien.⁸



Den argentinska filmpostern för Sommarlek (1951) där titeln översattes till *Juventud divino tesoro* (ungdomens gudomliga skatt) är ett exempel på hur titlarna på Bergmans filmer många gånger översattes till något som anspelade på sex, och med tiden på “den svenska synden”, för att locka biobesökare.¹⁰ Huruvida det ansågs som fin- eller fultkultur att framställas som en film med sexuella inslag förändras med tiden men mestadels ansågs Bergmans filmer tillhöra finkulturen då europeisk film överlag ansågs vara finkultur.¹¹ Vidare diskussion om fin- och fultkultur återfinns på sida 48 och vidare diskussion om översättningsteori- och problematik inträffar på sida 17 under *Kontextens betydelse*.

⁸ Cynthia Margarita Tompkins, *Affectual Erasure: Representations of Indigenous Peoples in Argentine Cinema*, (New York 2018), s. 2.

⁹ Néstor Gaffet, *Juventud divino tesoro*, (Buenos Aires 1955) via privat kommunikation med Héran Gaffet.

¹⁰ Santiago Calori (Regissör). *Un importante preestreno* [Dokumentärfilm]. (Argentina 2015), 38:36.

¹¹ Calori, 6:15.

På 50- och 60-talet blev Bergman allt mer populär hos såväl argentinska filmkritiker som hos den stora massan och under den argentinska diktaturen anordnades hemliga Bergmanvisningar trots stränga förbud.¹² Bergmanåret 2018 firades ordentligt 2017-2019 i Buenos Aires där projektet *Che Bergman* anordnade ett omfattande firande dedikerat filmskaparen med utställningar, filmvisningar, seminarier och en bok i begränsad upplaga, både i Buenos Aires och runtom i provinsen. Ur Río de la Plata är han kommen, och i Río de la Plata återstår han nästan sjuttio år senare.



Poster för utställningen *100 años de Ingmar Bergman en Argentina* som ställdes ut på *Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti*, Buenos Aires i juli 2019. Kurator för utställningen var filmvetaren Raúl Manrupe. 26 juli 2019 invigdes utställningen, sedan presenterades den tillhörande boken *100 Bergman: Ingmar Bergman en Argentina*. Presentationen följdes av ett videoframträdande av den colombianske konstnären Alicia Herrero, vars inspiration till verket hämtats från Ingmar Bergmans film *Persona* (1966).

¹² Edgardo Cozarinsky, "Notas sobre algunos films de Ingmar Bergman", 23-71, *Flashback 1: Ingmar Bergman* (Buenos Aires 1958) av Alberto Tabbia, Edgardo Cozarinsky, s. 42.

¹³ Santi Pozzi, "Bergman en Argentina", *Bergman 100 años*, (Mar del Plata 2018). Via privat kommunikation med Raul Manrupe, kuratorn för utställningen.

Att Bergman skulle ha varit underskattad eller rent av föraktad av det svenska folket vid tiden för sitt genomslag i Argentina stämmer inte. Han var sannerligen inte lika populär som han slutligen skulle bli, men hans alienation i hemlandet ska inte överdrivas. När *Sommarlek* hade premiär 1951 fick han lysande recensioner av Sveriges främsta kritiker och hans scenkonst i hemlandet var under alla år mycket uppskattad. Det stämmer däremot att en kult kring regissören snabbt blomstrade i regionen kring Río de la Plata, om det vittnar bland annat hans närapå permanenta plats i biografernas program och de slutsålda filmvisningarna redan under 1950-talet.¹⁴ Då det argentinska, och även det uruguayanska, narrativet tenderar att skilja sig från det svenska och det västeuropeiska i stort, så är det av intresse att undersöka dessa narrativ och behandla dessa som historieskrivningar. Att Bergman sedan också kommit att utgöra en stor inspirationskälla för många av Argentinas främsta filmregissörer är inte heller någon hemlighet, till exempel har regissören Carlos Sorín (1944-) i en intervju 2009 sagt sig ha sett *Smultronstället* (1957) femton till tjugo gånger och inspirerats till att skriva filmen *La ventana* (2008), som likt *Smultronstället* handlar om en åldrad man och dennes barndom.¹⁵

Bergmans popularitet i regionen kring Río de la Plata kan tillskrivas en rad olika faktorer, bland annat sägs hans filmer som berörde ångest, melankoli och existentialism tala till folket som många gånger tvingades till tystnad under Juan Peróns styre.¹⁶ Filmernas starka inslag av psykoanalys och katolicism var dessutom högst relevanta för den argentinska publiken vars huvudstad dels var ett av psykoanalysens starkaste fästen där katolicism var den dominerande religionen som tydligt influerade den vardagliga och kulturella miljön.¹⁷ I Argentina, likt Brasilien

¹⁴ Alsina Thevenet, Rodríguez Monegal, s. 24.

¹⁵ Stephen Holden, "A Patagonian Dream of a Day at the End of a Life", *The New York Times*, 5 maj 2009, <https://www.nytimes.com/2009/05/06/movies/06wind.html> (hämtad 2021-03-29)

¹⁶ Raúl Manrupe, "El Che Bergman", *Amantes de lo Bueno*, 11 mars 2021, <https://amantesdelobueno.com/amantes-del-lorraine/el-che-bergman/> (hämtad 2021-03-29)

¹⁷ Lucila Sigal, "Inauguran muestra que rastrea la huella de Ingmar Bergman en Argentina", *Reuters*, 12 november 2018, <https://www.reuters.com/article/cine-mardelplata-bergman-idARL2N1XN093> (hämtad 2021-03-30)

och Mexico, blomstrade filmindustrin under 1900-talets första hälft och en arbetshypotes för föreliggande uppsats är att film fungerade som ett av argentinarnas viktigaste identitetsskapande medium, till skillnad från övriga Nord- och Sydamerika där litteratur var det vanligaste identitetsskapande mediet.¹⁸

Föreliggande uppsats syftar till att undersöka Ingmar Bergmans verks genomslag i regionen kring Río de la Plata och särskilt hans konstnärsskaps inverkan på argentinsk film och dess koppling till identitetsformering med särskilt fokus på det tidiga genomslaget efter premiären av *Sommarlek* i Punta del Este 1952.

¹⁸ Maria Helena Rueda, "Latin American Cinema", *Oxford Bibliographies*, 19 december 2012, <https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199766581/obo-9780199766581-0083.xml> (hämtad 2021-03-31)

1.1 Problemformulering och syfte

Uppsatsen syftar till att undersöka de platskontextuella förutsättningarna för Ingmar Bergmans inflytande i regionen kring floden la Plata, med särskilt fokus på Argentinas huvudstad Buenos Aires, och Bergmans konstnärsskaps inverkan på argentinsk film och identitetsformering från premiären av *Sommarlek* 1952 i Punta del Este. *Varför* Bergmans konstnärskap fick ett sådant genomslag hos publiken kring Río de la Plata skall undersökas, men främst *hur* detta genomslag såg ut och gick till. De materiella förutsättningarna och distributionen ligger i fokus. Det geografiska fokuset ligger främst på Buenos Aires då staden fungerade som ett av Sydamerikas främsta kulturella centrum i mitten av 1900-talet. För att besvara hur den faktiska spridningen gick till skall med hjälp av Science's Blood Flow Theory, utformad av sociologen Bruno Latour, de teknologiska förhållandena för Bergmans genombrott och hur filmerna cirkulerade rekonstrueras.¹⁹ Dessutom kommer en bildmetafysisk analys, inspirerad av Lucy Boltons filmfilosofi, genomföras för att undersöka rollen som filmer, inklusive Bergmans, spelade i konstruktionen av Argentinas kulturella identitet under 1900-talet.

Bergman som studieobjekt är välstuderat, inte minst har det skrivits en stor mängd om hans kvinnoyn, kärleksaffärer och nazisympatier på senare tid.²⁰ Det råder i följande arbete en stark distinktion mellan verk kontra person kontra reception och huvudfokuset ligger på receptionen och verken. Personen Bergman behandlas knappt. Om Bergmans kopplingar till Argentina finns det desto mindre skrivet om på svenska trots att det argentinska narrativet ofta hyser stor kärlek till och stolthet över Bergman.²¹ Dessutom sammanföll Bergmans genomslag i Argentina med en guldålder för argentinsk film och då argentinsk film åter befinner sig i en guldålder vid tiden för denna uppsats författande så är det av intresse att jämföra en storhetstid med en annan och Bergmans eventuella inflytande i båda dessa epoker, varför förhoppningen är att följande uppsats kan utgöra grunden för fortsatta studier på ämnet.²²

¹⁹ Bruno Latour, *Pandora's Hope: Essays on the Reality of Science Studies* (Cambridge 1999), s. 80.

²⁰ Maria-Pia Boëthius, "Ingmar Bergman beundrade Hitler", *Svenska dagbladet* (Stockholm 2007)

²¹ Alejandro Saderman, "Juventud, divino tesoro", *Gente de Cine* (Buenos Aires 1952).

²² Författarnamn saknas, "Gran presencia del cine argentino en el Festival de Cannes", *INCAA Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales*. Datum saknas.

<http://www.incaa.gov.ar/gran-presencia-del-cine-argentino-en-el-festival-de-cannes> (hämtad 2021-05-01)

Ämnets idéhistoriska relevans består i hur teorierna modifieras för att bättre tjäna uppsatsens idéhistoriska syften. Följande uppsats undersöker spridningen av en av Sveriges mest betydelsefulla kulturella exportter genom tiderna med en ambition att kritiskt granska det argentinska narrativet kring hans filmskapande. Uppsatsens frågeställning lyder:

Hur såg Bergmans genomslag ut i regionen kring Río de la Plata och hur spred sig Bergmans filmer i regionen? Dessutom, vilken roll spelar Bergmans filmer i den argentinska filmhistorien och i den kulturella identitetsformeringen?

Den första frågeställningen kommer att försökas bevaras tämligen utförligt, medan den andra frågeställningen kommer att besvaras mer tentativt och prövande. Detta eftersom att den första frågan motiverar användningen av Latours teori, vilket är det huvudsakliga idéhistoriska syftet med föreliggande uppsats.

1.2 Tidigare forskning

Om Ingmar Bergman finns en ansevärd mängd litteratur, exempelvis filmkritikern Marianne Hööks porträtt *Ingmar Bergman* (Stockholm 1962) och *Bergman om Bergman* (Stockholm 1970) av Stig Björkman, Torsten Manns och Jonas Sima som bygger på tolv intervjutillfällen med Bergman. Om hans genomslag och inflytande i Argentina och Uruguay finns det desto mindre, åtminstone på svenska. På spanska har filmvetare som Raúl Manrupe och Alejandro Saderman skrivit kortare artiklar och blogginlägg på ämnet men där har fokus legat på varför Bergmans filmer blev framgångsrika i regionen, snarare än hur genomslaget gick till. Det är viktigt att undersöka hur genomslaget gick till för att möjliggöra en prövning av en, för idéhistoriker, inte särskilt etablerad teori och undersöka om intressanta resultat nås på sådant vis.

I mars 2021 publicerades Manrupe en längre artikel om Bergmans inflytande i Argentina. Artikeln heter *El Che Bergman* och behandlar Bergmans inflytande på argentinarnas liv.²³ Manrupe var även kuratorn för det argentinska Bergmanfirandet *Che Bergman* då även en bok i begränsad utgåva publicerades. Boken *100 Bergman: Bergman en Argentina* behandlar Bergmans inflytande i Argentina och fungerar som en samlingsbok av film posters, recensioner, serier och annat Bergman-relaterat.²⁴ Med anledning av den rådande situationen har det inte varit möjligt att undersöka boken i fysisk form, men efter mailkontakt med Manrupe har jag fått ta del av posters och recensioner ur boken. Boken fungerar alltså främst som en samlingsbok av Bergmanrelaterade saker i Argentina.

Den argentinska filmregissören Saderman skrev 2015 en artikel om hans första möte med en av Bergmans filmer, vilket ägde rum vid filmfestivalen i Mar del Plata 1952 och hur hans filmrecension lästes av Néstor Gaffet som då fick upp ögonen för Bergman och senare kom att gå till historien som Argentinas första och främsta Bergman-distributör.²⁵ Saderman och Gaffet var endast delar av den omfattande regionala kedjan som bidrog till Bergmanfilmernas spridning. Om denna kedja, hur den såg ut och varför finns det, vad jag har kunnat hitta, ingenting skrivet på svenska. På spanska finns det mycket skrivet om filmdistributionens villkor och förhållanden och för detta arbete har företrädesvis artiklar och reportage från dagstidningar som *Clarín*, *Página12* och *La Nación* varit avgörande tillsammans med dokumentärfilmen *Un importante preestreno* (2015) av Santiago Calori.

Mariana Amieva, filmvetare och professor i historia vid Universidad Nacional de La Plata (Argentina), påbörjade 2011 arbetet med en dokumentärfilm vid namn

²³ Manrupe, 2021.

²⁴ Författarnamn saknas, "Bergman por 100: El libro que recorre el paso del director sueco en Argentina se presentó en la muestra que lo homenajea", *INCAA Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales*. Datum saknas.

<http://www.incaa.gov.ar/bergman-por-100-el-libro-que-recorre-el-paso-del-directr-sueco-en-argentina-se-presento-en-la-muestra-que-lo-homenajea> (hämtad: 2021-04-18)

²⁵ Alejandro Saderman, "Juventud, divino tesoro", *Gente de Cine* (Buenos Aires 1952).

Descubriendo a Bergman (Discovering Bergman) som ämnar undersöka Bergmans inflytande i Uruguay och Argentina. Amieva tilldelades 46 000 uruguayanska pesos²⁶ ur fonden för dokumentärfilm vid *Instituto Nacional del Cine y el Audiovisual* i Uruguay 2011 men än idag har dokumentären inte haft premiär och det finns inga uppgifter huruvida projektet fortfarande är aktivt.²⁷

Arbetet ämnar därför fylla den kunskapslucka som existerar i Sverige kring Bergmanfilmernas betydelse inom argentinsk filmkultur och hur dessa filmer spred sig med särskilt fokus på perioden från premiären av *Sommarlek* 1952 till omkring den argentinska diktaturens fall 1983.

1.4 Källmaterial och litteratur

Primärkällorna för föreliggande uppsats består av filmrecensioner, filmprogram och mötesprotokoll. Filmrecensioner publicerade i argentinska tidskrifter från 1952 fram till Bergmans sista långfilm *Saraband* (2003) är av intresse för arbetet men fokus kommer främst att ligga på recensionerna från 1950-talet eftersom genombrottet är så centralt i det argentinska narrativet. Filmkritikern Homero Alsina Thevenet från Uruguay skrev 1952 en filmrecension av *Sommarlek* i publikationen *Film* som ska användas som primärkälla. Denna recension ska ha varit den första Bergman-recensionen i regionen att få avsevärd spridning. Likaså skrev argentinaren Alejandro Saderman en recension av *Sommarlek* i den argentinska filmtidningen *Gente de Cine* 1952 vilken ska ha fångat Argentinas första Bergmandistributörs intresse. Därutöver kommer filmrecensioner och artiklar ur filmtidskrifterna *Gente de Cine* och *Tiempo de Cine* undersökas då dessa drevs av filmklubbar som har tillskrivts ansvaret för Bergmans filmers spridning i regionen. Fokus ligger också på

²⁶ Omkring 8581 svenska kronor.

²⁷ Skriftligt beslut om att Mariana Amieva tilldelades 46 000 uruguayanska pesos ur fonden för dokumentärfilm vid *Instituto Nacional del Cine y el Audiovisual* i Uruguay den 15 september 2011.

https://icau.mec.gub.uy/innovaportal/file/4587/1/acta_comite_de_documental.pdf (hämtad 2021-04-18)

1950-talets filmprogram och film posters från stora biografier som *Gran Cine Libertador*, *Cine Loire*, *Cine Cosmos* och *Cine Lorraine*. Kopior av recensioner, programblad och film posters har tillhandahållits per mail av den argentinska filmvetaren Raúl Manrupe. Hernán Gaffet och Santiago Calori har besvarat ytterligare frågor om upphovskällor genom mailkorrespondens. Manrupe (1960-) är filmregissör och var dessutom, som tidigare nämnt, kuratorn bakom det argentinska Bergmanfirandet. Filmregissören Hernán Gaffet (1964-) är son till den framstående Bergman-distributören Néstor Gaffet som presenteras under 3.2.1 *Distributörer*. Santiago Calori (1977-) är manusförfattaren och skaparen av dokumentärfilmen *Un importante preestreno* (2015) som har varit betydande för följande arbete.

Överlag består källmaterialet av mycket anekdotiska bevis. I dokumentärfilmen *Un importante preestreno* (2015) av den argentinske manusförfattaren Santiago Calori intervjuas filmvetare om Buenos Aires' filmscen på 1950- och 1960-talet, varför även dessa intervjuer används som primärkällor för kommentarer av Bergmans genomslag och inflytande. När filmare berättar sin egen historia är det inte konstigt att de gör det genom sitt eget medium, det vill säga genom någon slags film, varför det inte är konstigt att delar av mitt material då består av dokumentärfilm. Dokumentären är dessutom ett tydligt exempel på hur narrativet kring Bergman kan låta, med fraser som att Bergmans filmer visades mer i Buenos Aires än i Sverige.²⁸

Facebook var *Che Bergman* projektets primära kommunikationskanal varför även mycket material hämtats därifrån. Då det är ett *standardnarrativ* om Bergman i regionen kring Río de la Plata som är av intresse för undersökningen har material som intervjuer, blogg- och Facebookinlägg bedömts vara acceptabla källor. Vad jag menar med standardnarrativ är det narrativ som omger en händelse, ett verk eller en person och som nästan verkar vedertaget. Narrativet är återkommande och förändras

²⁸ "Bergman es más visto en Buenos Aires que tal vez en muchas ciudades importantes de Europa. E incluso de Suecia." Calori, 7:10-7:16.

sällan, alternativt långsamt, vilket bekräftar föreställningen att det verkar finnas en allmän uppfattning om hur saker och ting var.

Ett urval av Ingmar Bergmans filmer kommer även att behandlas som primärkällor för att undersöka hur deras teman speglas i argentinsk film och kultur. Bland dessa finner vi *Sommarlek* (1951), *Sommaren med Monika* (1953) och *Sommarnattens leende* (1955).

1.5 Disposition och avgränsningar

Kapitel två presenterar uppsatsens teoretiska utgångspunkter där ambitionen är att utveckla teorierna för att bättre samspela med mitt, speciella, källmaterial vilka också påverkar uppsatsens fortsatta struktur. Först presenteras det platskontextuella perspektivet, sedan Bruno Latours Science's Blood Flow Theory och slutligen den metafysiska bildanalysen. En av ambitionerna bakom denna uppsats är att modifiera Latours teori så att den bättre passar de idéhistoriska ändamål som listades ovan under *1.2 Tidigare forskning* varför teorin används i anslutning till, det för idéhistoriker väletablerade, platsperspektivet. Genom att även modifiera det platskontextuella perspektivet en aning ämnar jag bygga en rimlig brygga till Latour och anpassandet av hans teori. Från det platskontextuella perspektivet och Latours teori avser jag slutligen presentera den metafysiska bildanalysen som ett kompletterande perspektiv för att få ett helhetsperspektiv, från både tredje- och förstaperson och bättre förstå identitetsformeringen. Kapitel tre fokuserar därefter på olika kontexter vilka konstruerar regionens gynnsamma villkor och avslutas med en platskontextuell analys av regionen kring Río de la Plata. Kapitel fyra sätter Bergmans filmer och hans inflytande i Argentina i fokus och avslutas med en bildmetafysisk analys. Uppsatsen avslutas med en diskussion om vidare forskning.

Förbindelserna Argentina-Uruguay var, och är än idag, goda och kultur sprids enkelt och frekvent länderna emellan. Särskilt tydligt blir detta i regionen kring Río

de la Plata då Argentinas huvudstad ligger på ena sidan och Uruguays huvudstad, Montevideo, ligger på andra sidan, vilket motiverar avgränsningen till regionen kring Río de la Plata. Färjan huvudstäderna Buenos Aires och Montevideo emellan tar cirka fyra till fem timmar och har flera avgångar dagligen. Fokuseringen Buenos Aires motiveras av att det var en viktig handelshamn med stor invandring dit filmteknik och andra moderniteter tidigt importerades vilket gjorde staden till ett slags kulturellt centrum med en blomstrande filmindustri.²⁹ Det var en stad där Bergmans filmer tidigt florerade och blev populära hos den stora massan.³⁰ Att staden dessutom sågs som centrum för cinefiler och än idag kallas för “Sydamerikas Paris” adderar även till stadens fördel. Varför Buenos Aires frekvent refereras till som “Sydamerikas Europa” eller “den mest europeiska staden i Sydamerika” beror på dess starka europeiska influenser och kopplingar.³¹

Fokuset 1952 och framåt motiveras av att den första Bergman-visningen med avsevärd spridning i regionen ägde rum 1952. *Hets* (1944) ska ha visats i Montevideo redan 1950 men utan avsevärd spridning.³² För att undersöka Bergmans filmers inflytande över tid och narrativet kring honom har det ansetts relevant att undersöka det under en längre period och det sågs som en naturlig tid att avsluta 2018/2019 med Bergmanåret.

²⁹ Ana M. López, “Early Cinema and Modernity in Latin America”, *Cinema Journal*, Vol. 40 No. 1, 48-78, (Texas 2000), s. 50.

³⁰ Saderman, 1952.

³¹ Sabrina Benitez, *European Immigration in Argentina from 1880 to 1914* (Arkadelphia 2014), s. 3.

³² Homero Alsina Thevenet, Emir Rodríguez Monegal, *Ingmar Bergman, un dramaturgo cinematográfico* (Montevideo 1964), s. 24.

Teori och Metod

Uppsatsens teoretiska ramverk utgår från två olika perspektiv, ett platskontextuellt perspektiv och ett vetenskapssociologiskt och vetenskapsfilosofiskt perspektiv som formulerat av Bruno Latour i *Pandora's Hope. Essays on the Reality of Science Studies* (1999).³³ Slutligen ämnas en bildmetafysisk analys göras för komplettera resultaten av de två ovannämnda perspektiven. Det platskontextuella perspektivet bygger en stabil grund genom att belysa de generella egenskaperna som påverkar tankelivet i en stad eller region, däremot erbjuder det platskontextuella perspektivet i sig inte en förklaring till, eller redogörelse över, hur en faktisk spridning av verk går till, varför perspektivet ska kombineras med Bruno Latours teori om blodflöde. Genom att kartlägga spridningsprocesser, kunskapcirkulation och teknologiska förutsättningar hoppas jag med teorin kunna ge en förklaring till spridningen. Både Latours teori och det platskontextuella perspektivet utgår från ett tredjepersonsperspektiv, varför även ett förstahandsperspektiv bör adderas för att nyansera undersökningen och fånga någonting som de andra perspektiven inte kan fånga, nämligen hur identitetsformering fungerar utifrån förstapersonsperspektivet. Därför skall även en bildmetafysisk analys göras, där fokus ligger på vår interaktion med världen och hur vi skapar vår värld genom berättelser vilket gör det rimligt att undersöka narrativa konstformer som exempelvis film.

³³ Bruno Latour, *Pandora's Hope: Essays on the Reality of Science Studies* (Cambridge 1999), s. 80.

2.1 Kontextens betydelse

Att kontextualisera en idé innebär att sätta den i ett sammanhang och undersöka själva sammanhanget för att få en bättre förståelse för idén. Det platskontextuella perspektivets fördel som förklaringsmodell är att det ger forskaren stor frihet att själv konstruera kontexten. I föreliggande uppsats ska, som tidigare nämnts, det platskontextuella perspektivet användas för att undersöka regionen kring Río de la Plata och staden Buenos Aires, och Bergmans filmer ska kontextualiseras mot regionen. Detta då Bergmans publik växte fram i regionen och sedan tog särskilt fäste i Buenos Aires. Däremot har det platskontextuella perspektivet kritiserats för att vara otillräckligt och kritikerna menar att perspektivet kräver kompletterande teorier för att vara fruktbart, då en kontextuell analys tenderar att bli reduktionistisk när idéerna reduceras till olika sammanhang.³⁴ Därför kommer Latours blodflödesteori och en bildmetafysisk analys tillämpas för att i följande arbete motverka att Bergmans genomslag reduceras till endast platskontexten. Kritikerna menar därtill att det platskontextuella perspektivet är vagt, för vart dras egentligen gränsen för vad som är kontext och inte? Vid användning av det platskontextuella perspektivet krävs alltså tydliga motiveringar till valet, och bortvalet, av kontexten. Kontextualism är ett av idéhistorikerns vanligaste teoretiska verktyg och har blivit väldigt omstritt, varför idéhistorikern Erland Sellberg, historikern Maria Sjöberg och Peter E. Gordons tankar om kontextualism presenteras och bemötas i följande avsnitt. Därtill ska det platskontextuella perspektivet kombineras med översättningsteorin formulerad hos Edwin Gentzler och det transnationella perspektivet för att konstruera ett teoretiskt ramverk som passar min frågeställning bättre.

I inledningen av *Den skapande staden: Idéhistoriska miljöer* (2003) av Erland Sellberg diskuterar Sellberg generella egenskaper som påverkar tankelivet och

³⁴ Quentin Skinner, "Meaning and Understanding in the History of Ideas", *History and Theory* Vol. 8, No. 1 (1969), 3-53. s. 28.

undersöker huruvida det finns skapande miljöer eller inte. Sellberg utgår i sin undersökning från kulturella centrum som Aten men diskuterar även bland andra Florens, Rom, Paris och Los Angeles och undersöker hur kulturen i respektive stad sett ut och format miljön.³⁵ I dessa städer använder man, precis som i Buenos Aires, konst för att skapa en slags kulturell identitet, varför ansatsen funkar bra men i tillämpningen av denna teori kommer jag att göra ett avsteg från att endast betrakta staden som central del och istället även diskutera en region och en flod som centrala. Att använda regionen som platskontext motiveras på sida 10 under *Disposition och avgränsningar*. Sellberg konstaterar snart att de städer han undersökt inte erbjuder en kreativ miljö som inte kunnat återskapas på andra håll, utan städernas framgång verkar till stor del kunna tillskrivas diverse nätverk där åsikter presenterats och där diskussioner ägt rum. Nätverken Sellberg syftar på har troligen gynnats av att de varit geografiskt samlade, uppmuntrat till diskussioner och samlats kring en eller flera ledare.³⁶ Med Sellbergs teori i åtanke kommer det därför undersökas huruvida tydliga ledare florerade i regionens filmvärld och vilka som bestämde trend och riktning. Genom att utvidga platsperspektivet till att innefatta en hel region så förändras även vilka aktörer som innefattas, det är inte bara individer och ledarfigurer som gör något spännande då utan istället spelar politik och dylikt en stor roll i konstruerandet av en slags *kulturell identitet*. Sellberg betonar fortsättningsvis utbildningsinstitutionernas roll i bevarandet av tankesystem, institutioner som i mitt fall kan översättas till filmsällskap, filmvetarutbildningar och biografier, vilket jag kommer att återkomma till i följande avsnitt som behandlar Latours teori.³⁷

Det är viktigt att tillägga att det inte är städernas kreativa miljöer som är av intresse för min undersökning, det är snarare platsens identitet, en såkallad "kulturell identitet" som är intressant. I *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (1997) av Stuart Hall definieras kulturell identitet såhär:

³⁵ Sellberg, s. 12.

³⁶ Sellberg, s. 25

³⁷ Sellberg, s. 25f.

Primarily, culture is concerned with the production and the exchange of meanings- the "giving and taking of meaning"- between the members of a society or group. To say that two people belong to the same culture is to say that they interpret the world in roughly the same ways and can express themselves, their thoughts and feelings about the world, in ways which will be understood by each other. Thus culture depends on its participants interpreting meaningfully what is happening around them, and "making sense" of the world, in broadly similar ways.³⁸

Den ovannämnda definitionen tillåter ett större undersökningsområde än enbart Argentina och tillåter mig dessutom att anta att identitet är någonting aktivt skapat och föränderligt vilket bäddar för mitt intresse för narrativ.

Genom att utvidga platsperspektivet hoppas jag komma undan det som ofta ses som problematiskt med platsperspektivet, som det arbiträra och avsaknaden av idéer om kunskapsirkulation. En del av denna kritik görs tydlig i Peter E. Gordons artikel *Contextualism and Criticism in the History of Ideas* där Gordon argumenterar för att det är felaktigt att tillskriva kontexten hela ansvaret och förklaringen till ett fenomen eller en idé. Detta eftersom att man då går miste om andra, kanske avgörande, förklaringsmodeller. Dessutom ställer Gordon sig starkt kritisk till att det endast skulle finnas en enda korrekt kontext och att denna dessutom inte ska vara särskilt stor, varken tidsmässigt eller geografiskt.³⁹ Det är strama avgränsningar som dessa som jag i detta arbete kommer att frångå när jag hävdar att en kontext så stor som en region, delad på två länder, fungerar som en givande kontext till mitt fenomen. Dessutom menar jag att en längre tidsavgränsning är nödvändig för att undersöka standardnarrativ och identitetsbygge då dessa sakta växer fram under en längre tid. Som Gordon skriver så blir de geografiska avgränsningarna allt mer avslappnade ju mer transnationell historia som inkorporeras i idéhistorikernas arbetssätt, varför även jag använder mig av transnationella idéer som centrum och periferi för att

³⁸ Stuart Hall, *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (1997), s. 2.

³⁹ Peter E. Gordon "Contextualism and Criticism in the History of Ideas" i Darrin M. McMahon, Samuel Moyn, *Rethinking Modern European Intellectual History* (2014), s. 9.

nyansera mitt val av perspektiv.⁴⁰ Givetvis finns det nackdelar med en mer omfattande kontext, inte minst blir arbetsbördan större då undersökningsmaterialet växer men då jag ämnar undersöka ett standardnarrativ om ett relativt smalt ämne så är det nödvändigt med ett stort undersökningsområde för att få ordentligt med underlag till väl underbyggda slutsatser.

Dessutom ska det under arbetets gång argumenteras för att film också kan tolkas som text, varför jag även undrar hur vi gör då för att tolka och översätta den. Dels ger Murdoch/Bolton en typ av hermeneutik som vi fördjupar oss i under *Bildens metafysik* på sida 21, men en annan väg framåt är att undersöka intertextualitet. Maria Sjöberg skriver om kontext och intertextualitet i kapitlet "Textanalys" i *Metod-guide för historiska studier* (2018) av Martin Gustavsson och Yvonne Svanström. Med intertextualitet avses sammanhanget som texten är en del av och Sjöberg menar att intertextualitet och kontextualitet tidvis är samma sak då kontexten svarar mot de centrala frågorna om situation, målgrupp och intention och intertextualitet svarar mot hur representativ texten är.⁴¹ Teorin om intertextualitet får här översättas till Bergmans filmers intertextualitet, alltså vilken genre Bergmans filmer tillhörde och samtalande med inom den argentinska och uruguayanska filmkulturen. Filmernas intertextualitet ska undersökas genom jämförande filmanalyser mellan Bergman och några argentinska filmregissörer för att försöka utröna om något samtal dessa emellan existerade eller existerar än idag och hur dessa samtal i så fall ser ut. Vart hamnar Bergmans konstnärsskap och vad representerar det? Jag utgår även från att det finns ett utrymme inom intertextualiteten som måste undersökas. Ett utrymme där verk går förlorade och inte samtalar med, eller representerar, något. Men också att verk genom att översättas förändras. Här tror jag att översättningsteorin formulerad av Edwin Gentzler i *Translation and Identity in the Americas* (2008) kan vara till stor

⁴⁰ Gordon, s. 9.

⁴¹ Maria Sjöberg, "Textanalys". I *Metod: Guide för Historiska Studier* av Martin Gustavsson och Yvonne Svanström (red.), 69-95, (Lund 2018), s. 73.

användning då den argumenterar för att översättningar är ett grundläggande medel för att bygga kulturell identitet, då översättarna i större eller mindre utsträckning alltid skriver in sig själva i texterna de översätter och på så sätt definierar sig själva genom översättningarna. Gentzler sammanfattar det väl med att konstatera att översättning blir en källa för teoretisk undersökning i studiet av identitetskapande.⁴² Gentzler betonar dessutom att man genom att översätta ett verk skapar ett nytt där originalverket ses som startskottet och översättningen som dess utveckling.⁴³ Just denna del kommer jag applicera på Bergmans verk, och “att översätta ett verk” kommer dels att omformuleras till hur man faktiskt pratade om Bergmans filmer i argentinsk press och dels hur Bergmans filmtitlar översattes i regionen kring Río de la Plata. Många gånger blev titlarna mer sexuella eller skarpa vilket förändrade den förväntade publiken och deras förväntningar, och många gånger blev filmerna nog populärare av att titlarna översattes på ett utstickande, och eventuellt, snuskiigt sätt.⁴⁴ Dessutom kan filmklippare anses ha en slags översättande roll då man genom bearbetning på sätt och vis gör verket till sitt eget. Översättningsteorin kan kanske även appliceras på importen av utländsk film då den nationella filmen många gånger kan ses som en utveckling av den importerade filmen.

En nyansering av det platskontextuella perspektivet har ägt rum med inträdet av den transnationella idéhistorien, som innefattar debatten kring centrum-periferi, kunskapshistoria och kunskaps-cirkulation. Det transnationella perspektivet ifrågasätter kontextens betydelse och går bortom nationen som given kontext. Perspektivet undersöker hur kunskap har spridits och cirkulerat och försöker orientera sig bort från den västorierade historieskrivningen.⁴⁵ Från periferin blickar man mot centrum och inte tvärtom, men genom att uppmärksamma vad som

⁴² Edwin Gentzler (2008) *Translation and identity in the Americas* (Routledge), s. 2.

⁴³ Gentzler, s. 26.

⁴⁴ Calori, 39:50.

⁴⁵ Johan Heilbron, “Toward a Transnational History of the Social Sciences”, *Journal of History of the Behavioral Sciences*, Vol. 44, 146-160 (2008), s. 148.

är i periferi till våra etablerade centrum, som vanligtvis anses vara Västeuropa, med särskilt kulturellt centrum i Frankrike, England och Tyskland, kan vi undersöka nya kopplingar, överföringar, översättningar, utbyten, processer, spridningar och cirkulationer som vi kanske inte annars hade upptäckt. Dessutom, vad händer när idéer och kunskap flyttas från centrum till periferi? Vad sker med Bergmans verk när de förflyttas från Sverige, och övriga Väst, till Sydamerika, mer specifikt till regionen kring Río de la Plata? Förändras debatten kring och mottagandet av verket? Förblir debatten densamma eller anpassas den efter lokala förhållanden? I ett sydamerikanskt sammanhang kan Buenos Aires anses vara centrum till övriga sydamerikanska länder då landet dels är stort men främst då många moderniteter tidigt kom dit, till stor del på grund av deras postkoloniala relationer och generösa invandringspolitik- förhållanden som det kommer att redogöras för senare. I ett internationellt filmsammanhang har Buenos Aires varit centrum och periferi om vart annat. Under första halvan av 1900-talet erhöll Argentina en erkänd plats inom den internationella filmindustrin, argentinsk film fick en aning lägre status under decenniets senare halva men under 2000-talet har argentinsk film återigen fått hög status.⁴⁶ Buenos Aires kan alltså både anses vara centrum och periferi.

Undersökningsobjektet hade varit möjligt på en annan plats men särskilt spännande med Argentina, och regionen kring Río de la Plata, är deras självsäkra, utstickande narrativ om Bergmans konstnärskap under en tid då det argentinska identitetsskapandet var intensivt och omfattande, och Argentina, som övriga sydamerikanska länder, stod inför postkoloniala problem och ställningstaganden. Därtill är det särskilt intressant att så mycket av det argentinska identitetsskapandet gjordes genom film, medan det i resterande Sydamerika gjordes mestadels genom litteratur.

Det platskontextuella perspektivet, med dess nyansering i form av översättningsteorin och det transnationella perspektivet, fungerar som en utmärkt

⁴⁶ Jens Andermann, *New Argentine Cinema* (London 2012), s. 2.

teori att undersöka vad som tilltalade den argentinska och uruguayanska publiken och hur förutsättningar för filmernas genomslag såg ut, däremot saknas en förklaring av hur den faktiska spridningsprocessen av Bergmans verk gick till, vilket jag använder Bruno Latours blodflödesteori till att förklara. Den narrativa metafysiken kommer, precis som det platskontextuella perspektivet, undersöka publikens lockelse till Bergman, däremot kommer större fokus att ligga på inflytandet Bergmans filmer hade på argentinsk film och kulturell identitet.

2.2 Det vetenskapliga blodflödet

Teorin om Science's Blood Flow formulerades i *Pandora's Hope: Essays on the Reality of Science Studies* (1999) av den franske sociologen Bruno Latour. I bokens tredje kapitel *Science's Blood Flow* presenteras teorin som ett medel för analys av vetenskapens kommunikation, som Latour liknar vid ett blodflöde. Likheterna med blodet består i att alla delar av vetenskapen är sammankopplade och beroende av varandra, precis som blodomloppet.⁴⁷ Följaktligen illustrerar Latour blodliknelsen med en bild av den gamla versus den nya vetenskapen. I den gamla vetenskapsföreställningen sågs vetenskapen som en faktor för sig som skulle behandlas avsidet från övriga faktorer.⁴⁸ I den nya vetenskapsföreställningen föreslår Latour istället att vetenskapen ska betraktas som sammanvävd med övriga faktorer och kontexter där alla delar är lika viktiga. När man väl har börjat se vetenskapen som ett socialt fenomen så blir ju klivet mindre mellan "hård" naturvetenskap och "mjuk" kulturvetenskap varför Latour passar utmärkt här. Det kan då rimligen argumenteras att Latour inte ser kontexten som primär som basis för förklaring när han presenterar den som sammanvävd med vetenskapen och det är därför Latours teori är intressant. Han menar att det är historikerns roll att skapa en kontext

⁴⁷ Latour, s. 80.

⁴⁸ Ibid., s. 100.

tillräckligt stor för den vetenskapliga disciplinen att fortleva och frodas i, och att detta görs bäst genom att undersöka för vilken periferi som den enskilda disciplinen är centrum för, vilket även undersöks med det transnationella perspektivet.⁴⁹

Kontexten ska alltså inte förklara den vetenskapliga disciplinen utan det är snarare disciplinen som ska förklara kontexten.⁵⁰

Teorin är skapad för STS-studier, *science and technology studies*, inom vilken ram följande arbete inte kommer att falla. Om man däremot bortser från fokuset på just naturvetenskap och teknik så syftar teorin till att kartlägga alla vägar, stora som små, relevanta som irrelevanta, som kunskap/vetenskap transporteras och kommuniceras på. Min ambition är att anpassa Latours teori till att istället användas för att undersöka Bergmans konstnärskaps genomslag och därigenom tillföra någonting till Latours teoribygge.⁵¹ För att möjliggöra en sådan analys utgår jag från följande fem perspektiv (eller *loops*) som presenteras av Latour och utvecklar steg för steg hur jag ämnar anpassa och förändra Latours teoribygge för att bättre passa mina syften. 1. *Mobilization of the world*⁵², 2. *Autonomization*⁵³, 3. *Alliances*⁵⁴, 4. *Public representation*⁵⁵ och 5. *Links and knots*⁵⁶. Det är i denna tydliga femstegs-analys som teorins attraktionskraft ligger, det ger en indikation på var och hur arbetet kan påbörjas och föreslår intressanta och oväntade infallsvinklar. Att undersöka verks genombrott är abstrakt och svårt och undersöks vanligtvis med någon slags kontextualisering, men det intressanta med Latours modell är att den ifrågasätter om kontexten faktiskt är den bästa förklaringsmodellen. Latour får oss att ifrågasätta om Bergmans framgång kanske snarare ligger i gynnsamma kommuniceringsvillkor, vilket möjligen är ett paradoxalt antagande då många av Bergmans filmer var

⁴⁹ Ibid., s. 107.

⁵⁰ Ibid., s. 104.

⁵¹ Ibid., s. 99.

⁵² Ibid., s. 99

⁵³ Ibid., s.102

⁵⁴ Ibid., s. 103

⁵⁵ Ibid., s. 105

⁵⁶ Ibid., s. 106

förbjudna under diktaturen (1976-1983), men Buenos Aires var både ett centra för film och psykoanalys under de åren vilket indikerar att villkoren varit gynnsamma för Bergman. En gemensam nämnare för både Bergman och Buenos Aires är nämligen psykoanalysen och under Argentinas diktatur sägs det att verk kunde smugglas in genom just psykoanalytiker och att filmvisningar maskerades under andra titlar.⁵⁷ En sådan införsel kräver en struktur av distributionskanaler som jag kan kartlägga med hjälp av Latour. Inflödet av kultur var begränsat så det som väl kom in fick spridning, och kanske kan man anta att importörerna valde med omsorg. Latours teori fungerar därför utmärkt för en del av fenomenet som Bergmans genomslag faktiskt var, nämligen för hur den faktiska spridningsprocessen gick till, dessutom betonar Latour teknologi vilket kopplar an till filmmediets förutsättningar. Det platskontextuella perspektivet i samklang med metafysiken, som vi kommer att återkomma till i följande avsnitt, kan förklara den andra delen av fenomenet, nämligen vad i Bergmans verk som tilltalade publiken kring Río de la Plata.

Det är alltså en modifierad variant av Latours teori som ämnas användas, en variant som lånar Latours fem steg för att appliceras på ett kulturellt fenomen. Det första perspektivet *Mobilization of the World* syftar till att undersöka hur objekt mobiliserar sig kring vetenskapen. Till objekten räknas exempelvis utrustning, instrument och byggnader som anammas av disciplinen.⁵⁸ Det innebär en undersökning av med vilka instrument och av vilka grupper, klubbar och föreningar som Bergmans idéer välkomnades av i regionen och även en undersökning av den materiella grunden för filmen, med biografer, projektorer och filmrullar i fokus. Det andra perspektivet *Autonomization* undersöker persvaderings-mekanismen, det vill säga hur Bergmans anhängare övertygade kollegor och sällskap att Bergman var förtjänt av uppmärksamhet, respekt och status, men också att det var värt att ta del av hans illegala verk.⁵⁹ Till perspektiv nummer två fungerar platskontexten som ett

⁵⁷ Calori, 39:00

⁵⁸ Ibid., s. 101.

⁵⁹ Ibid., s. 102.

bra komplement då Bergmans popularitet till stor del troligen beror på hans främmande, men paradoxalt nog familjära, drag. Hans konst vittnar om ett främmande land, ett främmande folk, ett främmande språk med främmande seder och sätt samtidigt som skildringarna var relaterbara med allmänskliga men även kulturspecifika teman som Gud, död och sex. Det gör det möjligt att anta att filmerna ansågs ha både främmande och familjära drag, vilket gjorde dem spännande men också bekanta. Det tredje perspektivet *Alliances* berör hur allianser formas och samlas kring den nya vetenskapen.⁶⁰ Här ska till en början formella institutioner och allianser undersökas, då i form av biografer och filmföreningar. Vid ett senare skede, under diktaturen, ogillades Bergman (som många andra konstnärer) av det argentinska styret och hans verk distribuerades då under jorden vilket förhindrade skapandet av formella institutioner och allianser. Däremot finns vittnesmål om att mängder av illegala filmklubbar bildades, och kanske kan dessa allianser till och med på ett sätt bli starkare givet det förbjudna.⁶¹ Offentliga källor är dock ett genomgående problem med hela mitt tänkta arbete, men det blir som mest påtagligt i perspektiv nr 3 och 4 av Latours teori då även det fjärde perspektivet, *Public representation*, berör publika satsningar. Det fjärde perspektivet undersöker marknadsföringsprocessen riktade till den stora massan och finansieringarna bakom, men då detta i (ett senare skede) gjordes i det dolda uppstår samma problem som med loop nr 3.⁶² Däremot utgår jag utifrån antagandet att det måste ha tryckts programblad ändå, och det är egentligen endast under diktaturens tidsperiod som perspektiv 3 och 4 blir ett problem. Ett försök att identifiera allianserna kring Bergmans konst och att kartlägga finansiärerna ska dock göras. Slutligen ska det femte perspektivet *Links and knots* möjliggöra en analys av hur alla fyra ovanstående perspektiv hänger ihop. Det är inte endast perspektiven som hänger samman och är beroende av varandra, det går även att ifrågasätta om inte mitt val av teorier också

⁶⁰ Ibid., s. 104.

⁶¹ Calori, 26:44

⁶² Ibid., s. 105.

gör det. Går det egentligen att motivera att exempelvis "gynnsamma kommuniseringsvillkor" inte är del av en (större) kontext utan att det är något som behöver analyseras med en kompletterande teori? Går det verkligen att skilja på kontext och innehåll? Latour menar att det går att skilja på kontext och innehåll men argumenterar för att det enda rätta sättet att analysera vetenskaper på är genom att inte göra det.⁶³

Eftersom jag avser använda föreställningar om Bergman och hans konst som centralt för att tydliggöra ett idésammanhang och dess spridning så måste teorin förklara hur och varför spridningen ägde rum, vilket jag anser att kombinationen kontextualisering och en analys av "blodflödet" gör. Slutligen betonar Latour vikten av tekniska aspekter och förklaringar vilket även är ofrånkomligt i detta arbete som behandlar film, som givetvis förutsätter en viss teknik.⁶⁴ Därför kommer också de teknologiska förutsättningarna kring Bergmans genomslag att studeras.

Latours teori måste däremot modifieras eller kombineras med ett förstapersonsperspektiv för att studera filmernas faktiska inflytande på det argentinska folket, varför Boltons tolkning av Murdoch presenteras nedan.

⁶³ Ibid., s. 111.

⁶⁴ Ibid., s. 111.

2.3 Bildens metafysik

Man is a creature who makes pictures of himself, and then comes to resemble the picture.⁶⁵

1955 talade Iris Murdoch (1909-1999) om metafysik och etik i en radioserie på BBC. Två år senare kom denna serie att transformeras till artikeln *Metaphysics and Ethics* vilken publicerades i boken *The Nature of Metaphysics* som byggde på åtta samtal och diskussioner, som ursprungligen ägt rum 1955, med tänkare från Oxford. Artikeln behandlade Murdochs syn på metafysikens roll i moralfilosofin, och hon blev snabbt en av få som ansåg metafysiken ha en given roll i moralfilosofin. De flesta analytiska filosofer var nämligen skeptiska till metafysik och såg det som ovetenskaplig spekulering. Ett tydligt exempel som också fick ett enormt genomslag är A. J. Ayers *Language, Truth, and Logic* (1936) där första paragrafen lyder som följer:

The traditional disputes of philosophers are, for the most part, as unwarranted as they are unfruitful. The surest way to end them is to establish beyond question what should be the purpose method of a philosophical enquiry. And this is by no means so difficult a task as the history of philosophy would lead one to suppose. For if there are any questions which science leaves it to philosophy to answer, a straightforward process of elimination must lead to their discovery.⁶⁶

Murdoch menade att den moralfilosofi som utesluter metafysiken är moraliskt problematisk då den kommer att reducera studiet av "människan" till ett rent tredjepersonsperspektiv vilket helt tappar bort det inre livet och därmed dygderna

⁶⁵ Iris Murdoch, "Metaphysics and Ethics" i *Existentialists and Mystics: Writings on Philosophy and Literature* (London 1997), s. 75.

⁶⁶ Alfred Jules Ayer, *Language, Truth and Logic* (1936), s. 15.

och moralisk utveckling. Istället insisterade hon på att moralfilosofin skulle innefatta en metafysisk reflektion som mynnar ut i en ontologisk undersökning av hela den mänskliga existensen. Murdoch menade därför att metafysiska tolkningar av vardagliga upplevelser är essentiella för att få full förståelse för människans moral.⁶⁷

Det är viktigt att notera att Murdochs användning av metafysik skiljer sig från (neo-)Quineansk metafysik. Enligt den quineanska traditionen⁶⁸ är metafysikens uppgift att "uppräta en lista över" vad som existerar.⁶⁹ Men till skillnad från den quineanska traditionen så skiljer inte Murdoch mellan deskriptiva och normativa beskrivningar av verkligheten utan menar att metafysikens uppgift är att beskriva verkligheten och att den beskrivningen i sin tur dikterar människans moral.⁷⁰

Följaktligen var Murdoch särskilt intresserad av idén om moralisk perception hos individer och menade att varje individ bara kan fatta beslut inom den värld som hon kan se och att detta i sin tur bestämmer hennes moraliska värld. Med citatet:

I can only choose within the world I can see, in the moral sense of "see" which implies that clear vision is a result of moral imagination and moral effort. [...] One is often compelled almost automatically by what one can see.⁷¹

är det därför enkelt att förstå att Murdoch följaktligen menade att vi kan lära genom att studera (film eller annan konst) och det är här Lucy Bolton gör Murdoch relevant för filmmediet.⁷² Bolton betonar att Murdoch i hennes senare skrifter verkat ha varit medveten om filmens potential som moralfilosofiskt medel, men att hon inte utvecklade dessa idéer i mer än uppsatsen *On Cinema* som publicerades i brittiska *Vogue* i augusti 1956.⁷³ Istället tar Bolton vid och undersöker filmens potential givet

⁶⁷ Anne Eggert Stevns, *Metaphysics and ethics in K.E. Løgstrup and Iris Murdoch* (Glasgow 2018), Abstract.

⁶⁸ Se också Thomasson, Amie. L., 2015 *Ontology Made Easy* (Oxford University Press), s. 13-19.

⁶⁹ Jonathan Schaffer, "On What Grounds What", *Metametaphysics: New essays on the foundations of ontology*, (Oxford University Press 2009), s. 348

⁷⁰ Anna-Lova Olsson, *Strävan mot Unselfing* (Örebro 2015), s. 55-56.

⁷¹ Murdoch, s. 329.

⁷² Bolton, s. 7f.

⁷³ *Ibid.*,

Murdoch's filosofi. Bolton menar att Murdoch erbjuder ett alternativt och fruktbart ramverk för att studera film som moralfilosofi då Murdoch anser att film kan användas i vår moraliska träning.⁷⁴ På så sätt blir det en cirkulation: vi skapar vår värld genom historierna vi berättar och historierna skapar på sätt och vis oss, varför teorin blir intressant att använda för att undersöka Bergmans filmers inflytande på argentinsk identitetsformering. Det kan möjligtvis kallas för en slags “livsvärldsmetafysik” att undersöka hur vi människor interagerar med världen.

En stor kulturell fråga vid denna tiden var huruvida film var konst eller inte och i Argentinas fall verkar det uppenbart vara det.⁷⁵ Gemensamt för både Iris Murdoch och Ingmar Bergman är att de skiljer på film och litteratur och menar att dessa inte kan jämföras. Båda har en tanke om att moral och den mänskliga situationen till stor del handlar om att “möta den andre”, vilket blir tydligt i flera av Bergmans filmer, däribland *Sommaren med Monika* (1953)⁷⁶ och *Persona* (1966)⁷⁷. Både Murdoch och Bergman anser dessutom att filmens största bidrag till konsten finns i ansiktsporträtten och betonar dess kraft att minutiöst gå från komedi till tragedi.⁷⁸ Dessutom enas båda två om idén om konst som moralfilosofi. Ur många av Bergmans filmer, exempelvis *Det sjunde inseglet* (1957), får vi känslan av någon slags moral, en moral som kanske inte går att greppa men som får form genom konsten, från vilket det sedan går en rak linje till Murdoch resonemang om att konst kan lära oss om moral och godhet.⁷⁹ Båda två beskriver dessutom filmen som den mest naturliga bilden för det mänskliga medvetandet då filmen kan visa tid ögonblick för ögonblick, vilket gör den naturlig för vårt medvetande. Bolton menar att vi upplever film på ett plan som liknar vår egen självmedvetenhet och utgår från Murdoch idé om att film är en spänd, upphöjd medvetenhet, som vi har i drömmar eller i stunder av

⁷⁴ Ibid.,

⁷⁵ Emil Stjernholm, *Gösta Werner och filmen som konst och propaganda* (Lund 2018), s. 10.

⁷⁶ Synopsis av *Sommaren med Monika* (1953): <https://www.ingmarbergman.se/verk/sommaren-med-monika>

⁷⁷ Synopsis av *Persona* (1966): <https://www.ingmarbergman.se/verk/persona>

⁷⁸ Bolton, s. 13.

⁷⁹ Bolton, s. 18.

känslomässig syn.⁸⁰ Bergman illustrerar en idé lik Murdochs i *Persona* (1966) som handlar om två kvinnor varav den ena är sjuksköterska till den andra. Sjuksköterskan talar och patienten tiger och så blandar de ihop sig med varandra.⁸¹ Filmen är ett psykologiskt drama med drag av surrealism och upplevs ofta som spänd och drömlig.

Film is not the same thing as literature. As often as not the character and substance of the two art forms are in conflict. What it really depends on is hard to define, but probably has to do with the self-responsive process. The written word is read and assimilated by a conscious act and in connection with the intellect and little by little it plays on the imagination or feelings. It is completely different with the motion picture. When we see a film in a cinema we are conscious that an illusion has been prepared for us and we relax and accept it with our will and intellect. We prepare the way into our imagination. The sequence of pictures plays directly on our feelings without touching the mind.⁸²

Detta ger mig belägg för att Murdochs teori är väl anpassad för att analysera just Bergmans filmer. Murdoch och Bolton kommer alltså dels åt identitetsskapande och stämmer även överens med Bergmans konstnärsskap. Precis som Bolton anser även jag att Murdoch erbjuder en alternativ ram att se på film och moralfilosofi, däremot anser jag att det personliga perspektivet försvinner lite hos Bolton ibland, varför jag vill trycka på just Murdoch idé om att skapa sitt jag genom att observera andra. Genom att titta på vissa filmer kan en kulturell kanon skapas vilket i sin tur formar en kulturell identitet. För att pröva denna teori ämnar jag först undersöka etablerandet av Bergmans filmer i regionen kring Río de la Plata och sedan vilka filmer som skapades av argentinska filmskapare efter att Bergman hade blivit en erkänd filmskapare i regionen. På så vis avser jag börja utröna i vilken utsträckning som argentinsk film påverkades och inspirerades av Bergmans filmer och vilken betydelse det hade för den argentinska kulturella identiteten. Det ger mig även en

⁸⁰ Bolton, s. 10.

⁸¹ Författarnamn saknas, "Persona", *Stiftelsen Ingmar Bergman*, datum saknas, <https://www.ingmarbergman.se/verk/persona> (hämtad 2021-05-19)

⁸² Janet Staiger, "Picturing the Self- Between words and images" i *Ingmar Bergman revisited: Performance, Cinema and the Arts* av Maaret Koskinen (red.) (London 2008), s. 92

grund att hävda att det som händer i Argentina, men inte i resten av Amerika är någonting mycket speciellt.

Jag ämnar utgå från denna teori för att undersöka hur publiken i regionen kring Río de la Plata tog del av Bergmans filmer och huruvida detta spelade en roll i det kulturella identitetsskapandet och uppsatsen förutsätter därmed att det individuella identitetsskapandet övergick i ett kulturellt identitetsskapande på en kollektiv nivå, vilket kan anses problematiskt men vilket jag hoppas ska mildras genom Murdoch idéer om seendet av den andre. Ändock ska det påpekas att jag anser att frågan om hur individuellt identitetsskapande övergår i kulturellt identitetsskapande på en kollektiv nivå bör undersökas mer, men att en sådan undersökning åtminstone har påbörjats här.

Den argentinska filmhistorien

Att hitta en fullständigt objektiv redogörelse över ett lands historia är omöjligt, men kanske är det särskilt svårt i föredetta kolonier där narrativen tenderar att var pyramidalt olika och överlag emotionella. Kanske gör man bäst i att se historieskrivningar som berättelser som kräver en sammanhörande djupgående källkritik av berättelsens avsändare för att räknas som giltig. Däremot kan man ju fråga sig hur intressant och betydelsefullt det faktiskt är för föreliggande arbete att källan är objektiv. Det är ju trots allt berättelser och narrativ som jag är ute efter att undersöka och jämföra, inte "hur det egentligen var". Det är dock viktigt att betona att det endast är av intresse att undersöka narrativet kring Bergmans konstnärskap i Argentina, inte narrativet i övrig historieskrivning. Därför kommer, på liknande sätt som tidigare formulerats, kommande del om Bergmans filmer att utgå från fritt spridda argentinska källor för att få belägg för ett narrativ. Först följer dock en kort redogörelse för filmens intåg och politiska händelser i Argentina kring sekelskiftet 1800-1900 för att möjliggöra en senare contextualisering av importen av Bergmans filmer. Som främsta källa till Argentinas historia utgår jag från *A brief History of Argentina* av Jonathan C. Brown och som främsta källa till argentinsk filmhistoria utgår jag från Peter H. Rists *Historical Dictionary of South American Cinema*. Det platskontextuella perspektivet samt Latours teori kommer i slutet av detta kapitel att appliceras på avsnitten 3.1-3.3 för att analysera filmernas genomslag. Då två olika teorier avser analysera samma avsnitt har jag gjort avvägningen att strukturen blir tydligare om analyserna samlas i slutet av kapitlet.

3.1 När filmen kom till Sydamerika

3.1.1 Filmens intåg och entreprenörerna bakom

Världens första filmvisning ägde rum den 28 december 1895 i Paris och anordnades av de franska bröderna Louis och Auguste Lumière som hade skapat en blandning av en filmkamera och projektor och givit den namnet *Le Cinématographe*. Den första filmen som visades var deras 46 sekunder långa film *La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon (Arbetarna lämnar Lumières fabrik i Lyon)*.⁸³ I Sydamerika visades *Le Cinématographe* först i Rio de Janeiro (8 juli 1896), sedan i Buenos Aires och Montevideo (18 juli), därefter visades den i Mexico City (14 augusti), Santiago de Chile (25 augusti), Guatemala City (26 september) och slutligen i Havana (24 januari 1897).⁸⁴ Projektorn *Vivomatograph* var dock den första projektorn att visas i Sydamerika då den visades i på Brightons engelska skola i Buenos Aires den 6 juli 1896, det vill säga två dagar innan *Le Cinématographe* visades i Río de Janeiro.⁸⁵ *Vivomatograph* utvecklades av britten Robert William Paul och importerades till Argentina av affärsmannen Enrique de Mayrena. Några dagar senare ställdes ytterligare en projektor ut, nämligen Tomas A. Edisons *Vitascope* och dessa tre projektorer samexisterade till slutet av september 1896.⁸⁶ Det argentinska fotografiföretaget *Casa Lepage* närvarade vid den första visningen av *Le Cinématographe* i Buenos Aires sommaren 1896 och ville genast köpa Lumières produkter men nekades och importerade då istället Demeny och Gaumonts

⁸³ Författarnamn saknas, "Inventors and artists: The Lumière Brothers", *The History Press*. Datum saknas. (hämtad 2021-04-22)

<https://www.thehistorypress.co.uk/articles/inventors-and-artists-the-lumière-brothers/> (hämtad 2021-04-22)

⁸⁴ Rist, s. 2.

⁸⁵ Lopez, s. 50.

⁸⁶ Tompkins, s. 2.

Biographe.⁸⁷ Denna projektorn ansågs dock snabbt föråldrad och konkurrerades snabbt ut av de tre andra projektorernas storhet.⁸⁸

De första argentinska filmerna visades i november 1896 och var tre kortfilmer av olika utsikter i Buenos Aires, filmat av Federico Figner med Edisons Vitascope. Filmerna namngavs efter deras utsikter: *Vistas de Palermo* (Utsikt över Palermo), *Avenida de Mayo* (namnet på en aveny i centrala Buenos Aires) och *Plaza de Mayo* (namnet på Buenos Aires viktigaste torg). Det är på senare år som det har kommit fram att Figner var först, förr brukade istället Eugene Py från Casa Lepage sägas vara skaparen av den första argentinska filmen med *La Bandera Argentina* (den argentinska flaggan) som visades 1897 och föreställde en argentinsk flagga vajandes i vinden på Plaza de Mayo.⁸⁹

Casa Lepage grundades på 1890-talet av belgaren Henri Lepage som till en början fokuserade på fototillbehör. Under Lepage arbetade fransmannen Eugene Py och österrikaren Max Glücksmann, vilka alla tre kom att spela en betydande roll för sydamerikansk film. Py producerade många filmer för visning på Casa Lepage och 1900 invigde Glücksmann produktionen av (korta) nyheter filmade av Py.⁹⁰ 1907 börjar Py och Glücksmann att experimentera med film och ljud och året därefter, 1908, köpte Glücksmann upp Casa Lepage av Henri Lepage och bytte namn på företaget till *Casa Max Glücksmann*. Glücksmann öppnade därefter upp flera biografier över Argentina, Uruguay och Chile och med hjälp av sina 13 bröder spreds företaget över regionen, en bror bosatte sig dessutom i USA och hyrde filmer därifrån för visning i Sydamerika. Detta gjorde företaget mycket inflytelserikt inom sydamerikansk film. Sydamerikas första lyxbiograf *El Ateneo Grand Splendid* byggdes 1919 i Buenos Aires på begäran av företaget och tio år senare visades

⁸⁷ Rist, s. 287.

⁸⁸ Författarnamn saknas, "Georges Demeny 1850 - 1917", *The Science Museum London*. Datum saknas. <https://collection.sciencemuseumgroup.org.uk/people/cp68729/georges-demeny>
<https://www.victorian-cinema.net/demeny> (hämtad 2021-04-22)

⁸⁹ Peter H. Rist, *Historical Dictionary of South American Cinema* (Maryland 2014), s. xxxi.

⁹⁰ Rist, s. 287.

Argentinas första ljudfilmen där.⁹¹ Då ägde Glücksmann cirka 70 av Buenos Aires 152 biografier men under 1930-talet var han tvungen att sälja majoriteten sina biografier och fastigheter med anledning av den stora depressionen.⁹²

Uppgifterna om filmens intåg i Sydamerika är motstridiga i detalj, men i det stora hela verkar alla källor vara överens om att filmen kom till Sydamerika på samma sätt som till övriga världen: genom kringresande projektionister som visade upp de nya uppfinningarna på uppdrag av lokala entreprenörer.⁹³ Argentina var, enligt de allra flesta historieskrivningarna, först och det berodde till stor del på deras generösa invandringspolitik vid sekelskiftet och deras postkoloniala relationer. Därtill var, och är, Buenos Aires en stor och viktigt handelshamn och filmprojektorernas rutt genom Sydamerika följde väletblerade vägar för transatlantisk handel.⁹⁴ Fram till 1930 uppmuntrade den argentinska regeringen till invandring från Europa, oavsett etnisk bakgrund. Immigration såväl som import- och exportförhållanden medförde viktiga europeiska investeringar, särskilt från England.⁹⁵

3.1.3 Under Perón

Arméöverste Juan Domingo Perón (1895-1974) var Argentinas president från 1946-1955 (och återigen 1973-1974). Perón blev snabbt populär hos arbetarklassen till följd av försöken att mildra de ekonomiska effekterna efter andra världskriget genom att förbättra arbetarnas rättigheter och arbetsförhållanden. Priserna på kollektivtraffik sänktes, livsmedelspriserna kontrollerades och hyrorna frystes. Vissa fackliga ledare misstänkte att Peróns avsikt var att undergräva arbetarnas förmåga

⁹¹ Författarnamn saknas, "Max Glücksmann - Ateneo Grand Splendid: la curiosa historia de su creador, un visionario del cine y la música", *Clarín*, 7 januari 2019.

https://www.clarin.com/arq/peculiar-historia-creador-grand-splendid_0_JoowzHB29.html (hämtad 2021-04-28)

⁹² Rist, s. 288.

⁹³ Rist, s. 2.

⁹⁴ Lopez, s. 50.

⁹⁵ Blanca Sánchez Alonso, "Making sense of immigration policy: Argentina, 1870-1930", *Economic History Review* Vol. 66, No.2 (2013), 601-627, s. 603.

att agera självständigt genom att göra dem beroende av honom men Perón arbetade hårt för att vinna arbetarnas lojalitet och vann den slutligen.⁹⁶ *Peronism* myntades under Peróns styre och var en politisk ideologi som syftade till "den tredje vägen" Perón ville följa, som varken var kapitalistisk (som USA) eller kommunistisk (som Östeuropa).⁹⁷ Peronism beskrivs ofta som en nationalistisk och populistisk rörelse med presidentparet Juan och Eva Perón som frontfigurer.

Peróns politiska strategier inkluderade nationell industrialisering, ekonomisk nationalism, allians med militären och återinförandet av katolsk religionsundervisning vid de offentliga skolorna vilket medförde stöd från katolska väljare.⁹⁸ Till en början uppmuntrade Perón regelbundna förhandlingar stat och arbetskraft emellan som ett sätt att kontrollera massorna, men efter många dyra arbetstvister försökte de peronistiska myndigheterna istället att centralisera arbetarrörelsen för att begränsa facklig autonomi och förhindra dyra tvister. Tanken var att harmoniska klassförhållanden skulle uppmuntra industriell tillväxt. Detta var enklare sagt än gjort och Perón-regimen började att kontrollera arbetsförbunden allt mer och ersatte ledarna med peronistiska sympatisörer.⁹⁹

Mellan 1945 och 1949 växte landets ekonomi med nästan 6 procent, den industriella produktionen ökade med 25 procent och sysselsättningsnivån ökade med 13 procent.¹⁰⁰ Men inflationen blev snabbt ett faktum för det populistiska styret. Att tillfredsställa och balansera arbetarklassen var dyrt, överbemanningen och ineffektiviteten inom statliga företag likaså. Dessutom hade den traditionella jordbruksexporten minskat markant efter slutet på andra världskriget och den inhemska handeln ökade dessutom samtidigt som den svåra torkan 1951-52 hade förödande konsekvenser på jordbruket. På bara 5 år steg inflationen från 4 procent

⁹⁶ Jonathan C. Brown, *A brief History of Argentina* (Texas 2010), s. 202.

⁹⁷ Brown, s. 203.

⁹⁸ Brown, s. 205.

⁹⁹ Brown, s. 206f.

¹⁰⁰ Brown, s. 207.

till 40 procent och 1952 låg de genomsnittliga lönerna för utbildade arbetare i Buenos Aires 21 procent under genomsnittet 1949.¹⁰¹ Den civila oron ökade i takt med att det blev uppenbart att regeringen hade svårigheter med att främja arbetarklassens intressen samtidigt som den upprätthöll tillväxten. 1954 spred sig universitetsprotester landet över samtidigt som spänningar mellan kyrkan och staten ökade.¹⁰² Året därpå blev det klart att en militärkupp mot Perón planerades varför han slutligen avgick och flydde till Paraguay i september 1955.¹⁰³

3.2 Guldåldern för argentinsk film

I slutet av 50-talet, och nästan hela 60-talet, var Buenos Aires i själva verket ledande för cineaster i Sydamerika. Ledande för cineaster i hela världen.¹⁰⁴

På 1950- och 1960-talen hade argentinsk film sin första guldålder och på enbart gatan Lavalle fanns 17 stycken biografier, koncentrerat på knappt 4 kvarter.¹⁰⁵ Om kvällarna var salongerna fullsatta och gatan fylldes med uppåt 20 000 biobesökare. Biograferna utökade sina öppettider och hade till och med öppet efter midnatt på grund av det höga trycket.¹⁰⁶ Att gå på bio blev mer än än att bara se en film, det blev en mötesplats för nära och kära att se en film, följt av diskussion och umgänge på någon av de närliggande restaurangerna och barerna.

¹⁰¹ Brown, s. 210.

¹⁰² Maj 1955: föreslog regeringen en konstitutionell ändring som lagligt separerade kyrkan och staten.

¹⁰³ Brown, s. 213.

¹⁰⁴ "A real desde finales del 50 y casi toda la década del 60, Buenos Aires fue un faro de la, de la cinefilia en Sudamérica. Unas faros de la cinefilia del mundo." Calori, 3:51.

¹⁰⁵ Gaspar Zimmerman, "La historia del Cine Lorca, el único que reabre en la calle Corrientes y con una película de Fellini", *Clarín*, 3 februari 2021.

https://www.clarin.com/espectaculos/cine/historia-cine-lorca-unico-reabre-calle-corrientes-pelicula-fellini_0_9kBy1VF2t.html (hämtad 2021-04-29)

¹⁰⁶ Calori, 2:17.



107

Så här kunde Calle Lavalle se ut en natt på 1950-, 1960- och 1970-talet när biobesökare var på väg till och från visningar.¹⁰⁸ Genom biobesöken skapades ett gemensamt socialt sammanhang som gav mening då besöken vanligtvis följdes av diskussioner på närliggande restauranger och barer. Redan i de långa biljettköerna började det sociala mötet och på somliga biografier gällde dessutom klädkod. Att vara porteño blev synonymt med att vara cineast under argentinarnas identitetsskapande i mitten av 1900-talet då biografens inverkan på landskapet och stadslivet var betydande.¹⁰⁹

3.2.1 Distributörer

I Argentina fanns det gott om hängivna, kunniga och selektiva distributörer som bevakade den europeiska filmscenen och dess stora framgångar. Två av landets främsta distributörer på 1950- och 1960-talet var Isaac Argentino Vainikoff och

¹⁰⁷ Bild av Calle Lavalle ur arkivet för tidningen *Clarín*. Fotograf okänd men bilden dateras av manuskörfattaren Santiago Calori till slutet av 1971 och början av 1972 eftersom att man i en av markeringsramarna kan se den lokala affischen av *The French Connection* (1971) av William Friedkin som hade premiär i Argentina vid den tiden.

¹⁰⁸ Calori, 2:53.

¹⁰⁹ Aída Quintar, José A. Borello, "Evolución histórica de la exhibición y el consumo de cine en Buenos Aires" (2013), s. 98.

Néstor Gaffet.¹¹⁰ Argentino Vainikoff (1910-2003) var en av grundarna av *Artkino Pictures* som distribuerade filmer från Sovjetunionen. 1955 tog Vainikoff över *Cine Catalunya*, senare *Cine Cosmos 70*, vilket kom att bli ett högkvarter för film från Sovjet. Samma år som Vainikoff tog över *Cine Catalunya* startade Néstor Gaffet distribueringsföretaget *Orbe Film* och blev landets första, och sedermera främsta, distributör av Bergmans filmer. Enligt sägnen ska Gaffet redan 1952 ha läst Alejandro Sadermans recension av *Sommarlek* i Punta del Este och fått upp ögonen för Bergman. 1955 anordnade Gaffet den första Bergman-visningen i Buenos Aires på biograf *Libertador* och filmen som visades var *Sommarlek* (1951). Det blev succé.¹¹¹

112



Bioreklam för den första Bergmanfilmen som visades i Buenos Aires. *Sommarlek* hade gjort succé på filmfestivalen i Punta del Este och porteños var därför ivriga att se den. Filmen visades vid biograf *Libertador* den 25 maj 1955 och distribuerades av Néstor Gaffets företag *Orbe Film*.

Biograferna försökte organisera sig enligt olika sorters film och på gatan *Corrientes* visades mestadels europeiska filmer. Framförallt biografen *Lorraine* blev i slutet av

¹¹⁰ Máximo Eseverri, "Vida y obra del Lorraine", *Cineismo* (1999),

<https://www.cineismo.com/temas/lorraine-central.htm> (hämtad 2021-05-01)

¹¹¹ Hernán Gaffet, "Un hombre de cine - Documental", *Facebook*, 25 maj 2019

<https://www.facebook.com/unhombredecine/> (hämtad 2021-05-10)

¹¹² Néstor Gaffet, *Juventud divino tesoro*, (Buenos Aires 1955) via privat kommunikation med Héran Gaffet.

1950-talet och under 1960-talet som ett mecka för intellektuella cineaster.¹¹³ Det var den unge Alberto Kipnis som stod bakom Lorraines nyvunna framgång, han var endast 23 år när han tog över som ansvarig för filmvisningarna på Lorraine där han hade fått jobb som biljettförsäljare några månader innan. Han hade inget vidare filmintresse utöver de folkliga amerikanska filmerna, men genom att läsa filmböcker av bland andra George Sadoul växte hans intresse och Bergman och Sergej Eisenstein blev snabbt två av hans favoritregissörer.¹¹⁴ 1955 gick Lorraine från att mestadels visa boxningsmästerskap till att specialisera sig på europeisk film och så kallad *cine arte*. Det var av distributör Vainikoff som Kipnis fick tillgång till de första filmerna han visade vid Lorraine, vilket till en början var mestadels östeuropeiska filmer.

Kipnis arbetade hårt med att attrahera allmänheten till biografen genom att satsa på programblad och annan marknadsföring för att attrahera besökare, och var en av de första att trycka slagord och filmfraser på programbladen. Kipnis började i slutet av 1950-talet att organisera filmvisningarna i cykler och gick då igenom en, specifik, regissörs hela katalog kronologiskt för att möjliggöra en uppskattning av regissörens konstnärliga utveckling. Detta tyder ju på att Kipnis åtnjöt någon slags status och att konstnärlig utveckling över tid sågs som betydelsefullt i sammanhanget, aspekter som är viktiga för föreliggande arbete. I juni 1959 anordnades den första cykeln och den första regissören som dissekerades på detta vis var Ingmar Bergman och tretton av hans filmer: 1. *Hamnstad* (1948), 2. *Fängelse* (1949), 3. *Törst* (1949), 4. *Till Glädje* (1950), 5. *Medan staden sover* (1950), 6. *Gycklarnas afton* (1953), 7. *Sommaren med Monika* (1953), 8. *En lektion i kärlek* (1954), 9. *Sommarnattens leende* (1955), 10. *Kvinnodröm* (1955), 11. *Nära livet* (1958), 12. *Smultronstället* (1957) och 13. *Det sjunde inseglet* (1957).¹¹⁵ Konceptet blev väldigt framgångsrikt och trots att salongen endast hade en kapacitet på 300

¹¹³ Calori, 4:11.

¹¹⁴ Eseverri, 1999.

¹¹⁵ Luciano Monteagudo, "El hombre que vivió en sueños y filmó la realidad", Página12, 31 juli 2007, <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-7120-2007-07-31.html> (hämtad 2021-05-08)

besökare åt gången sålde de uppemot 1780 platser på en dag, vilket motsvarar nästan 6 fullsatta salonger dagligen. Köerna ringlade sig långa redan klockan elva på förmiddagen trots att dagens första visning var klockan ett och så fortsatte det till dagens sista visning klockan elva på kvällen.¹¹⁶ Det är alltså här på biograf Lorraine som Bergmankulten som kännetecknade Buenos Aires kulturliv på 1960-talet sägs ha haft sin början. Den så kallade *Bergmanian* bringades till existens på Lorraine.

117,118

Ett programblad och en filmrecension från biograf Lorraine 1965 där *Tystnaden* (1963) visades sex gånger på två dagar och filmen beskrevs som en enorm upplevelse som bara kunde rekommenderas för de modiga av filmkritikern Emir Rodríguez Monegal.

Sábado 26 Domingo 27
Junio 1965
cine lorraine
 Corrientes 1551
 T. E. 46-7501

Primera sala en el país al servicio de la cultura cinematográfica.

Por Secciones Numeradas

MATINE — Localidades de numerar

13.35 **EL SILENCIO**

15.10 Noticiario Argentino
 Intervalo musical

17.00 Noticiario Argentino
 17.15 **EL SILENCIO**
 Intervalo musical

19.00 Noticiario Argentino
 19.15 **EL SILENCIO**
 Intervalo musical

IV NOCHE — Localidades Numeradas

21.00 Noticiario Argentino
 21.15 **EL SILENCIO**
 Intervalo musical

IV NOCHE — Localidades Numeradas

23.00 Noticiario Argentino
 23.15 **EL SILENCIO**

UNA EXPERIENCIA TREMENDA...

el silencio

INGMAR BERGMAN

PROGRAMACIÓN: Alberto Kipnis
 EMPRESA: A. Aschendorf

På 1960-talet hade biograf Lorraine fått ett sådant ståtligt rykte att att Kipnis kom att utöka sin verksamhet och de nya biograferna döptes till liknande fransklåtande namn. År 1966 köpte Kipnis upp det gamla dansstället *Picadilly* och öppnade upp biograf *Loire* där. Syftet med Loire var främst att fungera som en biograf där de större filmpremiärerna skulle hållas. Några år därefter, 1969, slogs portarna upp till

¹¹⁶ Pablo De Vita, "Había una vez un cine: EL cine Lorraine", *Garuax2*, 19 februari 2012, <http://garuax2.blogspot.com/2012/02/habia-una-vez-un-cine-el-cine-lorraine.html> (hämtad 2021-05-08)

¹¹⁷ Författarnamn saknas, "Historia de la Publicidad", *Facebook*, 21 november 2018. <https://www.facebook.com/103802879732025/posts/1795667630545533/> (hämtad 2021-05-16)

¹¹⁸ Programblad för Cine Lorraine som digitaliserades för *100 Bergman, Ingmar Bergman en Argentina* av Raúl Manrupe vid Festival de Cine de Mar del Plata 2018

biograf *Losuar*. Slutligen öppnade *Lorange* år 1970 och första filmen som visades där var *En passion* (1969) av Ingmar Bergman. Namnen på biograferna innehöll alla *LO* för att dels associeras till den kända biografen Lorraine men även för att få dem fransklåtande. Dessutom främjade den ena biografen den andra genom. Varumärket Lorraine var starkt och slogan löd: "Lorraine imiterar inte, Lorraine skapar."¹¹⁹ *LO*-biograferna delade samma koncept men såg annorlunda ut i format och layout.¹²⁰ De kom att bli ett oförglömligt kulturellt märke i Buenos Aires som kom att forma generationer av cineaster som i sin tur spred vidare konstbion till idag. Under slutet av 1960-talet började andra konstfilmsbiografer öppna upp på Corrientes, bland annat *Cine Cosmos* och *Cine Lorca*, som inte var en del av Lorraine-komplexet trots *LO*-namnet, och dessa två biografer och *Lorange* är de enda konstfilmsbiograferna som finns kvar på Corrientes idag.¹²¹

3.2.2 Filmklubbar

I början av 1940-talet skapade filmkritikern Rolando Fustiñana tidningen *Gente de Cine* och en filmklubb vid samma namn.¹²² Guillermo Fernández Jurado (senare ordförande för samma klubb) berättar i en intervju att han gick med i filmklubben 1953 som då hade omkring 800 medlemmar. Mötena ägde rum sent på natten då ordförande Rolando ville att klubben skulle ta del av mer material utöver det som visades vid de kommersiella biograferna. Så på lördagar, efter den vanliga filmrundan på gatan Lavalle och dess sidogator, tog Rolando klubben till en biograf på Corrientes och visade dem ovanliga filmer. Det var inte helt ovanligt att han visade filmer på främmande språk utan undertexter. Så höll de på fram till 4 eller 5 på

¹¹⁹ "El Lorraine crea, no imita." Pablo De Vita, "Murió Alberto Kipnis, el creador de la meca cinéfila de la calle Corrientes", *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cine/murio-alberto-kipnis-el-creador-de-la-meca-cinefila-de-la-calle-corrientes-nid2058008/> (hämtad 2021-05-16)

¹²⁰ De Vita, 2012.

¹²¹ De Vita, 2012.

¹²² Guadalupe Baliño, "¿Se acuerdan cuando se aplaudía al final de una película?", *El ángel exterminador*. Januari/februari 2007. <http://elangelexterminador.com.ar/articulosnro.3/eco.html> (hämtad 2021-05-16)

morgonen och såg den ena filmen efter den andra varje lördag. Filmklubben stängdes ner i början av 1960-talet i takt med att spridningen av tv började föra publiken bort från biograferna och filmarkiven. Filmklubben stängde och gruppen bestämde sig för att ägna sig åt bevarandet av filmer och distribution i andra städer.¹²³

Den franska filmarkivarien Henri Langlois träffade Rolando i Cannes 1949 och undrade då varför det inte fanns något filmarkiv i Argentina. Rolando menade att det inte fanns några klassiska filmer som skulle motivera dess skapande och Langlois erbjöd sig då göra en film donation som kunde utgöra basen för skapandet av en ny enhet. Tillbaka i Buenos Aires slöt Rolando ett avtal med Eliás Lapzeson, ägare till biograf Lorraine som vid denna tiden hushöll flera oberoende visningar. Den 28 oktober 1949 skapades Cinemateca Argentina med stöd från privata samlare och Langlois, och blev därmed Argentinas första filmarkiv.¹²⁴ Rolando började samla in material från privata samlare och två andra viktiga latinamerikanska filmarkiv: det brasilianska *Cinemateca Brasileira* (São Paulo) och det uruguayanska *Cinemateca Uruguaya* (Montevideo) som vid denna tiden också började mobiliseras. På grund av dess geografiska närhet möjliggjordes ett utbyte där filmer skickades från ett filmarkiv till ett annat. Filmmaterialet resulterade däremot ofta i problem i tullen då det kunde anses utgöra ett hot för de sittande regeringarna, varför filmsmuggling mellan Argentina och Uruguay blev allt vanligare. Fernández Jurado berättar i en intervju om hur Rolando gick genom tullen med film runt kroppen då tullen vid denna tid bara bestod av tullvaktens visuella inspektion och inte någon fysisk kontroll. På biograf Lorraine var projektorn till en början i 35mm vilket skapade problem då filmrullarna många gånger var 16mm.¹²⁵

Filmklubben *Núcleo* skapades 1952 av några cineaster som hade träffats på en av Gente de Cines-filmvisningar. Ledande figurer var Salvador Sammartino, Héctor

¹²³ Christian Dimitriu, "La Cinemateca argentina - Entrevista con Guillermo Fernández Jurado", *FIAF Journal of Film Preservation* (2007) s. 18f.

¹²⁴ Dimitriu, s. 16f.

¹²⁵ Dimitriu, s. 16f.

Vena och Víctor Hurrualderua. Núcleo kom att bli avgörande för spridningen av icke-kommersiell film i Argentina. Målsättningen var att erbjuda film till den stora massan och drivande i klubben var universitetsstudenter och professorer som främst var intresserade av europeisk film. De anordnade filmvisningar överallt där de tilläts, på Lorraine och andra biografier, i universitetets lokaler, på kvartersklubbar, på torg och i parker. Filmklubben startade dessutom tidningen *Tiempo de Cine* (1960-1968) där artiklar om Bergmanfilmer var vanligt förekommande.¹²⁶ Trots censur och diktaturens stränga tillstånd anordnade klubben visningar, än dock med komprimerat material.¹²⁷ Det brukar sägas att Núcleo spred Bergmans filmer till det argentinska folket.¹²⁸

3.2.3 De teknologiska förutsättningarna

Framtill mitten på 1930-talet var det stumfilm och tysta projektorer som dominerade marknaden, men från mitten av 1930-talet till mitten av 1950-talet började ljudprojektorer ersätta de tysta allt mer. Biograf Lorraine valde, trots brandfaran, att aktivt fortsätta använda nitratfilm då den ansågs ge filmen en annan slags stämning, med en annan skärpa och värme.¹²⁹ Enligt besökare var atmosfären på Lorraine utstickande och bestod av en blandning udda möbler. Det var en alternativ biograf till de övriga biograferna, inte enbart innehållsmässigt utan även utseende- och stämningmässigt. Kanske adderade materialet på biofilmen till det, eller kanske berodde det bara på att Lorraines biljettpreiser var lägre än övriga biografers och att de helt enkelt inte hade råd att köpa ny film.

På 1950-talet började antalet stora biografier med stora salonger bli fler och biografier öppnade upp i avlägsna stadsdelar och småstäder, inte enbart i

¹²⁶ *Tiempo de Cine* (1962) No. 10/11, No. 12. *Tiempo de Cine* (1964) No. 17, *Tiempo de Cine* (1965) No. 18/19.

¹²⁷ Baliño, 2007.

¹²⁸ Författarnamn saknas, "Cine Club Nucleo History", *Cineclub Nucleo*, datum saknas.

<https://www.cineclubnucleo.com.ar/e-history.htm> (hämtad 2021-05-11)

¹²⁹ De Vita, 2012.

huvudstadens stadskärna. Biograf Lorraine öppnade upp på *Calle Corrientes*, parallellgatan till Calle Lavalle där övriga stora biografier var placerade på 1950-talet, och Corrientes kom att karaktäriseras av filmer med intellektuella och psykologiska drag och som företrädesvis var från Europa.

Programblad blev en essentiell del i informationsspridningen och marknadsföringen för biograferna och filmerna de visade. På Lorraine var Kipnis ansvarig för att programbladen med tiden blev allt mer omfattande och betydande, och de kom inte att enbart innefatta scheman utan även kritiska analyser, intervjuer och teknisk information om filmerna. Besökare kom och hämtade bioprogrammen i biljettkassan och ofta publicerades de också i tidningarna. En besökare, som 1957 var i tonåren, berättar i kommentarsfältet till en minnesartikel av Kipnis att programbladen som tillhandahölls vid Lorraine var magnifika, med ett överflöd av data och bilder och att det inte fanns något annat alternativ än att samla dem.¹³⁰ Programbladen blev en succé och därför utvecklades senare ett slags filmblad (kortare nyhetstidning) från Lorraine som kom att innefatta ett flertal sidor där det bland annat redogjordes för tekniken i varje film, ett regissörsporträtt tillsammans med filmografin i kronologisk ordning samt kritik från någon av samtidens främsta filmkritiker och nyheter om populära regissörer.¹³¹ Dessa nyhetsblad blev i sin tur väldigt populära varför en mini-pocket vid namnet *Ediciones El Lorraine* ska ha skapats där man gick djupare in på ämnet. Vidare information om boken hittar jag inte, vilket visar behovet av vidare arkivforskning. Intill biograf Lorraine låg dessutom en liten kiosk som inte såg mycket ut för världen, men för riktiga cineaster

¹³⁰ Författarnamn saknas, "Murió Alberto Kipnis, el mítico programador de cine de arte en Buenos Aires", *Otros Cines*, 30 augusti 2017. <https://www.otroscines.com/nota?idnota=12480> (hämtad 2021-05-11)

¹³¹ Författarnamn saknas, "Adiós al entrerriano que hizo historia en el cine de calle Corrientes", *El entre ríos*, 31 augusti 2017, <https://www.elentrerios.com/actualidad/adias-al-entrerriano-que-hizo-historia-en-el-cine-de-calle-corrientes.htm> (hämtad 2021-05-11)

fanns allt de kunde önska sig: från filmböcker och uppsatser, och politiska veckotidningar. Kiosken fick namnet La librería Lorraine.¹³²

La música que está escuchando en esta sala
la puede adquirir en

Cambidisco

TUCUMAN 764 T. E. 392 - 2639 Local 34
Una nueva contribución al amante de la música:
sus MAGAZINES y CASSETTES los podrá canjear
¡Por sólo \$ 400.- c/a!

Perm. Munic. Nº 54.691

revista

cine & medios N. 4

- PIER PAOLO PASOLINI: ENUNCIADOS VARIOS
- Z: PRESENTE GRIEGO
- NORTEAMERICA AHORA
- CINE ESTUDIANTIL
- PASENDORFER/ZANUSSI: DIALOGOS POLACOS
- KAWALEROWICZ: EL JUEGO
- VAIDA: CAZA DE MOSCAS
- REVESZ: VIAJE ALREDEDOR DE MI CRANEO
- VLACIL: ADELAIDA
- AGNES VARDA - CINE ARGELINO - COUTARD
HABLA DE VIETNAM
- MACUNAIMA: BRASIL ULTIMO MODELO
- IF...: LINDSAY ANDERSON PROTESTA

como siempre, en todos los quioscos y librerías

emp. "lorraine" s. c. a.

Visite **Cambidisco**
y comprobará nuestros **REALES** descuentos **SIN CARNET**

133

Ett programblad från *Lorraine* (datum och källa okänd) där en bild på Bergman klistrades in i det högra hörnet. Publiken på Lorraine var vanligtvis från ett visst socioekonomisk-skikt och många studerade vid universitet. Filosofer och författare var överrepresenterade och enligt Kipnis själv var majoriteten troligen åt vänster på det politiska spektrat. Att stoltsera med Bergman på detta vis kan få en att anta att Bergman ansågs vara finkultur då europeisk kultur i de flesta kretsarna, och särskilt bland den intellektuella publiken, ansågs som något fint och eftersträfvansvärt. Men Bergman kan även anses vara fultkultur, då det enligt peronistiska mått mätt, eller efter religiös standard, ansågs omoraliskt och fel att se hans filmer som porträtterade sexualitet, synd och gudstivvel. För biografen adderade antagligen denna lilla bilden mycket till deras identitetsbild. De ville förknippas med Bergman och europeisk konst, liknande hur Lorraine och övriga biografier döptes till franskklingande namn för att associeras till Europa.

¹³² Enrique Medina, "Librería Lorraine, adiós a un amigo", *Página 12*, 17 oktober 2019, <https://www.pagina12.com.ar/225680-libreria-lorraine-adios-a-un-amigo> (hämtad 2021-05-11)

¹³³ Programblad för Cine Lorraine som digitaliserades inför *Bergman 100 años* (Mar del Plata 2018). Återgiven med tillstånd.

3.3 Regelverk och censur

1939 upprättades *Instituto Cinematográfico Argentino* (det argentinska filminstitutet) som var det första statliga organet att ägna sig åt film och chefer för organet blev två framstående katolska militanter.¹³⁴ Under 1930- och 1940-talet kom argentinsk filmproduktion att kännetecknas av statlig inblandning med katolska präster och lekmän som vägvisare och det blev en slags överlappning mellan stat och kyrka även inom filmproduktionen. 1942 började USA att införa straffåtgärder mot Argentina för deras neutrala ställning i andra världskriget vilket medförde minskad import av amerikanska filmer vilka hade varit ledande på den argentinska filmscenen.¹³⁵ 1947, året efter att Perón hade kommit till makten, upprättades lag 12:299 vilken ämnade främja filmbranschen genom att göra det enklare för filmbolag att ta lån, samtidigt som den fastslog att minst en argentinsk film skulle visas i månaden.¹³⁶ Lagen från 1947 satte fart på filmindustrin igen och resulterade i ett produktionsrekord 1950 med 58 argentinska filmer producerade. Fortfarande var det däremot statliga organisationer med stöd från den privata sfären som styrde och administrationen censurerade och förbjöd ett stort antal filmer. Perón-administrationen tillät ingen opposition och krävde att alla filmer som gjordes i Argentina skildrade Perón-regimens prestationer på ett gynnsamt sätt. När Perón slutligen lämnade makten 1955 var filmbranschen upplåst och den allmänna filmnivån var ganska låg. Oppositionella tendenser hade censurerats och de stora företagen hade gynnats av det förmånliga creditsystemet. Peróns politik hade sänkt

¹³⁴ Fernando Ramirez Llorens, "Empresarios, católicos y Estado en la consolidación del campo cinematográfico en Argentina", *American Research Review* Vol. 52, No. 5 (2017), 824-837, s. 2.

¹³⁵ Calori, 6:15.

¹³⁶ Valeria Manzano, "Cine Argentino y Peronismo: Cultura, Política y Propaganda, 1946-1955", *FILMHISTORIA Online* Vol.11, Nr.3, 2001.

<http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecadigital/cinema/filmhistoria/2001/Cineargentino.htm> (hämtad 2021-05-11)

filmkvalitén och den militära ledningen bestämde att det skulle bli en paus i den inhemska produktionen under två år. Avskaffandet av den protektionistiska politiken som fastställde skyldigheten att visa nationell film gav upphov till en massiv import av utländska filmer.

1957 skapades *Fundación del Instituto Nacional de Cine (INC)*, ett nytt nationellt filminstitut som gav en ny drivkraft till produktionen av oberoende nationell film.¹³⁷ Detta resulterade i att det enbart producerades 12 filmer 1957, jämfört med 43 filmer 1955. 1957 vann den argentinska filmregissören Leopoldo Torre Nilsson stora internationella framgångar med *La Casa del ángel* (1957) då den visades vid filmfestivalen i Cannes. Detta i kombination med skapandet av *INC* resulterade i ett lyft för argentinska filmskapare och gjorde det även enklare att importera utländska filmer.

3.3.1 Diktaturen

1955 gick president Juan Perón i exil och återvände inte till Argentina förrän i början av 1970-talet när Argentina befann sig i ett politiskt kaos. En militärdiktatur hade varit vid makten sedan 1966 men mötte ständigt uppror från vänstern och peronisterna. 1973 anordnades ett val som peronisterna vann och kort därefter var Juan Perón tillbaka vid makten som Argentinas president. Året därpå avled Perón och hans fru Isabel tog över som president. Det politiska kaoset eskalerade från alla håll under Isabels styre då gerillaaktiviteter från både högerextrema och extremvänstern härjade och 1976 förlorade Isabel Perón makten efter en militärkupp. I mars 1976 tog militära styrkor makten och inrättade *el Proceso*, en långtgående nationell omorganisation.¹³⁸ Alla regimen högst titlar tilldelades militära officerare och peronisterna som tidigare hade haft regeringsuppgifter, eller andra höga anställningar, avskedades. Den nya militärregeringen lovade att bekämpa

¹³⁷ Quintar, Borello, s. 100

¹³⁸ Brown, s. 240.

inflationen och att eliminera gerillaproblemet.¹³⁹ Från 1976 till 1983 var Argentina en militärdiktatur med nationalistiska och katolskt konservativa värderingar.

Militärjuntans ledord var stabilitet, säkerhet och ordning och arbetade för att systematiskt utplåna den politiska vänstern, framförallt kommunister. Tryck- och yttrandefriheten begränsades, media censurerades och politiska partier förbjöds. Hemliga fängelser och koncentrationsläger upprättades dit kidnappade politiska motståndare fördes.

Paulino Tato, känd som Néstor, var chef för *Ente de Calificación Cinematográfica*, filmvärderingsenheten som skapades 1968 och beslutade om förbud, klippningar och åldersgränser, från 1974 till slutet av 1980. Han blev enligt enligt filmvetare den mest hatade mannen i argentinsk film med befogenhet att klippa scener eller helt eliminera filmer. Censur var hans främsta vapen!¹⁴⁰ Grunden för censursystemet skapades 1968 med lag 18:019 där artikel 2 löd:

Scener eller filmer som ”motiverar äktenskapsbrott, abort, prostitution, sexuella perversjoner och allt som hotar äktenskap och familjen kan förbjudas; de som presenterar otäcka scener eller som är motbjudande för moral och goda sätt; de som sammanfattar ursäkter för brott; de som förnekar skyldigheten att försvara hemlandet och dess myndigheters rätt att kräva det; de som äventyrar den nationella säkerheten, påverkar förbindelserna med vänliga länder eller skadar statens grundläggande institutioners intresse.¹⁴¹

De lokala distributörerna förstod att den argentinska publiken trots allt ville se de förbjudna filmerna då uppslutning var stor när de väl visades och för att kringgå diktaturens hårda lagar kunde filmer behöva klippas ganska mycket vilket ibland

¹³⁹ Brown, s. 241.

¹⁴⁰ Calori, 10:45.

¹⁴¹ “...Que podrían prohibirse escenas o películas que justifiquen el adulterio, el aborto, la prostitución, las perversiones sexuales y todo cuanto atente contra el matrimonio y la familia; las que presente escenas lascivas o que repugnen a la moral y las buenas costumbres; las que resuman apologías del delito; las que nieguen el deber de defender la Patria y el derecho de sus autoridades a exigirlo; las que comprometan la seguridad nacional, afecten las relaciones con los países amigos o lesionen el interés de las instituciones fundamentales del Estado.” Daniel Cholakian, “La censura cinematográfica en Argentina”, *NodalCultura*, 24 mars 2021, <https://www.nodalcultura.am/2020/03/investigacion-exclusiva-de-nodalcultura-la-censura-en-el-cine-que-cambio-con-el-golpe-de-estado/> (hämtad 2021-05-15)

resulterade i en helt ny slags film. Distributörerna började då att ändra titlarna på andra filmer för att de skulle verka sammanhörande med de framgångsrika eller förbjudna filmerna.¹⁴² På liknande sätt hade man börjat ändra filmtitlar redan på 60-talet till mer suggestiva titlar som ibland inte hade någonting med filmen att göra bara för att locka besökare.¹⁴³ Den stränga censurlagen upphävdes slutligen 1984 på uppdrag av den nya presidenten Raúl Alfonsín och filmvärderingsenheten upplöstes.

3.3.2 Hemliga filmklubbar

Då all media och kommunikation begränsades och censurerades kraftigt under diktaturen påverkades biograferna rejält och Lorraine som tidigare visat en blandning av konstfilm med liberala värderingar och film från Östeuropa stängde 1972.¹⁴⁴ Filmklubbar som Núcleo fortsatte sin aktivitet trots diktaturens hårda förtryck och ett helt system för hemlig filmvisning skapades. Filmer som stred mot regimens värderingar förbjöds, men lagen sa att vissa förbjudna filmer kunde visas på speciella biografer, med villkoren att det inte fick annonseras och att varje film behövde kontrolleras. Filmklubb Núcleo började då att visa förbjudna filmer, utan att annonsera, och medlemmar i filmföreningen fick då ringa kontoret för att fråga vad som visades på biografen den dagen och om en förbjuden film skulle visas svarade parten i andra änden "*Un importante preestreno*".¹⁴⁵ Därtill annonserades det i tidningen vilka filmer som var förbjudna i Argentina så att klubbmedlemmarna skulle veta vilka filmer som visades hos Núcleo. Filmresor till Uruguay ska ha anordnats redan under den första Perón-regimen men under diktaturen började

¹⁴² Calori, 37:01.

¹⁴³ Calori, 38:23.

¹⁴⁴ De Vita, 2017.

¹⁴⁵ Översättning: en viktig förhandsvisning.

filmresor återigen anordnas, men denna gången av filmklubben Núcleo.¹⁴⁶ En resa som började på den ena sidan av Río de la Plata och slutade på den andra.¹⁴⁷

3.4 Bergmanfilmernas genomslag

3.4.1 En platskontextuell analys av filmernas genomslag

Att projektorer och övrig filmteknik etablerade sig i Argentina tidigt var således ingen slump, utan följde samma mönster och rutt som övrig handel. Argentinas migrationspolitik resulterade i stor europeisk invandring och europeiska inslag i den argentinska kulturvärlden. Dessa kopplingar kom att spela en avgörande roll långt in på 1900-talet och utan goda, europeiska, kontakter hade varken *Cinemateca* eller *Cineclub Núcleo* skapats, två viktiga aktörer i bevarandet av europeisk film i helhet och Bergmans filmer i synnerhet.

I enlighet med Sellbergs teori om att nätverk gynnas av att vara geografiskt samlade så gynnades även Bergman-entusiasterna av de geografiska förutsättningarna. Recensenterna på plats vid filmfestivalen i Punta del Este 1952 var verksamma i både Argentina och Uruguay, men trots det så var publiken för de efterkommande recensionerna i princip densamma. Detta eftersom att de uruguayanska recensenterna många gånger var verksamma i Buenos Aires och då de argentinska recensionerna spred sig till Uruguay tack vare sin kulturella status. Bergmanian kom därför att bli koncentrerad till Buenos Aires därför att staden fungerade som ett kulturellt centrum i regionen, och detta därför att staden hade en viktig handelshamn dit moderniteter, inklusive Bergmans filmer, kom tidigt. Några utav dessa recensioner presenteras under *4.2 En bildmetafysisk analys av Bergmanfilmernas inflytande*.

¹⁴⁶ Currie K. Thompson, *Picturing Argentina: Myths, Movies, and the Peronist Vision* (New York 2014), s. 7.

¹⁴⁷ Calori, 27:43.

När Bergmans filmer väl började visas regelbundet i Buenos Aires blev hans filmer en del av den allmänna biokulturen med filmklubbar, filmtidningar och diskussioner på restauranger och barer. Sammanhangen som biograferna gav upphov till var en viktig förutsättning för alternativa filmer som Bergmans. Till en början visades Bergmans filmer på utvalda ställen vilket faktiskt gjorde det geografiskt begränsat vilka som kunde ta del av innehållet, under 60-talet spreds Bergmans filmer till den stora massan med hjälp av filmklubbar som Núcleo men under diktaturen symboliserade Bergmans filmer allt regimen ville förbjuda. Äktenskapsbrott, sexuella perversioner, prostitution och motbjudande moral var ju inte ovanliga teman i Bergmans filmer och därav skulle han förbjudas i den argentinska diktaturen. När censuren blev ett faktum behövde man antingen vara en insvuren medlem i någon av stadens hemliga filmklubbar eller ha möjlighet att åka på en filmresa till exempelvis Uruguay för att ta del av Bergmanfilmerna. Uruguay var däremot också en militärdiktatur (1973-1985) och därför var filmresor relativt sällsynta. Avgörande för bevarandet och stimulerandet av Bergmans filmer var självklart biograferna som kom att bli filmsällskapens högkvarter, men kanske blev sammanhållning och bevarandet än starkare under diktaturen när hemligmakeriet innebar en större risk och därför också krävde en större passion och drivkraft.

Distributörerna fungerade som ledare och bestämde riktning i regionens filmvärld. Dessa var kunniga och kände tempen i Europa, och utan dessa hade filmerna kanske inte kommit till Argentina så tidigt som de gjorde. De postkoloniala förhållandena och de eurocentriska idealen motiverade importen av Bergmans filmer. Formella ledare etablerades ordentligt under diktaturen och organ upprättades vilka ämnade censurera filmer som Bergmans, men trots det fanns en efterfrågan av Bergmanfilmer som distributörerna försökte tillfredsställa.

Sammanhanget för Bergmans filmer var till en början inom de högre socioekonomiska skikten och bland intellektuella då hans filmer samtalade med en intellektuell publik som tilltalades av den europeiska kulturen och dess normer. Den

hamnade först i ett sammanhang med alternativfilm som visades på bland annat Lorraine. Med tiden tog den stora allmänheten del av hans filmer, trots att den till en början hade ansetts vara alternativ. Som filmentuastisten Bobby Flores uttryckte det: allmänheten tittade plötsligt på filmer som inte riktigt var för allmänheten.¹⁴⁸

3.4.2 En blodflödesanalys av filmernas genomslag

Med det platskontextuella perspektivet var det kontexten som skulle förklara disciplinen, men med Latours teori är det istället disciplinen som ska förklara kontexten. Här ska jag alltså förklara hur Bergmans filmer skapar sin kontext i regionen kring Río de la Plata och jag utgår från Latours fem *loops*: (1) *Mobilization of the world*: Genom att undersöka hur objekt mobiliserade sig kring Bergmanfilmerna har fokus legat på byggnader, som biografier och övriga platser där filmföreningar hushöll, även övriga utrustning som projektorer och filmrullar har varit av intresse. I loop nummer (2) *Autonomization* undersöktes istället persvaderingsmekanismen runt Bergmanfilmerna och hur dess anhängare och distributörer övertygade kollegor, sällskap och övrig befolkning att Bergman var sevärd och värd risken och mödan. Hur såldes Bergmans filmer in? (3) *Alliances* fokuserade på hur allianser formades och samlades kring Bergmans filmer, varför fokus har legat på legala och illegala biografier och filmföreningar, inte minst filmklubben Núcleo har varit central. I loop (4) *Public representation* undersöktes de publika satsningarna och marknadsföringsprocesserna kring Bergmans filmer i regionen. Här stod Kipnis Bergmancykler och programblad ut, även filmrecensionerna av Saderman och Alsina Thevenet.

Den sista loop, (5) *Links and knots* ämnade förklara hur alla ovanstående steg hänger samman och är beroende av varandra. Genom att ta bort en loop blir det tydligt att den ena loop är beroende av den andra och att de materiella

¹⁴⁸ Calori, 7:31-7:41.

förutsättningarna var avgörande för Bergmanfilmernas genomslag. Utan utrustningen som biograferna erbjöd skulle Bergmans filmer inte kunna visas, då skulle det vara svårare att samlas kring Bergmans filmer varför föreningar och andra klubbar inte hade haft anledning att samlas och publika satsningar inte hade varit nödvändiga. Biograferna, framförallt Lorraine, fungerade dels som en plats för Bergmanian att mobilisera sig på och deras visningar av Bergman fungerade i sig som en marknadsföring då de tematiska cyklerna, med ett sådant stort fokus på en enstaka regissör och dess filmer åt gången, erbjöd tillräckligt med underlag för att frambringa lojala anhängare. Anhängarna i sin tur spred Bergmanentusiasmen genom att bilda långa köer utanför visningar av hans filmer, köpa slut på alla biljetter, skriva recensioner och tidningsartiklar. *La librería Lorraine* bidrog också till spridningen av Bergmans filmer och idéer genom att erbjuda skrifter om Bergman och hans filmer. Därtill var det recensioner av Bergman som till en början spred filmerna till distributörerna och andra ledande figurer i regionen. Vid Nucleos visningar fanns det inte samma behov att sälja in Bergman då folk helt enkelt såg det som erbjöds.

Med Latours perspektiv blir det enkelt att likna Calle Lavalle vid ett blodomlopp vari filmer överförs och cirkulerar när människor samlas vid biograferna. Vid biograferna skapades ett gemensamt socialt sammanhang som gav mening. Hela gatan såg ut som ett blodomlopp och biograferna var en artär i argentinarnas identitetsskapande.

Bergmanfilmernas inflytande

4.1 Den samtida argentinska filmen

Efter avskaffandet av Peróns protektionistiska politik blev det enklare att importera utländsk film och det är inte orimligt att anta att den generation filmskapare som växte fram i slutet av 1950-talet hade influerats av Bergman, Federico Fellini och andra europeiska regissörer som var populära i regionen under 1950-talet. De första Bergmanvisningar på Lorraine ägde rum i en tid då argentinska filmregissörer började nå framgångar utomlands samtidigt som den nationella filmindustrin genomgick en omfattande omvandling.¹⁴⁹ Tidigare nämnda Leopoldo Torre Nilsson gjorde succé med *La Casa del ángel* (1957) vid filmfestivalen i Cannes 1957 och året därefter visades Lucas Demeres film *Zafra* (1958) vid samma filmfestival.¹⁵⁰ *La Casa del ángel* handlar om en familj i den isolerade, europeiserade, överklassen som kämpar mot en förtryckande, moralisk, katolsk kraft. Teman som känns igen i flera av Bergmans filmer då moral och religion är ett vanligt återkommande tema. Torre Nilsson har ibland kommit att kallas för *den argentinska Bergman*¹⁵¹ och Bergmans *Sommarnattens leende* (1955), bland flera, delar många likheter med *La Casa del ángel* då karaktärer i båda filmerna brottas med sexualitet, religion och förtryck.¹⁵²

Torre Nilsson kom att bli startskottet i den nya generation filmskapare som växte fram i Argentina under 1960-talet, en rörelse som kom att kallas *Nuevo Cine* eller *60s generation* och gemensamt för dessa filmskapare var deras försök att

¹⁴⁹ Agustín Campero, *Nuevo Cine Argentino: De Rapado a Historias extraordinarias* (Buenos Aires 2008), s. 17.

¹⁵⁰ Rist, s. 204.

¹⁵¹ Författarnamn saknas, "Hand in the Trap", *BAMPFA: the UC Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive*, 5 mars 1979. <https://bampfa.org/event/hand-trap> (hämtad 2021-05-20)

¹⁵² Synopsis av *Sommarnattens leende* (1955): <https://www.ingmarbergman.se/verk/sommarnattens-leende>

omvandla den nationella filmindustrin och höja filmkvaliten. De kände behovet av att skapa egen, nationell konstfilm. Gruppen ville därtill producera realistisk film som ett alternativ till filmproduktionen som hade dominerat under Perón med film som kännetecknades av att visa en bild främmande för landets verklighet. Den nya generationen ville representera verkligheten. Några av de ledande regissörerna under 1960-talet var Manuel Antin, Leonardo Favio och Fernando Birri.¹⁵³

Först importerades film, sedan började liknande film skapas av de inhemska filmskaparna och behovet av import var inte längre detsamma. I ljuset av detta bör kanske Torre Nilsson förstås som en kulturanpassning av Bergman snarare än en efterföljare, som ett svar på den nya filmpolitiken i slutet av 1950-talet.

4.2 En bildmetafysisk analys av Bergmanfilmernas inflytande

I början av 1900-talet höll den argentinska nationen på att byggas upp med invandrare från Europa, ursprungsbefolkningar och landsbygdsbefolkningen. Det var en salig blandning språk och traditioner som blandades och författare som Jorge Luis Borges ämnade skapa en nationell litteratur och kultur till den nya nationen.¹⁵⁴ Liknande utveckling ser vi i resterande Amerika där nationerna försökte formas efter nationell litteratur. I mitten av 1900-talet uppstod liknande tendenser i det argentinska filmskapandet när det under Perón-regimen fördes en protektionistisk politik som ämnade främja den argentinska filmen genom att sätta ett minimikrav på hur mycket argentinsk film som skulle produceras och visas. Förutom att vara protektionistiskt så kan politiken även tolkas som en slags strävan efter att skapa en kulturell identitet, ett slags medvetet identitetskapande. Denna satsning resulterade i att biobesöken ökade och att argentinarna blev ett filmgående folk, men politiken resulterade även i att standarden på film sänktes och då såg vi en direkt reaktion

¹⁵³ Paulo Paranagua, "Argentinian Cinema", *Festival de Cannes*, 13 februari 2018,

<https://www.festival-cannes.com/en/infos-communiques/info/articles/argentinian-cinema> (hämtad 2021-05-20)

¹⁵⁴ Gentzler, s. 3f.

efter maktskiftet när inhemska filmskapare kraftsamlade för att återigen satsa på filmen och höja filmstandarden. Filmskapare som Leopoldo Torre Nilsson vann strax efter maktskiftet stora internationella framgångar och denna kraftsamlingen säger ju någonting om argentinarnas förhållande till film, det är inte enbart på materialistiska grunder som man satsar på film utan det verkar snarare vara av ett uppdämt behov av att skapa kultur på samma nivå som de importerade europeiska filmerna som hade blivit populära i landet. Det fanns ett behov av att skapa egen, nationell finkultur och därmed kan Torre Nilsson, bland flera, förstås som en typ av kultur Anpassning av Bergman.

Ur filmrecensionerna som publicerades under 1950- och 1960-talet kan man läsa att Bergmanfilmerna var en succé varför man därefter kan anta att filmproducenterna som under 1960-, 1970- och 1980-talet började producera film med tydliga Bergmanska influenser förhöll sig till Bergmanfilmerna som något eftersträvansvärt och fulländat. Rent kvantitativt går det alltså att se ett uppsving i lovord om Bergman och hans verk. Kvalitativt är det däremot svårare att uppskatta hur många som faktiskt klassificerades som Bergman-entusiaster, men vittnesmålen från LO-biografernas fullsatta Bergman-visningar, som det redogjordes för ovan, skvallrar om att hängivenheten var innerlig.

Juventud, Divino Tesoro

por ALEJANDRO SADERMAN

Ficha técnica: Nombre original "Sommarlek" (Juego de roles), Prod.: Svensk Filmindustri, Dir.: Ingmar Bergman. Escuadra: Ingmar Bergman y Herbert Grönqvist, de un guión de Ingmar Bergman. Fot.: Gunnar Fisher, Int.: Maj Britt Nilsson, Birger Malmsten, Stig Olin, Aili Kjaelin, Georg Funkquist, Hans Eklund.

Síntesis argumental: Se trata de las acciones paralelas de un "racconto" y la realidad actual. El personaje central — Maj Britt Nilsson — recuerda una época de su vida, trece años atrás. Este recuerdo es motivado por la visita a los lugares donde vivió en dicha época. Al mismo tiempo se va encontrando con los mismos personajes de aquel entonces. En el "racconto" ella, una joven bailarina, mantiene un idilio con un muchacho de la vecindad, idilio que se truncó con la muerte accidental de éste. En el presente, después de trece años de una mala vida apenas sugerida, se encuentra hastiada y sin razón para continuar, cuando el regreso de un amor para la semana.

La representación sueca al II Festival Cinematográfico Internacional de Puno del Este fué la única que a través de la totalidad de sus trabajos (cuatro films de largo metraje y tres cortos), mantuvo la calidad de los mismos a la altura necesaria. Y como si esto fuera poco, dentro de ese conjunto nos fue dado ver "El viento y el río", maravilloso documental de Arne Sucksdorff y sobre todo "Sommarlek" (juventud, divino tesoro...), tema del presente artículo.

Lo más asombroso de esta producción resulta lo tan absolutamente cinematográfica de todos los factores de su elaboración. Acostumbrados como estamos a que la fórmula perfecta en cine es el equilibrio de todos los ingredientes, resulta casi chocante el hecho de que aquí esos ingredientes son sin excepción superlativos. Es frecuente el comentario de que en tal o cual película la interpretación, o la fotografía, son muy buenas, excelentes o maravillosas. Esto puede significar que lo son en realidad, o que lo parecen, en contraste con el resto de los elementos conformantes, pero en cualquier caso, significa que están por encima de los demás. Es así que la obra en conjunto no merece tales calificativos. Pero cuando como en "Sommarlek" nos encontramos con que todos los elementos son extraordinarios, no tenemos más remedio que reconocer que estamos frente a una obra de excepción. No es común vernos frente a algo en lo cual todos los factores son descolantes. Por eso mismo resulta tanto más difícil juzgarla, y sólo una segunda exhibición nos ponía en condiciones de comenzar a aquilatar la maestría de su dirección y la calidad de los valores individuales.

En general, lo poco que tenemos visto de cine sueco, nos tiene acostumbrados a una muy buena interpretación — no está demás nombrar a Greta Garbo y a Ingrid Bergman —. En "Sommarlek" este concepto se afirma y supera a través de un conjunto de intérpretes integrado por Birger Malmsten, Stig Olin, Aili Kjaelin y otros, dándonos además el nombre de una mujer maravillosa, Maj Britt Nilsson, de la cual cada palabra, cada gesto, comportan una lección para la actriz más consagrada. No debería emitir un juicio tan importante, pero aquí, así me atrevo a afirmar que se trata de la más grande actriz cinematográfica del momento.

155

Ur filmrecensionen av Alejandro Saderman som publicerades i *Gente de Cine* i mars 1952 går det att utläsa att *Sommarlek* var den perfekta balansen av alla komponenter som krävs för att en film ska klassas som ett exceptionellt arbete. Saderman hävdade att det var ovanligt att se en sådan enastående film.

ro", *Gente de Cine* (Buenos Aires 1952).

¹⁵⁶ I programbladet från *Loire* återpublicerades Agustin Mahieus recension av *Fängelse* (1949) från 1964. Recensenten tillskrev Bergman titeln "absolut författare" och diskuterade Bergmans moral med ett språk som hyser fascination och beundran. Filmen beskrivs som djärv och personlig.

Una Sala Diferente Para el Arte de Hoy

loire

primer roadshow de arte - Cinesa 1024 T. E. 49-1900

HOY: REEDICION EXCLUSIVA EN COPIA NUEVA

FOR SER EL FILM MAS PERSONAL DE BERGMAN (según su propio opinión), POR SU IMPORTANCIA ESENCIAL Y POR CONSTITUIR UN VERDADERO DOCUMENTO DEL REALIZADOR.

EL LOIRE EN OTRO ESFUERZO ARTISTICO, ADQUIRIÓ LOS DERECHOS DE EXHIBICION PARA BRINDAR A SU PUBLICO UNA OBRA MAGNA DEL CINE.

de INGMAR BERGMAN:

el demonio nos gobierna

El demonio nos gobierna (Fängelset), es el primer film de Bergman donde el actor principal y una mujer que se conoce en una escena no permanecen juntos. El actor principal es el mismo personaje que en el film anterior, pero ahora es un hombre que se encuentra en un mundo nuevo, un mundo que se llama "Fängelset" y en el film anterior el actor principal era un hombre que se encontraba en un mundo nuevo, un mundo que se llama "Fängelset" y en el film anterior el actor principal era un hombre que se encontraba en un mundo nuevo, un mundo que se llama "Fängelset"...

El primer film como actor absoluto

El primer film donde suelta sus preparaciones

El primer film que se origina a ideas y manifestaciones que forman de estiramiento y desmoronamiento luego en sus fillos posteriores.

LA VIDA ES UNA PARABOLA CRUEL Y VOLUPTUOSA DESDE EL NACIMIENTO HASTA LA MUERTE.

REFRIGERACION

Torre Nilsson var givetvis inte ensam om att bli influerad av Bergmanfilmerna utan flera andra argentinska filmskapare, däribland Manuel Antín, inspirerades och skapade liknande film och inspirationen sträcker sig ända till nutida filmer. Detta blir särskilt tydligt i *La Ventana* (2008) av Carlos Sorín (1944-). Sorín är som flera andra filmskapare världen över en beundrare av Bergmans filmer och i *La ventana* får vi följa en föråldrad man som plötsligt återupptäcker minnen från sin barndom och som drömmer illavarslande drömmar om sitt liv, likt Isak Borg i *Smultronstället* (1957). Därtill utspelar sig båda filmerna under en kort period, på omkring en dag. Sorín började att producera film på 1980-talet och kan antas ha varit del av den

¹⁵⁶ Programblad från Loire, datum okänt, där en recension från upplaga nr 3 av programbladet från Lorraine (*Bergman Angustia y Conocimiento* (Buenos Aires: Ediciones Lorraine) av Agustin Mahieu (mars 1964) återpublicerats.

filmgående argentinska generationen som gavs kreativa friheter efter diktaturens fall.¹⁵⁷

Efter att ha importerat finkultur från Europa ville de argentinska regissörerna skapa egen finkultur, men var Bergman verkligen finkultur? Om man med finkultur syftar på kulturyttringar som främst riktar sig till, och uppskattas av, de bildade så ansågs Bergmans filmer vara finkultur när de först började visas i regionen kring Río de la Plata under 1950-talet. Filmerna visades vid alternativa biosalonger som specialiserade sig främst på konstfilmer och filmer från Europa, publiken var mestadels bildad och tilltalades av europeisk kultur. Om fulkultur, eller populärkultur, istället syftar på enkla och folkliga kulturyttringar så ansågs Bergmans filmer istället vara fulkultur under 1960-talet när filmklubbar som *Núcleo* spred filmerna till den stora massan. Med censuren och de modifierade titlarna fortsatte Bergmans filmer att vara populära hos folket då titlarna ofta anspelade på den svenska synden. Bergmans filmer var egentligen menade för en mer nischad publik men i Buenos Aires gjordes de lättillgängliga och blev populära hos den stora massan. I Buenos Aires blev finkultur istället fulkultur.

Vad var det med Bergmans filmer som lockade den argentinska publiken? En vanlig förklaring brukar vara att Bergmans filmer berörde teman som den argentinska publiken kunde identifiera sig i, som psykoanalys, existentialism och katolicism.¹⁵⁸ I Bergmans filmer fanns det gott med symboler och gåtor som psykoanalytikerna kunde tolka fram och tillbaka, och redan då som nu ansågs Buenos Aires vara ett centra för psykoanalys.¹⁵⁹ Manrupe skrev i en artikel våren 2021 att det var melankolin och ångesten i Bergmans filmer som lockade.¹⁶⁰ På grund av

¹⁵⁷ Författarnamn saknas, "Carlos Sorín", *IMDb*. Datum saknas. <https://www.imdb.com/name/nm0815044/> (hämtad 2021-06-15)

¹⁵⁸ Författarnamn saknas, "Ingmar Bergman the filmmaker", *Ingmar Bergman institutet*. Datum saknas. <https://www.ingmarbergman.se/en/ingmar-bergman-filmmaker> (hämtad 2021-05-20)

¹⁵⁹ Clara Lee-Lundberg, "Villa Freud", *Psykologtidningen*, Nr2 (2017). <https://www.psykologforbundet.se/globalassets/psykologtidningen/aktuellt-pdf/2017-2-villa-freud.pdf> (hämtad 2021-06-16)

¹⁶⁰ Manrupe 2021.

språk- och kulturbarriärer kunde den argentinska publiken dessutom tolka filmerna på sitt egna sätt och göra de till sina egna, vilket återigen för oss till diskussionen kring översättningar av verk och titlar.

Därtill var Bergman europé och porträtterade på ett relativt fritt sätt sex, kärlek och andra ämnen som ansågs vara tabu. Lockelsen till de europeiska konstverken kan tillskrivas eurocentristiska föreställningar om att Europa och dess kulturella centrum producerade den finaste och bästa konsten, som publiken ville efterleva.

Vid den tiden älskade unga argentinare som var utbildade, gått på universitetet och tillhörde överklassen, idéen av att vara europée, även för ett ögonblick.¹⁶¹

Världens kulturella centrum ansågs vara belägna i Västeuropa, i bland andra Frankrike och Storbritannien, varför man såg dit och följde deras riktning.¹⁶² Sverige ansågs vara i periferi till dessa och Argentina likaså. På 1950-talet när Bergman började att slå igenom utomlands så var Sverige händelsernas centrum för Bergmans filmer då han verkade där och porträtterade Sverige, men regionen kring Río de la Plata kan även argumenteras för att ha varit ett slags händelsernas centrum då en blomstrande *Bergmania* tog form där. Att Bergman fick ett ordentligt genomslag i regionen kring Río de la Plata (vid filmfestivalen i Punta del Este 1952 med *Sommarlek*) redan innan hans genomslag i Cannes (vid filmfestivalen i Cannes 1956 med *Sommarnattens leende*) som vanligtvis brukar räknas som hans första internationella framgång och starten på hans internationella karriär, tyder på att Argentina och Uruguay, Sydamerika överlag, ansågs vara periferi till väst och att framgången där således inte behövde erkännas. Att inte heller Bergman själv uppmärksammade detta eller besökte regionen kan ju dels bero på att det var en periferi han inte brydde sig om, att det dels var en del i hans konstnärskaps

¹⁶¹ “La juventud de argentina, desde el periodo entre los que estaban mis padres, instruida universitaria er le fascinaba la idea de ser europeos con un granto.” Calori, 7:17.

¹⁶² Sellberg, s. 32.

identitetsformering att bara hålla sig till centrumet och kanske slutligen av en sådan enkel anledning att han inte tyckte om att resa och att det därmed inte ansåg värt det, trots att han gjorde andra långa resor.¹⁶³

I Argentina blev filmen ett identitetsskapande medium för en argentinsk kulturell identitet som fortlever än idag. Argentinarna började inte enbart att skapa sin egna finkultur (som diskuterat ovan) utan de började även att skriva in sig själva i de importerade verken. Under diktaturens år och med censuren så var det inte endast filmer som censurerades utan många filmskapare började även censurera sig själva. Då skaparna visste att deras filmer eventuellt skulle komma att censureras så slutade de att skapa film. Distributörerna började att klippa bort sådant som de trodde skulle censureras och enligt vittnesmål hade varje distributör en *Moviola* på sitt kontor för att kunna redigera filmerna innan kontrollanterna såg dem. Ibland klipptes stora delar av filmer bort vilket kunde resultera i en ny slags film vilket gav filmklippare en slags översättande roll. Enligt Genzlers översättningsteori utgick filmklippare från ett verk och skapade genom klippningen ett nytt verk där originalverket sågs som startskottet och översättningen som dess utveckling. Samma sak gällde med översättningen av filmtitlar. Genom att utgå från originalverket och genom att klippa eller förändra dess titel skrev argentinarna in sig själva i det modifierade verket.

En kulturell kanon skapades genom att vissa filmer visades, modifierades och översattes vilket i sin tur formade en kulturell identitet och resulterade i att filmen blev ett identitetsskapande medium för en argentinsk kulturell identitet på ett sätt som gör att den fortlever än idag. Efter diktaturens fall 1983 började en ny era i argentinsk film där filmskapare tog sig an mer seriösa och känsliga ämnen, inte minst ämnen relaterade till diktaturens hårda förtryck.

¹⁶³ Det är allmänt känt att Bergman var en man av rutiner som inte tyckte särskilt mycket om att resa. "Why didn't Ingmar Bergman do drugs? Because, he said, "it's enough as it is for me." It was the same reason he didn't go abroad: "It's too much impressions always." ur Karan Mahajan, "The Touch and The Serpent's Egg: Foreign Tongues", *Criterion*. 9 november 2018. <https://www.criterion.com/current/posts/6022-the-touch-and-the-serpent-s-egg-foreign-tongues> (hämtad 2021-05-20)

Avslutande diskussion

Ingmar Bergmans filmer började importeras till regionen kring Río de la Plata efter filmrecensioner av framstående filmkritiker vilka fångade distributörernas uppmärksamhet. De Bergmanska temana tillsammans med Bergmans europeiska ursprung gjorde hans filmer relevanta och eftertraktade av den argentinska och uruguayanska publiken. Därtill resulterade Peróns protektionistiska politik i en blomstrande filmkultur men likväl en låg filmstandard och avskaffandet av politiken resulterade både i en ökad import av utländska filmer, däribland Bergmans, och skapandet av inhemsk finkulturell film som många gånger var influerad av Bergmans filmer och andra europeiska filmskapare. Filmklubbar organiserade sig och spred filmerna till folket och trots censur och förbud lyckades filmerna florerat i regionen. Det blev en uppståndelse kring Bergmans filmer i regionen kring Río de la Plata tidigare än på andra ställen i världen, Sverige exkluderat, och därför lyder både det argentinska och uruguayanska narrativet att det var de som upptäckte Bergman. Filmfestivalen i Punta del Este 1952 kom att bli startskottet på Bergmanian som fortsätter att leva vidare i regionen än idag och som tar sig uttryck i argentinsk film, vid de argentinska universiteten och i den argentinska kulturvärlden.

Uppsatsens resultat visar att Bergmans genomslag i regionen kring Río de la Plata var beroende av igenkänningsfaktorn i hans filmer, samtidigt som filmerna gav utrymme för egna tolkningar och analyser. De frikostiga recensionerna som skrevs i

början av 1950-talet spred sig till distributörer och filmentreprenörer som började att anordna längre, och fler, filmvisningar dedikerade till Bergmans filmer. Filmerna blev en viktig del av den argentinska filmhistorien och i den kulturella identitetsformeringen då de gav upphov till en skaparlust och en ny argentinsk finkultur. För att relatera uppsatsens resultat till forskningsläget bör det sägas att detta arbete har påbörjat att fylla den kunskapslucka som existerat i Sverige kring Bergmanfilmernas betydelse inom argentinsk filmkultur och hur dessa filmer spred sig den tidiga perioden efter premiären av *Sommarlek* 1952. Detta har gjorts delvis med hjälp av Bruno Latours *Blood Flow Theory*, vilken sällan används inom idéhistoriska arbeten.

2018 skulle Ingmar Bergman ha fyllt 100 år och detta firades världen över, inte minst i Buenos Aires. Projektet *Che Bergman* tillägnade Bergman en vecka fylld av aktiviteter och reste därefter runt i landet med en utställning. Filmvisningar av Bergmans filmer anordnades, filmer inspirerade av Bergman visades och en utställning med artiklar, recensioner och posters upprättades. Projektet anordnades av filmvetaren Raúl Manrupe i samarbete med bland andra den svenska ambassaden i Argentina och INCAA (det nationella filminstitutet). Boken *Che Bergman* presenterades, ett seminarium om psykoanalysens koppling till Bergmans filmer ägde rum och ett diplom tilldelades Argentinas första Bergman-distributör Néstor Gaffet.¹⁶⁴ Minnet av Bergman och hans filmer lever vidare i regionen: Teatro Picadero i Buenos Aires har iscensatt både *Höstsonaten* och *Efter repetitionen*, vid de argentinska universiteten visas Bergmans filmer för studenter i psykologi och film och Bergmanfilmerna visas med jämna mellanrum vid biografer och museum.^{165/166} I Uruguay anordnade det svenska kulturinstitutet (ICSU) tillsammans med det

¹⁶⁴ Författarnamn saknas, "Che Bergman- un tributo argentino a Ingmar Bergman", *Sveriges ambassad i Buenos Aires*. 31 juli 2017 <https://www.facebook.com/SwedeninAR/posts/1501660239869614/> (hämtad 2021-05-20)

¹⁶⁵ Cristina Daneri, "Nociones de psicoanálisis para estudiantes de cine y de psicología", *Ética y Cine Journal* Vol.5, No. 1 2015, 63-64, s. 63.

¹⁶⁶ Författarnamn saknas, "After the Rehearsal", *Ingmar Bergman institutet*. Datum saknas. <https://www.ingmarbergman.se/evenemang/after-rehearsal> (hämtad 2021-05-20)

uruguayanska cinemateket ett firande av Bergmanåret med filmvisningar och samtal vid årsskiftet 2018/2019.¹⁶⁷ I intervjuer med eminenta filmvetare och regissörer nämns Bergman frekvent och som kringresande svensk i regionen är det stor chans att du får Bergman-relaterade frågor. Ur Río de la Plata är han inte kommen, men i Río de la Plata återstår han faktiskt nästan sjuttio år senare.

5.1 Vidare forskning

Undersökningsmaterialet för ovanstående uppsats har många gånger varit svårdaterat och svåråtkomligt vilket dels beror på att det fysiskt har varit omöjligt att besöka arkiven, varför vidare arkivforskning på ämnet behövs. Kanske bör förevarande uppsats förstås som en förstudie till en mer omfattande studie om Bergmans inflytande i regionen där vidare fokus läggs på arkiven, censuren och argentinsk film. Ett projekt mellan idéhistoriker, filmvetare och filosofer hade möjliggjort en full förståelse för Bergmans faktiska genomslag och inflytande i argentinsk film och kultur. Att jämföra det argentinska narrativet med det svenska, franska och uruguayanska hade dessutom möjliggjort en vidare förståelse för Bergmanfilmernas genomslag. Vidare hade en diskussion kring verk/person kunnat uppmärksamma vad det var med personen och skaparen Ingmar Bergman som tilltalade den argentinska publiken. Ett sådant projekt skulle kunna dra nytta av det teoretiska ramverk som utvecklats i detta arbete.

¹⁶⁷ Författarnamn saknas, "100 años de Ingmar Bergman", *Instituto Cultural Suecia Uruguay*. Datum saknas. http://www.sueciauruguay.com/noticia/33/100_anos_de_ingmar_bergman/ (hämtad 2021-05-23)

Käll- och litteraturförteckning

Bilder

1. Gaffet, Néstor, *Juventud Divino Tesoro*, Filmposter 1955.
2. Pozzi, Santi, *Bergman en Argentina*, Poster 2018.
3. Upphovsperson saknas, *Calle Lavalle*, Fotografi, Ur Claríns arkiv, 1971/72.
4. Gaffet, Néstor, *Juventud Divino Tesoro*, Bioreklam 1955.
5. Manrupe, Raúl, *Cine Lorraine*, Digitaliserat programblad, 2018.
6. Manrupe, Raúl, *Cine Lorraine*, Digitaliserat programblad, 2018.
7. Saderman, Alejandro, *Juventud Divino Tesoro*, Fotografi, 1952.
8. Mahieu, Agustin, *Bergman Angustia y Conocimiento*, Filmrecension, 1964.

Källor

- Kipnis, Alberto, *Cine Lorraine*, Argentina: Buenos Aires 1965.
- Saderman, Alejandro, "Juventud, divino tesoro", *Gente de cine*, Mars-April 1952.
- Thevenet, Alsina, Homero, "Juventud, divino tesoro", *Film*, Colonia 1952.
- Vena, Héctor, *Tiempo de Cine*, No.10/11 Argentina: Buenos Aires 1962.
- Vena, Héctor, *Tiempo de Cine*, No.12 Argentina: Buenos Aires 1962.
- Vena, Héctor, *Tiempo de Cine*, No.17 Argentina: Buenos Aires 1964.
- Vena, Héctor, *Tiempo de Cine*, No.18/19 Argentina: Buenos Aires 1965.

Litteratur

Andermann, Jens, *New Argentine Cinema*, London: I.B Tauris, 2012.

Almquist Idestam, Bengt, *Cine Sueco (Drama y Renacimiento)*, Buenos Aires: Ediciones Losange, 1958.

Ayer Jules, Alfred, *Language, Truth and Logic*, andra upplagan. New York: Dover Publications, 1952.

Benitez, Sabrina, *European Immigration in Argentina from 1880 to 1914*, Arkadelphia: Ouachita Baptist University 2014.

Bergman, Ingmar, *Arbetsboken 1955-1974*, Stockholm: Norstedts, 2018.

Björkman, Stig, Manns, Torsten, Sima, Jonas, *Bergman om Bergman*, Stockholm: Kungliga Boktryckeriet P.A Norstedt & Söner, 1970.

Boëthius, Maria-Pia, "Ingmar Bergman beundrade Hitler", *Svenska dagbladet*, Stockholm 2007.

Bolton, Lucy, *Contemporary Cinema and the philosophy of Iris Murdoch*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019.

Brown, Jonathan C, *A brief History of Argentina*, New York: Infobase publishing 2010.

Campero, Agustín, *Nuevo Cine Argentino: De Rapado a Historias extraordinarias*, Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento 2008.

Cozarinsky, Edgardo, "Notas sobre algunos films de Ingmar Bergman" i Alberto Tabbia och Edgardo Cozarinsky (red.), *Flashback 1: Ingmar Bergman*, s. 23-71, Buenos Aires: Ediciones Librería Letras, 1958.

Daneri, Christina, "Nociones de psicoanálisis para estudiantes de cine y de psicología", *Ética y Cine Journal* Vol.5, No. 1 2015, 63-64. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires 2015.

De Vita, Pablo, "Murió Alberto Kipnis, el creador de la meca cinéfila de la calle Corrientes", *La Nación*.

<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cine/murio-alberto-kipnis-el-creador-de-la-meca-cinefila-de-la-calle-corrientes-nid2058008/> (hämtad 2021-05-16)

Dimitriu, Christian, "La Cinemateca argentina - Entrevista con Guillermo Fernández Jurado", *FIAF Journal of Film Preservation*. Bryssel: Journal of Film Preservation 2007.

Eggert Stevns, Anne *Metaphysics and ethics in K.E. Løgstrup and Iris Murdoch*, Glasgow: - 2018.

Författarnamn saknas, "Bergman y la Argentina, una larga relación", *Clarín*, 31 juli 2007, https://www.clarin.com/espectaculos/bergman_o_r154R7e1Atl.html (hämtad 2021-03-08)

Författarnamn saknas, "Bergman y la Argentina, una larga relación", *Clarín*, 31 juli 2007, https://www.clarin.com/espectaculos/bergman-argentina-larga-relacion_o_SylJ4g1Atl.html#activateComments (hämtad 2021-03-08)

Författarnamn saknas, "Max Glücksman- Ateneo Grand Splendid: la curiosa historia de su creador, un visionario del cine y la música", *Clarín*, 7 januari 2019. https://www.clarin.com/arg/peculiar-historia-creador-grand-splendid_o_JoowzHB29.html (hämtad 2021-04-28)

Författarnamn saknas, "Adiós al entrerriano que hizo historia en el cine de calle Corrientes", *El entre ríos*, 31 augusti 2017, <https://www.elentrerios.com/actualidad/adias-al-entrerriano-que-hizo-historia-en-el-cine-de-calle-corrientes.htm> (hämtad 2021-05-11)

Gentzler, Edwin, *Translation and identity in the Americas*. Oxfordshire: Taylor & Francis Ltd 2007.

Hall, Stuart, *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. New York: SAGE Publications Ltd 1997.

Holden, Stephen, "A Patagonian Dream of a Day at the End of a Life", *The New York Times*, 5 maj 2009, <https://www.nytimes.com/2009/05/06/movies/06wind.html> (hämtad 2021-03-29)

Höök, Marianne, *Ingmar Bergman*, Stockholm: Gustaf Lindströms Boktryckeri, 1962.

Latour, Bruno, *Pandora's Hope*, första upplagan, Cambridge: Harvard University Press, 1999.

- Lee-Lundberg, Clara, "Villa Freud", *Psykologitidningen*, Nr. 2, 2017.
<https://www.psykologforbundet.se/globalassets/psykologitidningen/aktuellt-pdf/2017-2-villa-freud.pdf> (hämtad 2021-06-16)
- López, Ana M, "Early Cinema and Modernity in Latin America", *Cinema Journal*, Vol. 40 No. 1, 48-78. Michigan: Michigan Publishing 2000.
- Luna, Gabriel, "Dos cuerdas de la calle Lavalle", *Periódico Vas Buenos Aires*, 22 februari (år saknas),
<https://www.periodicovas.com/dos-cuadradas-de-la-calle-lavalle-6/> (hämtad 2021-05-01)
- Manrupe, Raúl, "El Che Bergman", *Amantes de lo Bueno*, 11 mars 2021.
- Margarita Tompkins, Cynthia, *Affectual Erasure: Representations of Indigenous Peoples in Argentine Cinema*, New York: State University of New York Press 2018.
- Medina, Enrique, "Librería Lorraine, adiós a un amigo", *Página12*, 17 oktober 2019,
<https://www.pagina12.com.ar/225680-libreria-lorraine-adios-a-un-amigo> (hämtad 2021-05-11)
- Murdoch, Iris, "Metaphysics and Ethics" i *Existentialists and Mystics: Writings on Philosophy and Literature*. London: Chatto & Windus 1997.
- Olsson, Anna-Lova, *Strävan mot Unselfing*, Örebro: Örebro Universitet, 2015.
- Quintar, Aída, Borello, José, "Evolución histórica de la exhibición y el consumo de cine en Buenos Aires", *H-industria Revista de Historia de la industria, los servicios y las empresas en América Latina*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires 2013.
- Rist, Peter H., *Historical Dictionary of South American Cinema*. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers 2014.
- Saderman, Alejandro, "Descubriendo a Ingmar", *ViceVersa Magazine*, 20 april 2015.
- Sánchez Alonso, Blanca, "Making sense of immigration policy: Argentina, 1870-1930", *Economic History Review* Vol. 66, No.2 (2013), 601-627, s. 603. New Jersey: Wiley 2013.
- Schaffer, Jonathan, "On What Grounds What", *Metametaphysics: New essays on the foundations of ontology*, Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Sellberg, Erland, *Den skapande staden: Idéhistoriska miljöer*. Stockholm: Carlsson 2003.

Sigal, Lucila, "Inauguran muestra que rastrea la huella de Ingmar Bergman en Argentina", *Reuters*, 12 november 2018.

Sjöberg, Maria, I *Metod: Guide för Historiska Studier* av Martin Gustavsson och Yvonne Svanström (red.), 69-95. Lund: Studentlitteratur AB 2018.

Skinner, Quentin, "Meaning and Understanding in the History of Ideas", *History and Theory* Vol.8, No.1 (1969), 3-53.

Staiger, Janet, "Picturing the Self- Between words and images" i *Ingmar Bergman revisited: Performance, Cinema and the Arts* av Maaret Koskinen (red.) London: Wallflower Press 2008.

Stecker, Robert, *Aesthetics and the Philosophy of Art*, Lanham: Rowman Littlefield Publishers, 2010.

Steene, Birgitta, "Ingmar Bergmans mottagande i USA", *Svenska Dagbladet*, 3 juni 1983.

Steene, Birgitta, *Ingmar Bergman: a reference guide*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.

Stjernholm, Emil, *Gösta Werner och filmen som konst och propaganda*, Lund: Lunds universitet, Media-Tryck 2018.

Thevenet Alsina, Homero, Monegal Rodriguez, Emir, *Ingmar Bergman: Un dramaturgo cinematográfico*, Montevideo: Comunidad del Sur, Canelones, 1964.

Thomasson, Amie. L., *Ontology Made Easy*, Oxford: Oxford University Press, 2015.

Thompson, Currie K., *Picturing Argentina: Myths, Movies, and the Peronist Vision*, New York: Cambria Press 2014.

Zimerman, Gaspar, "La historia del Cine Lorca, el único que reabre en la calle Corrientes y con una película de Fellini", *Clarín*, 3 februari 2021.

https://www.clarin.com/espectaculos/cine/historia-cine-lorca-unico-reabre-calle-corrientes-pelicula-fellini_o_9kBv1VF2t.html (hämtad 2021-04-29)

Film

Bergman, Ingmar, *Sommarlek* [Film], Sverige: Svensk Filmindustri, 1951.

Bergman, Ingmar, *Sommaren med Monika* [Film], Sverige: Svensk Filmindustri, 1953.

Bergman, Ingmar, *Sommarnattens leende* [Film], Sverige: Svensk Filmindustri, 1955.
Bergman, Ingmar, *Smultronstället* [Film], Sverige: Svensk Filmindustri, 1957.
Bergman, Ingmar, *Det sjunde inseglet* [Film], Sverige: Svensk Filmindustri, 1957.
Bergman, Ingmar, *Persona* [Film], Sverige: Svensk Filmindustri, 1966.
Calori, Santiago, *Un importante preestreno* [Dokumentärfilm], Argentina 2015.
Sorín, Carlos, *La ventana* [Film], Argentina: Guacamole Films, 2008.
Torre Nilsson, Leopoldo *La Casa del ángel* [Film], Argentina 1957.

Webbsidor

Baliño, Guadalupe, “¿Se acuerdan cuando se aplaudía al final de una película?”, *El ángel exterminador*. Januari/februari 2007.

<http://elangelexterminador.com.ar/articulosnro.3/eco.html> (hämtad 2021-05-16)

Choklakian, Daniel, “La censura cinematográfica en Argentina”, *NodalCultura*, 24 mars 2021,

<https://www.nodalcultura.am/2020/03/investigacion-exclusiva-de-nodalcultura-la-censura-en-el-cine-que-cambio-con-el-golpe-de-estado/> (hämtad 2021-05-15)

De Vita, Pablo, “Había una vez un cine: EL cine Lorraine”, *Garuax2*, 19 februari 2012,

<http://garuax2.blogspot.com/2012/02/habia-una-vez-un-cine-el-cine-lorraine.html> (hämtad 2021-05-08)

Eseverri, Máximo, “Vida y obra del Lorraine”, *Cineismo*, 1999,

<https://www.cineismo.com/temas/lorraine-central.htm> (hämtad 2021-05-01)

Författarnamn saknas, “Bergman por 100: El libro que recorre el paso del director sueco en Argentina se presentó en la muestra que lo homenaja”, *INCAA Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales*. Datum saknas.

<http://www.incaa.gov.ar/bergman-por-100-el-libro-que-recorre-el-paso-del-director-sueco-en-argentina-se-presento-en-la-muestra-que-lo-homenaja> (hämtad: 2021-04-18)

Författarnamn saknas, “Inventors and artists: The Lumière Brothers”, *The History Press*. Datum saknas.

<https://www.thehistorypress.co.uk/articles/inventors-and-artists-the-lumiere-brothers/> (hämtad 2021-04-22)

Författarnamn saknas, "Georges Demeny 1850 - 1917", *The Science Museum London*. Datum saknas.

<https://collection.sciencemuseumgroup.org.uk/people/cp68729/georges-demeny>
<https://www.victorian-cinema.net/demeny> (hämtad 2021-04-22)

Författarnamn saknas, "Gran presencia del cine argentino en el Festival de Cannes", *INCAA Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales*. Datum saknas.

<http://www.incaa.gov.ar/gran-presencia-del-cine-argentino-en-el-festival-de-cannes> (hämtad 2021-05-01)

Författarnamn saknas, "Cine Club Nucleo History", *Cineclub Nucleo*, datum saknas.

<https://www.cineclubnucleo.com.ar/e-history.htm> (hämtad 2021-05-11)

Författarnamn saknas, "Murió Alberto Kipnis, el mítico programador de cine de arte en Buenos Aires", *Otros Cines*, 30 augusti 2017.

<https://www.otroscines.com/nota?idnota=12480> (hämtad 2021-05-11)

Författarnamn saknas, "Historia de la Publicidad", *Facebook*, 21 november 2018.

<https://www.facebook.com/103802879732025/posts/1795667630545533/> (hämtad 2021-05-16)

Författarnamn saknas, "Persona", *Stiftelsen Ingmar Bergman*, datum saknas,

<https://www.ingmarbergman.se/verk/persona> (hämtad 2021-05-19)

Författarnamn saknas, "Hand in the Trap", *BAMPFA: the UC Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive*, 5 mars 1979. <https://bampfa.org/event/hand-trap> (hämtad 2021-05-20)

Författarnamn saknas, "Ingmar Bergman the filmmaker", *Ingmar Bergman institutet*. Datum saknas.

<https://www.ingmarbergman.se/en/ingmar-bergman-filmmaker> (hämtad 2021-05-20)

Författarnamn saknas, "After the Rehearsal", *Ingmar Bergman institutet*. Datum saknas. <https://www.ingmarbergman.se/evenemang/after-rehearsal> (hämtad 2021-05-20)

Författarnamn saknas, "Che Bergman- un tributo argentino a Ingmar Bergman", *Sveriges ambassad i Buenos Aires*. 31 juli 2017

<https://www.facebook.com/SwedeninAR/posts/1501660239869614/> (hämtad 2021-05-20)

Författarnamn saknas, “Carlos Sorín”, *IMDb*. Datum saknas.
<https://www.imdb.com/name/nm0815044/> (hämtad 2021-06-15).

Gaffet, Hernán, “Un hombre de cine - Documental”, *Facebook*, 25 maj 2019
<https://www.facebook.com/unhombredecine/> (hämtad 2021-05-10)

Gordon, Peter, “Contextualism and Criticism in the History of Ideas” i Darrin M. McMahon, Samuel Moyn, *Rethinking Modern European Intellectual History* (Oxford: Oxford Scholarship Online 2014).
<https://oxford.universitypressscholarship.com/view/10.1093/acprof:oso/9780199769230.001.0001/acprof-9780199769230-chapter-2>

Heilbron, Johan, “Toward a Transnational History of the Social Sciences”, *Journal of History of the Behavioral Sciences*, Vol. 44, 146-160 (2008).
https://www.academia.edu/22297642/Toward_a_transnational_history_of_the_social_sciences

Manrupe, Raúl, “El Che Bergman”, *Amantes de lo Bueno*, 11 mars 2021,
<https://amantesdelobueno.com/amantes-del-lorraine/el-che-bergman/> (hämtad 2021-03-29)

Mahajan, Karan, “The Touch and The Serpent’s Egg: Foreign Tongues”, *Criterion*. 9 november 2018.
<https://www.criterion.com/current/posts/6022-the-touch-and-the-serpent-s-egg-foreign-tongues> (hämtad 2021-05-20)

Manzano, Valeria, “Cine Argentino y Peronismo: Cultura, Política y Propaganda, 1946-1955”, *FILMHISTORIA Online* Vol.11, Nr.3, 2001.
<http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecadigital/cinema/filmhistoria/2001/Cineargentino.htm> (hämtad 2021-05-11)

Paranagua, Paulo, “Argentinian Cinema”, *Festival de Cannes*, 13 februari 2018,
<https://www.festival-cannes.com/en/infos-communications/info/articles/argentinian-cinema> (hämtad 2021-05-20)

Rueda, Maria Helena, “Latin American Cinema”, *Oxford Bibliographies*, 19 december 2012,
<https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199766581/obo-9780199766581-0083.xml> (hämtad 2021-03-31)

Sigal, Lucila, “Inauguran muestra que rastrea la huella de Ingmar Bergman en Argentina”, *Reuters*, 12 november 2018,
<https://www.reuters.com/article/cine-mardelplata-bergman-idARL2N1XNo93>
(hämtad 2021-03-30)