

Programa Interuniversitario de Historia Política

Foros de Historia Política – Año 2017

www.historiapolitica.com

Una industria de ‘lo nuestro’. Gestos antiimperialistas en el proceso de nacionalización de los cines argentino y brasileño en los primeros años del sonoro

Cecilia Nuria Gil Mariño (Universidad de Buenos Aires/Instituto de Artes del Espectáculo)

En la introducción de *El imaginario antiimperialista en América Latina* (2015), los coordinadores del libro Andrés Kozel, Florencia Grossi y Delfina Moroni remarcan que el antiimperialismo como categoría se vio revitalizada en el ámbito académico en los últimos lustros dentro del contexto de una dinámica política regional en la cual los propios actores fueron a buscar este acervo de referencias, enriqueciéndose así una tradición ideológica y cultural preexistente.

Asimismo, esta revitalización también se vio acompañada de nuevos paradigmas académicos que, en los últimos años, promovieron la posibilidad de realizar estancias e intercambios en el exterior para jóvenes investigadores, alentando estudios con enfoques comparativos y una perspectiva transnacional o de la conectividad –otra de las categorías teórico-metodológica que ha abierto una densa discusión sobre la esfera de la circulación y la especificidad de los intercambios y conexiones regionales-. Por otra parte, estas investigaciones proponen historizar la idea de América Latina y sus relaciones con los Estados Unidos. De este modo, esta renovación historiográfica rediseñó los mapas de redes de circulación y planteó fronteras móviles tanto geográficas como comerciales y culturales.

La extensa literatura sobre este concepto da cuenta de los debates en torno a sus definiciones. Kozel, Grossi y Moroni señalan que el antiimperialismo podría definirse:

(...) como una modalidad de la resistencia política y cultural que involucra aspectos diversos, entre los que cabe mencionar un tipo de discurso, una retórica, una simbología, una serie de gestos dotados de rasgos específicos. (...) Avanzar en esta

línea de reflexión abre la posibilidad de pensar al antiimperialismo como una sensibilidad subyacente o como un gran telón de fondo inescapable, sino para todas, al menos para algunas familias doctrinarias e ideológicas”. (Kozel, Grossi, Moroni, 2015, 12-13).

Esta idea de gesto y/o sensibilidad subyacente se vuelve sumamente fértil para pensar el delineamiento de imágenes en el campo de la historia cultural, específicamente de la cultura de masas, donde el entrelazamiento de discusiones en diferentes planos – políticas, culturales, económicas, diplomáticas y hasta técnicas- diluye cualquier intento de pensar esas representaciones dentro de matrices ideológicas precisas. Asimismo, para el caso del cine, en el marco de las discusiones del *III Simposio Iberoamericano de Estudios Comparados: prácticas y relaciones transnacionales en el cine latinoamericano silente y clásico* que tuvo lugar en los días 28 y 29 de julio de 2016 en la ciudad de Buenos Aires, el investigador brasileño Arthur Autran intervino remarcando la necesidad de pensar y realizar una historia de las ideas cinematográficas en América Latina. Siguiendo su propuesta, este escrito plantea reflexionar sobre cómo se articularon los procesos de nacionalización, modernización y americanización de los cines argentino y brasileño en los primeros tiempos del cine sonoro en clave comparativa, y qué rol jugó el gesto y/o sensibilidad antiimperialista en una suerte de tensión aparente entre la nacionalización y la americanización.

Se sabe que la periodización ‘esperada’ de un trabajo que busque pensar la idea del antiimperialismo en el cine latinoamericano debería comenzar a fines de los años cincuenta y abarcar las décadas del sesenta y setenta, cuando los realizadores buscaron conformar grupos estéticos y políticos, participaron de debates en la prensa, y redactaron manifiestos específicos y textos programáticos sobre lo que entendían qué debía ser el cine en los distintos países de América Latina y cuál debía ser su función; años en los cuales se discutía el concepto de “Tercer Cine” y cómo llevar adelante un cine de descolonización cultural.

En el caso argentino, grupos como Cine Liberación y Cine de la Base se propusieron desarrollar un cine social, político y militante. *La hora de los hornos* (1967-1968) de Fernando Solanas y Octavio Getino, *Los traidores* (1973) de Raymundo Gleyzer y Álvaro Melián, entre varios otros, configuraron un modelo de militancia del cine articulado con las luchas sociales y las fuerzas revolucionarias. Estos grupos

también tuvieron una gran preocupación por los espacios de exhibición de estos filmes como parte de la acción militante.

Para el caso de Brasil, el Cinema Novo buscó registrar los problemas de la realidad social, política y económica del país, así como también se preocuparon por intervenir en los debates artísticos y políticos del momento. El cineasta y crítico Glauber Rocha, uno de los principales exponentes del movimiento, planteaba que el cine como arte debía buscar su acción cinematográfica propia y libertaria, desligándose de su dependencia con la literatura, y ganar autonomía y autoridad como arte en sí misma. En este sentido, estas discusiones se enlazaban con otras más antiguas sobre el estatus del cine en Brasil, sus problemas para un desarrollo industrial propio y las imágenes extranjeras sobre lo brasileño que circularon en la cultura de masas regional – promovidas por Hollywood principalmente-, así como también con la pregunta por lo nacional que vertebró al campo artístico-intelectual desde las primeras décadas del siglo XX. En octubre de 1959, Rocha escribe en el *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*:

No nos interesa hablar en defensa de la *favela* porque ahora incluso ella va a ser pintada por el turismo para ser más linda. Allí, en la *favela* hay un drama. No es metafísico: es de hambre. Delante de una persona que pasa hambre, no hay derecho para hacer la más mínima literatura con el hambre.¹

Asimismo, Arlindo Rebechi Junior (2011) señala también que la malograda industria del cine, con saltos mal resueltos y mal vista por la clase intelectual de izquierda, estimuló a esos jóvenes cineastas por la opción de un cine independiente en reacción a la idea de imperialismo cultural que aquel tipo de cine de estudio representaba.

En este sentido, ¿este trabajo? no se propone trazar un argumento teleológico entre los procesos de estos movimientos cinematográficos de los años sesenta y setenta con las discusiones del sector en los inicios del cine sonoro que pierda de vista la especificidad de los contextos tanto históricos como de producción. No obstante, sí busca pensar el lugar de los Estados Unidos en la producción y la configuración de

¹ La traducción es mía.

imágenes de estos primeros filmes nacionales en el marco de matrices discursivas y simbólicas más amplias que forjaron diferentes tradiciones para el campo cinematográfico en ambos países.

Sobre la idea de americanización para pensar la nacionalización del cine en Argentina y Brasil en los primeros años del sonoro

Paulo Paranaguá (2014) plantea que durante varias décadas la ‘hollywoodización’ del cine en América Latina ha sido leída desde el prisma intelectual antiamericano de los años sesenta. Pero que es preciso señalar que, para el caso de Brasil en el decenio del treinta, varios modernistas vieron en la cultura de los Estados Unidos y en Hollywood una alternativa al rancio academicismo europeo, una revitalización cultural:

(...) En verdad, las dicotomías de 1922 eran otras, que no coinciden con los rasgos anti-hollywoodianos del Cinema Novo, heredado del Partido Comunista. (...) era bien pertinente la preferencia de *Klaxon* por la actriz Pearl White, heroína de los *serials* hollywoodianos, en lugar de Sarah Bernhardt, la vaca sagrada del teatro europeo.² (Paranaguá, 2014, 34).

El americanismo, entonces, fue convirtiéndose en la expresión cultural del mundo moderno en la primera posguerra.

En esta dirección, se entiende que para comprender los procesos de nacionalización de estas cinematografías es importante retomar las discusiones sobre la categoría de ‘americanización’. Este término polisémico tendió a diferenciarse del de ‘imperialismo cultural’ “por su mayor énfasis en el papel activo de las sociedades receptoras y en la multidireccionalidad de los intercambios” (Barbero y Regalsky, 2003, 2). El concepto de ‘americanización’ se trató de:

(...) las transferencias que en el plano cultural, social y económico se fueron dando desde los Estados Unidos hacia los demás países a lo largo del siglo XX y que implicaron la adopción, más completa o parcial según los casos, del modelo de organización imperante en aquella nación. (Barbero y Regalsky, 2003, 2)

² La traducción es mía.

Para Dominique Barjot, esta definición incluye la transferencia de métodos de producción, modelos de consumo y prácticas socioculturales que se apoyan sobre las virtudes de la competencia, el individualismo y el mercado, y propone asumir la idea de pluralidad, de ‘americanizaciones’, puesto que se trata tanto de un concepto como de un proceso histórico (Barbero y Regalsky 2003, 8 y 15). Así, la emulación nunca fue total, los mecanismos puestos en marcha fueron de hibridación y adaptación, más que de adopción; estas americanizaciones fueron siempre imperfectas e híbridas.

Este artículo de Barjot forma parte de una publicación de María Inés Barbero y Andrés Regalsky en la cual se reunieron varios trabajos que fueron discutidos en ocasión de la Conferencia “Americanización: aspectos culturales, económicos y tecnológicos de la transferencia de un modelo. Los Estados Unidos y América Latina en el siglo XX”, que tuvo lugar en Buenos Aires en el año 2002. Estos estudios determinan, a grandes rasgos, tres oleadas de americanización a lo largo del siglo pasado. La primera se ubica en la década de 1920, la segunda en la de 1960 y la tercera en la de 1990 (Barbero y Regalsky, 2003, 9). La perspectiva comparada con otras regiones del mundo permite remarcar algunas cuestiones particulares de ese proceso para América Latina, entre las cuales se destaca el tópico de la identidad cultural y nacional. Por ello “(...) no deja de ser significativo que las apuestas por la modernización abrevaran al mismo tiempo en un ambiguo nacionalismo y en la adopción acrítica de las pautas culturales y materiales de la potencia del norte.” (Barbero y Regalsky, 2003, 15).

Este proceso de americanización actuó interrelacionado con el del desarrollo de imágenes de y sobre América Latina en los Estados Unidos, y ambos procesos estuvieron continuamente en diálogo. No obstante, la adopción de estas fórmulas a la ‘americana’ para la consolidación de los mercados culturales de masas no se dio de un modo acrítico, sino que, más bien, se forjaron mecanismos de resistencia y de usos que delinearon versiones locales de estas estrategias y pusieron en un primer plano la idea de lo nacional como forma de competitividad. Los distintos actores locales hicieron un ‘uso’ de lo nacional –lo argentino y lo brasileño- para el desarrollo de los mercados internos que tuvo un gran impacto en las características que éstos adoptaron.

La idea de ‘uso’, entendida dentro de la propuesta de Roger Chartier (2002, 68) sobre la noción de ‘apropiación’ que plantea una “historia social de los usos y de las

interpretaciones relacionados a sus determinaciones fundamentales e inscriptos en las prácticas específicas que los producen”,³ también se vuelve una llave interpretativa sumamente rica para analizar estos procesos de la historia cultural. Pensar a partir de la idea de uso permite indagar sobre los procesos históricos de la conformación de estos productos culturales y sus estrategias de comercialización y de configuración de representaciones de un modo menos dicotómico. Los trabajos compilados por Gisela Cramer y Úrsula Prusch (2012) sobre las iniciativas panamericanas de la *Office of Inter-American Affairs* (OIAA) de Nelson Rockefeller y mi tesis doctoral –entre otros estudios- demuestran la gran capacidad de resistencia y cooptación de recursos y representaciones por parte de los gobiernos y empresarios latinoamericanos, poniendo de relieve las limitaciones del *soft power* de la teoría de Joseph Nye. Cramer señala que esta teoría subestima la naturaleza de las industrias culturales y su interrelación regional. Estas investigaciones muestran que el éxito de estos emprendimientos en América Latina dependió de la posibilidad de algún uso local de los mismos, ya sea cultural o comercial.

Así, americanización y nacionalización fueron procesos colaborativos y su tensión ‘aparente’ –nacional/extranjero- fue un elemento muy importante para la producción cinematográfica, ya ésta que fue entrelazando discusiones culturales y económicas, según intereses y objetivos. Esto les permitió a los actores del sector local desarrollar un producto diferenciado capaz de competir con los filmes de Hollywood tanto en el mercado interno como en el regional en medio del debate por la ‘autenticidad’ de la cultura nacional. Este binomio se convirtió en una herramienta fundamental para la configuración de imágenes nacionales y para las estrategias de mercado de las primeras películas sonoras nacionales, las cuales –según los registros de la prensa de la época- en estos años estuvieron orientadas a un público de corte popular.

Asimismo, la tensión aparente entre lo nacional y lo nacional *by the Americans* –aquellas imágenes que Hollywood hizo circular en la región sobre lo argentino y lo brasileño- permitió forjar imágenes modernas de la nación introduciendo el par modernidad/tradición. Sobre este punto, Miriam Hansen señala que:

³ La traducción es mía.

(...) Creo que, nos guste o no, las películas americanas del período clásico ofrecieron algo así como el primer global vernáculo. Si esta vernacularidad tuvo una resonancia transnacional y extrapolable, no fue solo por la óptima movilidad de sus estructuras innatas y sus universos narrativos estándares, sino más bien –y aún más importante– porque ésta jugó un rol clave en la mediación de la competencia cultural de varios discursos sobre la modernidad y la modernización, porque ésta articuló, multiplicó y globalizó una experiencia histórica particular.⁴ (Hansen, 1999, 68)

De este modo, esta posición de ‘mediador’ habilitó sus diferentes usos para la configuración de nuevas imágenes en otras latitudes que en varias ocasiones fueron ‘antiamericanas’ en cuanto a su contenido.

Sería exagerado pensar que la articulación de estos binomios en la cultura de masas –en este caso, en el cine–, pudo haberse correspondido a un proyecto cultural ideológico específico del campo intelectual-artístico en el marco de los debates en torno a los Estados Unidos como modelo económico y cultural a seguir. Estas discusiones iban desde posiciones antiimperialistas –ya sea por parte de grupos radicales y revolucionarios, como por parte de los grupos más conservadores, que vieron en el americanismo un culto a la técnica y al utilitarismo en desmedro de las virtudes intelectuales y morales (Terán, 2000 y 2004)– a otras que se identificaron con el proteccionismo del modelo estadounidense y con la idea de la industrialización como motor de la sociedad moderna.

En el cine, ¿concebido? en tanto proyecto cultural y de mercado, los universos de representaciones no solo dialogaron con otros discursos culturales, sino también respondieron a lógicas comerciales. Es por ello, que esa ‘autenticidad nacional’ y esa suerte de gestos antiimperialistas que signaron las narrativas cinematográficas y las estrategias de promoción de los filmes de aquellos años fueron parte tanto de un clima de época, como de maniobras rentables para estas industrias culturales. Por su parte, es preciso resaltar que este sesgo patriótico excedía al cine y a las industrias culturales, más bien se enmarcaba en un contexto de adopción de modelos económicos mercado-internistas. Tal como señalan Noemí Girbal-Blacha y María Silvia Ospital (2005, 50), las consignas de nacionalismo económico y las apelaciones al patriotismo reforzaron la tarea de propaganda para formar un consenso a favor del consumo, que se transformó a

⁴ La traducción es mía.

largo plazo en una táctica política: “(...) Las nuevas actitudes estimuladas entre los consumidores adquieren un valor agregado: una acción patriótica.”.

De este modo, se observa cómo en los primeros años del cine sonoro, Brasil abrazó las imágenes de Hollywood sobre lo brasileño a partir de un Rio de Janeiro urbano, “moderno, bonito y elegante” aun cuando el samba no fuera samba, el *maxixe* no fuera *maxixe* y Rio de Janeiro se viera reducida a una porción de la zona sur de la ciudad, tal como lo demuestra el caso de la amplia buena recepción por parte de la crítica del filme *Flying Down to Rio* (Thornton Freeland, 1933). Esto se debió a que la película presentó un Brasil urbano y moderno ante el mundo, lo que constituía una novedad frente a las representaciones asociadas a la selva y a los pueblos originarios que habían circulado en buena parte del cine silente que según la elite cultural promocionaban una imagen “atrasada” y “no civilizada” del país.

En el caso argentino, las representaciones nacionales que delinearon los filmes de Hollywood agitaron mucho más el debate local que en el caso de Brasil, debido a las discusiones existentes en torno a los proyectos culturales modernizadores que circulaban en la cultura de masas y los de la elite gobernante. La disputa entre las imágenes de lo argentino a partir del universo porteño del tango y aquellas que privilegiaron el mundo folclórico rural de la pampa y el gaucho atravesaron discusiones culturales y comerciales sobre el cine durante toda la década del treinta. De este modo, la cuestión de la ‘autenticidad’ de estas representaciones sobre lo nacional por parte de los filmes de Hollywood no solo preocupaba en términos culturales a la industria, sino también en función de la no aceptación y burla del público de las malas ambientaciones de los escenarios locales y de los acentos foráneos haciéndose pasar por criollos. Esto planteó un desafío y una posibilidad comercial a los estudios locales que hicieron uso de estas fórmulas para delinear sus propias versiones de los géneros cinematográficos.

La aparición de la OIAA en 1940, a partir de diversas iniciativas de cine educativo y comercial, intentó enfatizar la idea de *sameness*, tratando de deconstruir la imagen de patio trasero y las diferencias. No obstante, tanto Disney como Hollywood difícilmente escaparon de las estrategias de representación exótica de estas naciones y de un discurso del ‘otro’ de larga data, debido a que, si bien no seguían la agenda política de la Oficina, eran más redituables económicamente, provocando múltiples quejas en la audiencia y en la crítica latinoamericana. Con respecto a Brasil, la crítica

más conservadora comenzó a mirar con recelo la explotación de la *baiana* de Carmen Miranda como embajadora de la cultura nacional. La prensa la acusó de haber perdido su *brasilidade*. En respuesta a esto, el 2 de septiembre, para Odeón, grabó *Disseram que voltei americanizada*, compuesta especialmente por Luis Peixoto y Vicente Paiva.

En relación a la prensa argentina, las opiniones tampoco ahorraron en quejas y reclamos. El malestar se agravaba por los efectos de la crisis en el sector ocasionada por la escasez de celuloide debido al boicot de los Estados Unidos por la neutralidad argentina en la guerra. La imagen de la ‘beneficencia’ y de la *only one America* (Bender en Cramer y Prutsch, 2012) en filmes como *They met in Argentina* (Leslie Goodwins, Jack Hively, 1941), resultaron una ofensa para la cinematografía local. En 1941, la revista *Sintonía* publicó una carta abierta a Douglas Fairbanks Jr., enviado especial para la misión en América del Sur, que decía:

Vuelva a su grandioso y hermoso país con el sentimiento de la más sincera amistad gaucha (...) Pero dígame a su presidente, sus industriales, sus hombres de negocios, sus hombres de la prensa, que la Argentina quiere ser una nación artífice de su éxito. Y dígame que recibiremos con los brazos abiertos cualquier expresión de la cultura norteamericana, siempre y cuando sean expresiones de la cultura norteamericana en sí.⁵

La retórica anti-extranjerizante, asimismo, fue parte de la articulación de diferentes binomios funcionales a las reglas de los géneros cinematográficos en sus versiones domesticas del melodrama y la comedia a partir de la música popular urbana. Pobres y ricos, trabajadores y patronos, locales y extranjeros y/o extranjerizados, campo y ciudad fueron pares de antinomias que abundaron en las narrativas cinematográficas de la época para delinear imágenes modernas de la nación por parte del cine comercial en los años treinta en ambos países.

Gestos y sensibilidades anti-extranjeras y antiimperialistas en las narrativas cinematográficas de los años treinta en Argentina y Brasil

⁵ Citado en Cramer y Prutsch (2012). La traducción es mía.

Elina Tranchini (2013) en su análisis sobre los imaginarios urbanos del mundo rural entre 1920 y 1950 señala que el anticosmopolitismo y el ruralismo se constituyeron en fuente retórica de los diferentes discursos del antiimperialismo nacionalista. Pero apunta cómo para algunos autores como Scalabrini Ortiz, la ciudad también cumplía con la función de purificación y de protección del “espíritu de la tierra”. Era la defensa con que el campo contaba contra la amenaza del norteamericanismo, entendido como el materialismo y la ambición por el dinero.

Esta retórica anti-extranjera y/o anti-extranjerizante –en reiteradas ocasiones podría decirse “anti-yanqui” ya que las críticas de los personajes son al idioma inglés y al *fox-trot*, *shimmy* y *charleston*-, es recurrente en las películas argentinas de ambientación urbana, en particular en las versiones domésticas de melodramas y revistas musicales ligadas al tango. En *Los muchachos de antes no usaban gomina* (Manuel Romero, 1937), un filme de gran éxito de la época, el conflicto aparece en clave generacional contra una juventud con costumbres extranjerizantes. La lengua inglesa, en el marco de los tópicos antiimperialistas del período, aparece como el ícono de la conquista extranjera en desmedro de la cultura local. Alberto, el personaje de Santiago Arrieta, se queja de un boliche porque “hasta los bandoneones hablan en inglés”. Al salir se enoja con el portero porque también le habla en inglés, “¡que no me hable en inglés, que yo soy criollo!”. La crítica al cabaret moderno es porque se baila *charleston* frente al cabaret viejo del tango. La antinomia nacional-extranjero se enlaza en estos filmes con el par tradición-modernidad. A partir de las reglas de cada género cinematográfico, estas películas fueron delineando imágenes de lo argentino que configuraban una síntesis moderna y de carácter popular que habilitaba las transgresiones sociales al mismo tiempo que las contenía. En un trabajo anterior (2015), analicé cómo esas imágenes de un tango moderno –ligado a la *broadcasting* en la mayoría de los casos- debían entenderse no solo como parte de los intercambios discursivos del campo cultural de la época, sino también como parte de una lógica comercial por la cual los verosímiles de ascenso social que aparecían en estas películas tangueras eran funcionales a un modelo de negocios de convergencia de medios que fomentaba un círculo virtuoso de consumo. Así, la idea del ascenso social promocionaba un mercado del deseo que se derramaba a todas las industrias culturales.

Esta exaltación de lo nacional que conlleva un discurso contra el extranjero aparece también en filmes cuyos argumentos tratan sobre el desarrollo de la industria

nacional como trama paralela a la amorosa. En *Puente Alsina* (José Agustín Ferreyra, 1935), cuya historia versa sobre el amor interclase entre la hija del dueño de una empresa argentina y un trabajador de la misma, la línea argumental secundaria refuerza la unidad de clases a favor de lo nacional. El trabajo y los trabajadores tienen un lugar fundamental. El filme comienza con un primer plano de un pico en la tierra y luego la imagen del trabajador en un plano contrapicado que lo muestra de manera heroica. Edmundo, el personaje de José Gola, no solo es el héroe romántico sino también obrero. Los trabajadores aparecen trabajando juntos y en armonía hasta que un obrero es sobornado por un empresario a cambio de un mejor puesto para organizar una huelga con el objetivo de que no llegaran a terminar el puente y, así, la empresa perdiera la licitación. El obrero le dice que “esta es una empresa argentina” y que “los obreros están bien aquí, es difícil convencerlos de una huelga” a lo que el empresario responde “el dinero no tiene patria”. Finalmente, Edmundo enfrenta a todos los obreros y les dice que esta huelga no responde a sus intereses sino a los de un capitalismo en la sombra, y que hasta el momento no han tenido motivos para hacer una huelga. Los convence y el patrón, al tanto de la situación, reconoce el valor de Edmundo. Las diferencias de clases hallan su comunión frente a lo foráneo y la unidad nacional está dada por la lucha contra los intereses extranjeros y el imperialismo económico. Es preciso señalar que, en 1933, unos años antes del estreno de este filme, se firmó el pacto Roca-Runciman que se había transformado en uno de los símbolos de la corrupción estatal y de la defensa de los intereses de capitales extranjeros. Aun cuando estos factores políticos no tuviesen una incidencia directa sobre la producción de estas películas, puede decirse que *Puente Alsina* a través de su argumento y sus recursos estéticos –en el plano final de la película el beso entre Edmundo y Lidia se funde en un plano de una pala mecánica que cava la tierra- forja un discurso que retoma los tópicos del discurso nacionalista antiimperialista que mencionábamos anteriormente. Por otra parte, si bien no es posible realizar un estudio sobre la recepción, puede pensarse que estos acontecimientos políticos fueron parte del universo de referencias de los espectadores de la época.

Otra de las películas argentinas de la época que retoma estos tópicos y gestos antiimperialistas es la conocida *Kilómetro III* de Mario Soffici estrenada en 1938. La trama presenta los conflictos y la explotación de las relaciones de clase del mundo agrario. Por un lado, están los agricultores del pueblo que son arrendatarios –“las auténticas fuerzas vivas del país”, “quienes labran la riqueza nacional”- que son

explotados por los acopiadores en complicidad con la empresa de ferrocarriles –símbolo de los intereses británicos en el país- que dificulta el transporte de los granos para que no puedan venderlos directamente en la ciudad a los exportadores. Ceferino, el jefe de la estación de ferrocarril, interpretado por Pepe Arias, contradice las órdenes de sus superiores, les ofrece el flete a crédito y es despedido de la empresa. Al final, ayudado por sus vecinos comienza a trabajar en una estación de servicios e inaugura el nuevo camino del pueblo. La construcción de una red vial y la expansión del automotor son percibidas como una liberación económica y el rumbo de la “civilización” como metáfora de las relaciones capitalistas de la región.

En el caso del cine brasileño, sus versiones domésticas de la revista musical estuvieron ligadas al negocio discográfico y radiofónico y al *booking* de artistas que en aquellos años se encontraba en buena parte en manos de compañías de los Estados Unidos. Empresarios extranjeros residentes en Brasil como Wallace Downey jugaron un rol clave en el entramado de alianzas comerciales con los *entrepreneurs* locales, sin embargo, al no encontrarse el cine dentro de la agenda de negocios principales –como el disco y la radio-, estas iniciativas no lograron tener un efecto derrame sobre el empresariado nacional a largo plazo y es probable que ésta sea una de las causas de los problemas para consolidar un proyecto industrial cinematográfico. Asimismo, desde la esfera estatal, los intereses y reglamentaciones a favor de la producción de cortometrajes y de cine educativo, tampoco jugaron a favor del desarrollo de un cine comercial de envergadura.

Las comedias de carnaval de la época, a diferencia de las cabalgatas tangueras y las revistas argentinas, tampoco delinearon una imagen laudatoria del samba como símbolo de la cultura nacional, aun cuando éste fue incorporado al ideario varguista a partir de músicos compositores como Noel Rosa. A diferencia de los verosímiles de ascenso social para las clases populares que forjó el cine argentino, en el cine brasileño el carnaval y lo carnavalesco a través de la comedia delinearon imágenes de lo popular desactivadas de sus elementos más transgresores. El carnaval de estas películas no retomó los elementos populares del ‘morro’ y la identidad afrobrasileña, sino que presentó los *blocos de rua* de los barrios más céntricos, en consonancia con un modelo de negocios que consistía en estrenar cerca de la fecha de la fiesta y luego de los estrenos discográficos de las marchas que se pondrían de moda durante todo el verano. Aun cuando en 1933 ya circulaban en los espacios intelectuales de la élite gobernante

las ideas de Gilberto Freyre sobre el poder democratizador de la *miscigenação* racial, en el cine el carnaval que se representaba era mayoritariamente de blancos. En el momento en el que un director subió al morro para filmar ese samba, la película fue censurada y *It's all true* de Orson Welles nunca llegó a terminarse. De este modo, mientras el carácter popular de las imágenes modernas de la nación que configuró el cine argentino dejó afuera al universo rural y otras identidades étnicas, en el caso del cine brasileño el carácter popular de sus imágenes modernas dejó fuera identidades urbanas que eran parte del proceso de popularización y nacionalización de la cultura de masas.

Con respecto a otro tipo de filmes producidos por cineastas ligados a los grupos intelectuales del estado, puede mencionarse el caso de *Argila* (1940) de Humberto Mauro –director artístico del Instituto de Cinema Educativo (INCE)-, en el cual aparece tímidamente un gesto anti-extranjero en función de revalorizar las tradiciones de los pueblos originarios del Brasil y para ironizar la pedantería y el desprecio por lo local de parte de la elite brasileña. Por medio de una trama amorosa interclase entre una viuda rica y un artesano, la película resalta el valor artístico de la cerámica de la región de la isla de Marajó e incluye un número de danza y música indígena en un salón, tal como se introducían los números de samba y música popular en las comedias y revistas musicales. El personaje de Dona Luciana representa al ideario estatal: es una buena patrona preocupada por los trabajadores y por la profesionalización –y hasta industrialización- de la actividad de la cerámica, así como también por elevar al estatus de arte nacional lo que hasta ese momento era considerado artesanía local. Su contrapunto es el personaje de Barrocas quien es ridiculizado por hablar todo el tiempo del arte griego antiguo sin demasiado conocimiento.

Tal vez debido a las características y nacionalidades de sus productores, a la escala de producción del mercado cinematográfico, o bien al lugar de los Estados Unidos en el ideario cultural de los grupos ligados al estado, en el caso de Brasil, la articulación del proceso de americanización de la cultura de masas y los usos de las fórmulas ‘a la americana’ con el de nacionalización de sus formas culturales no se valió del delineamiento de imágenes que lucharan por la ‘autenticidad’ y confrontaran a las representaciones extranjeras a través de un gesto anti-extranjero y/o antiimperialista.

Consideraciones finales

Este escrito propuso el ejercicio de pensar los procesos de nacionalización de los cines argentino y brasileño a partir de la idea de gesto y sensibilidad antiimperialista para analizar de qué manera se constituyó en una tensión productiva o no para el desarrollo de sus mercados. La comparación de ambos casos plantea un gran desafío inicial porque a primera vista no parecen casos comparables por el rol del estado, las dimensiones y características de sus mercados simbólicos, la escala de producción de ambos, entre otros factores. No obstante, ambas cinematografías desarrollaron estrategias comparables en función de la música popular urbana y en relación a sus mecanismos de cooptación de los negocios norteamericanos.

Se ha dicho que el cine argentino desde el melodrama tanguero o desde la revista musical laudatoria configuró una serie de verosímiles de ascenso social que habilitaba transgresiones al orden –que a su vez eran funcionales a su propio modelo de negocios-. Estos ascensos individuales se enlazaban con la idea del altruismo patriótico y la de la grandeza y exaltación del tango y del arte argentino en general. Esto se reforzaba a partir del uso del binomio nacional-extranjero dentro de las matrices genéricas del cine. Por el contrario, el cine brasileño delineó desde la comedia carnavalesca imágenes de un Brasil popular desactivadas de sus elementos más transgresores; es decir que se volcó a forjar imágenes de lo brasileño más preocupadas en ser modernas y elegantes que populares y ‘auténticas’. Se exaltaba el carácter de ‘*o nosso*’ en las estrategias de comercialización, pero ese ‘nuestro’ respondía a imágenes urbanas cuidadosamente seleccionadas donde los elementos de varias identidades populares urbanas –que eran importantes para la nacionalización del mercado de masas- fueron dejados de lado. Las tensiones de clase en estos filmes fueron mucho menos marcadas que en las producciones argentinas por toda una serie de factores que van desde las características del mercado hasta el contexto político-social. La comparación establecida en los años treinta buscó pensar de qué modo estas cinematografías en estos primeros años del sonoro fueron articulando los procesos de nacionalización, americanización y modernización, y de qué modo la retórica anti-extranjera y/o antiimperialista –propia de una parte del campo intelectual y político de la época- jugó un rol productivo para el desarrollo de un proyecto de cine nacional tanto en el plano de las representaciones como en el de la comercialización.

Bibliografía

- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Autran, A. (2013). *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. São Paulo: PED. HUCITEC.
- Barbero, M. I. y Regalsky, A. (2003). *Americanización. Estados Unidos y América Latina en el siglo XX*. Buenos Aires: EDUNTREF.
- Cattaruzza, A. y Eujanian, A. (2003). *Políticas de la Historia Argentina 1860-1960*. Buenos Aires: Alianza Editorial.
- Chartier, R. (2002). *A beira da falsia: a história entre as certezas e inquietude*. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS.
- Cramer, G. y Prutsch, U. (Eds.) (2012). *¡Américas Unidas! Nelson A. Rockefeller's Office of Inter-American Affairs (1940-1946)*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Fausto, B. (2008). *A revolução de 1930. Historiografia e historia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Fiorucci, F. (2004). ¿Aliados o enemigos? Los intelectuales en los gobiernos de Vargas y Perón. *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, Vol 15, no.2, julio-diciembre.
- Freire de Luna, R. y Gatti, A. P. (Orgs.) (2009). *Retomando a questão da indústria cinematográfica brasileira*. Rio de Janeiro: Tela/Brasilis/Caixa Cultural.
- Freyre, G. (2003). *Casa-grande & Senzala. Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global.
- Garramuño, F. (2007). *Modernidades primitivas: tango, samba y nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gil Mariño, C. (2015). *El mercado del deseo. Tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los '30*. Buenos Aires: Editorial Teseo.
- Girbal-Blacha, N. y Ospital, M. S., (2005). “Vivir con lo nuestro”: Publicidad y política en la Argentina de los años 1930. *European Review of Latin American and Caribbean Studies* (78), 49–66. Recuperado de <http://doi.org/10.18352/erlacs.9671>.
- Gonzaga, A. (1987). *50 anos de Cinédia*. Rio de Janeiro: Lincoln Martins.
- Hansen, M. (1999). The mass production of the senses: classical cinema as vernacular modernism. *Modernism/modernity*, 6, 2, abril, 59-77.
- Heffner, H. (Org.) (2007). *O pan-americanismo no cinema*. Rio de Janeiro: Imagem Tempo, Caixa Cultural.
- Kozel, A., Grossi, F. y Moroni, D. (Coords.) (2015). *El imaginario antiimperialista en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones del CCC Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini; CLACSO.
- Kruger, C. (2011). Del periodismo a la historia: Alex Viány y Domingo Di Núbila. *Adversus*, VIII, 21, diciembre, 85-100.

- Lusnich, A. L. y Piedras, P. (Ed.) (2009). *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*. Buenos Aires: Nueva Librería.
- Lusnich, A. L., Piedras, P. y Flores, S. (Ed.) (2014). *Cine y revolución en América Latina. Una perspectiva comparada de las cinematografías de la región*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Mestman, M. (Coord.) (2016). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina. Contracultura, experimentación y política*. Buenos Aires: Ediciones Akal.
- Paranaguá, P. A. (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América latina*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Paranaguá, P. A. (2014). *A invenção do cinema brasileiro. Modernismo em três tempos*. Rio de Janeiro: Editorial PUC-RIO-Casa da Palavra.
- Peña F. M. y Vallina C. (2000). *El Cine Quema: Raymundo Gleyzer*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Prado Coelho, M. L. (2013). América Latina: História Comparada, Histórias Conectadas, História Transnacional. *Anuário - Universidad Nacional de Rosário*, 24, 9-22.
- Rebechi Junior, A. (2011). A crítica cultural do jovem Glauber Rocha no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil: impasses e estratégias adotadas na chegada ao Rio de Janeiro. *Revista Contracampo*, Niteroi, 23, diciembre, 33-50.
- Rocha, Glauber, "Orfeu metafísica de favela", en *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (SDJB)*, 24 de octubre de 1959, 1.
- Schwarzman, S. (2004). *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Editora UNESP.
- Terán, O. (2000). *Vida intelectual en el Buenos Aires del fin-de-siglo (1880-1910). Derivas de la "cultura científica"*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Terán, O. (Coord.) (2004). *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Tranchini, E. (2000). El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista 1915-1945. *Entrepasados*, 18/19, 113-141.
- Tranchini, E. (2013). *Granja y arado. Spenglerianos y fascistas en la pampa, 1910-1950*. Buenos Aires: Dunken.
- Williams, R. (2001). *El campo y la ciudad*. Prólogo a la edición en español de Beatriz Sarlo. Buenos Aires: Editorial Paidós.