

Programa Interuniversitario de Historia Política

Foros de Historia Política – Año 2017

www.historiapolitica.com

Respuesta a los comentarios a “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)

Las reflexiones y señalamientos de los escritos de Fabián Núñez y Gonzalo Aguilar, a partir de mi ensayo intitulado “Una industria de ‘lo nuestro’. Gestos antiimperialistas en el proceso de nacionalización de los cines argentino y brasileño en los primeros años del sonoro”, profundizan las discusiones y abren nuevas preguntas en torno a cómo se articularon los procesos de nacionalización, modernización y americanización de los cines argentino y brasileño en los primeros tiempos del cine sonoro.

Núñez resalta el planteo del investigador brasileño Arthur Autran que hace hincapié en las diferencias entre los empresarios del cine argentinos y brasileños. Autran remarca muy acertadamente que en el caso argentino los recorridos empresariales dentro del sector en los años previos a la emergencia del sonoro modelaron sus prácticas. Este tipo de perspectivas enriquecen estos estudios, ya que permiten pensar el carácter coyuntural de estas conexiones y tránsitos. En consonancia con este planteo, en otros trabajos analicé cómo estas prácticas en ambos contextos fueron parte de un proceso más amplio de convergencia de medios y de qué modo una suerte de ‘prueba y error’ fue consolidando la profesionalización del sector en el marco de una historia no carente de desaciertos.

Otro señalamiento sumamente interesante de Fabián Núñez tiene que ver con la cuestión racial y el caso del filme *Mulher* (1931), ya que como bien señala fueron numerosas las críticas de la prensa por el aspecto físico de Carmen Violeta. En este sentido, se abre el interrogante en torno a si existieron diferencias entre la radio y el disco con respecto al

cine en la apertura de ‘carreras abiertas al talento’, debido a que es más difícil el reconocimiento del factor étnico a partir de la voz. Esta pregunta me lleva a otro punto que resalta Núñez que es el del estudio de los intercambios entre Argentina y Brasil. En mi tesis doctoral, observé cómo en ambos países la radiofonía fue una importante herramienta diplomático-política para forjar representaciones de la nación y la ‘raza’. Este término circuló en diversos discursos, desde la alta cultura hasta los dispositivos de masas. La noción de ‘raza’ estuvo asociada a la de ‘pueblo’ y eran entendidos desde una matriz esencialista: cuáles eran los elementos que expresaban el ‘alma de la nación’. La música, como uno de los elementos fundamentales del folklore nacional, se tornó en una de las manifestaciones más importante de los pueblos, de las razas. De este modo, el intercambio de artistas entre Argentina y Brasil se convirtió en un terreno de disputa y convivencia de diferentes imágenes de la nacionalidad para ambos países, al mismo tiempo que se ajustaban a las necesidades comerciales del negocio del entretenimiento. Este hecho fue percibido como una estrategia para dinamizar el mercado por parte de los empresarios y la versatilidad en la ejecución de ritmos y repertorios de todo el continente era una de las virtudes más destacadas.

Así, por ejemplo, revistas como *Sintonía*, sin dejar de lado la gran repercusión de las presentaciones de Carmen Miranda en Buenos Aires en los años treinta, también resaltaron la llegada de otras cantoras. En mayo de 1935, apareció una nota a Olga Prager quien también había venido en el marco de las actividades por la visita de Vargas a Buenos Aires. En el título era presentada como “A *embaixatriz do “Broadcasting” brasileiro em Buenos Ayres. Olga Prager leva os rythmos e o coração do Brasil aos ouvintes da radio Prieto*”¹.

(...) Artista culta e inteligente, ella será con certeza una legítima representante de la música brasileña en Buenos Aires (...) Ella será nuestra embajadora que vinculará aún más el intercambio musical entre Argentina y Brasil. (...) De los seis proyectos, además de cantar en la *broadcasting* argentina, hará algunos conciertos en público, presentando canciones brasileñas, canciones del folklore sudamericano, cubano y mexicano. Gran admiradora de la música argentina, incluye en su repertorio las lindas canciones: “Vidalita”, “Lamento boricano”, “Rosa porteña” y “Zamba cordobés”.²

La variedad de ritmos y la versatilidad para una ‘multidentidad’ latinoamericana, por un lado, permitían acercar a la audiencia estos artistas extranjeros y/o desconocidos con un

¹ Ver *Sintonía*, 25 de mayo de 1935, año 3, Nro. 109, pág. 6.

² Ver *Sintonía*, 25 de mayo de 1935, año 3, Nro. 109, pág. 6. La traducción es mía.

mayor grado de eficacia. Asimismo, estos catálogos latinoamericanos eran entendidos como parte de una idea de unidad regional cultural y comercial.

Otro de los hallazgos curiosos entre estas fuentes es la serie de notas de Bernardo Kordon que ven la luz en 1937 bajo el nombre de *Impresiones cariocas*, donde la música negra aparece como lo auténticamente popular y no parte de un mercado que crea estereotipos, sino como sustrato cultural fundamental que sedimentó la riqueza rítmica de su cancionero:

(...) Voces cálidas, en que hay que escarbar lo sensual del exceso de vida para encontrar los matices afectivos: la ingenua tristeza y rebeldía de toda expresión auténticamente popular. Y se piensa en la sofisticación de la expresión negra: en los aullidos y contorsiones más o menos comerciados a que nos tiene acostumbrados el arte “made in USA”. (...) Es acá el pueblo –pueblo como no lo presentan los peluceros yanquis- el negro elemental en el paisaje brasileño, que baila y canta entre una jornada y otra de trabajo.³

Sin embargo, para el mismo momento (1936-1937), aparecieron también artículos que enfatizaron una mirada fuertemente reaccionaria sobre la cultura brasileña. Éstos defendían la “hermosa y sugestiva” música carioca pero se quejaban de la “nueva plaga” de elementos mediocres que llegaba del Brasil:

(...) Las cancionistas de zambas llegan como hongos. Y lo peor es que llegan las peores, indignas émulas de Carmen Miranda, no solamente en su arte, sino también en su simpatía personal. Las que llegan son negras y mulatas que artísticamente no las conocen en su tierra ni sus madrinan. Es hora de poner coto a esta invasión de negras que mueven las caderas y cantan como gatos a quien le pisaran la cola. Además, fuera del orden artístico, las preferimos blancas y lindas. Platinadas, aunque sea, pero que no nos manden más negras que, para colmo de males, cantan muy mal (...) Entonces sí que creeremos en la confraternidad cordial que nos une a los galantes y simpáticos cariocas.⁴

Considerando las observaciones de Núñez, sería interesante retomar estas fuentes para reflexionar sobre las características de cada medio. Por otra parte, el estudio de estos intercambios puede vincularse también con la pregunta sobre el latinoamericanismo que remarca Gonzalo Aguilar en su escrito: cómo no debe suponerse el latinoamericanismo. Indagar sobre estos circuitos del entretenimiento a nivel regional nos permite pensar esta noción en términos históricos.

³ Ver *Sintonía*, 30 de septiembre de 1937, año 5, Nro. 232, pág. 24.

⁴ *Sintonía*, 25 de abril de 1936, año 4, Nro. 157, pág. 26.

Otra pista acertada de Núñez es la de los retratos de los personajes norteamericanos y europeos en los filmes brasileños –mayormente caracterizados como oportunistas y explotadores-, y la consideración del filme *Berlim na batucada* (1944) que fue descartado de mi ensayo por el recorte del período. No obstante, el planteo de Fabián Núñez me lleva a replantearme nuevamente la periodización que ha sido uno de los puntos más complejos no solo de este ensayo sino también de mi investigación doctoral. Tal como señala Núñez, esta película es sumamente interesante porque da cuenta de las discusiones y resistencias locales sobre las imágenes *for export* del Brasil por parte del cine.

Con respecto al escrito de Gonzalo Aguilar, su mirada se centra sobre el desplazamiento temporal y la noción de una “sensibilidad subyacente” para pensar la imprecisión de las matrices ideológicas en el análisis de las representaciones cinematográficas en función de otras de carácter afectivo, estético e histórico. Los comentarios de Aguilar articulan de modo más claro estas ideas que fueron las que estructuraron el ensayo.

Su señalamiento sobre cómo leer la escena de Carlos Gardel cantando “Rubias de New York” en *El tango en Broadway* (1934) entre la admiración y la revancha es sumamente interesante. El guión de Le Pera logra hacer confluír la idea del reconocimiento internacional como meca de la cultura nacional –específicamente del tango- con una suerte de altruismo patriótico donde siempre persistirá la añoranza por la patria. El personaje de Gardel en la película funciona como articulador cultural del mundo latino, y especialmente argentino, en esa ciudad tan maravillosa como dura.

La referencia a Artistas Argentinos Asociados, Homero Manzi y a los guionistas de medios intelectuales, literarios y periodísticos que ingresaron hacia fines de la década del treinta al campo cinematográfico argentino es clave en esta discusión. Esta línea de estudio es una tarea pendiente, dado que los trabajos sobre este tema son pocos y fragmentados en la historiografía del cine argentino.

Por último, el escrito de Aguilar realiza una observación muy aguda con respecto a las diferencias que existieron en ambos países entre los lazos con las vanguardias y la liberación del eurocentrismo por parte de la cultura cinéfila. Aguilar realiza un paralelo interesante sobre el rol de Hollywood y el americanismo en las vanguardias de los años treinta y el escenario de los años sesenta, remarcando por ejemplo el rol del western en los filmes de Glauber Rocha. Así, Aguilar nos invita a cuestionar “las voces

autorizadas” y desmontar supuestos historiográficos. Él remarca que “esa matriz afectiva y estética sigue predominando en esa década (la de los sesenta) y hasta con cierta acentuación paradójica, en la medida en que la presión ideológica que se ejercía era mayor y, en consecuencia, esos juicios positivos sobre el cine norteamericano podían ser reprimidos o archivados.”

Ambos escritos, desde perspectivas y cuestiones diferentes, alientan futuras líneas de estudio y nuevas preguntas.

En el texto menciona trabajos suyos (2015 y 2016) y su tesis doctoral, pero no incluye la referencia completa de esos trabajos.