

Programa Interuniversitario de Historia Política

Foros de Historia Política – Año 2017

www.historiapolitica.com

Comentario al texto de Cecilia Gil Mariño: **“Una industria de ‘lo nuestro’. Gestos antiimperialistas en el proceso de nacionalización de los cines argentino y brasileño en los primeros años del sonoro”**

Gonzalo Aguilar (UBA – UNSAM – CONICET)

El ensayo de Cecilia Gil Mariño comienza con dos aciertos: reubica la constelación antiimperialista antes que en la historia de las ideas en la de la “sensibilidad subyacente”, según la acertada expresión de Andrés Kozel, Florencia Grossi y Delfina Moroni. En segundo lugar, se remonta para discutir el antiimperialismo en el cine a los años treinta y no, como se hace habitualmente, a la década del sesenta. Y sostiene que la discusión sobre el antiimperialismo “diluye cualquier intento de pensar esas representaciones dentro de matrices ideológicas precisas”. Las matrices no son sólo ideológicas sino también afectivas, estéticas, históricas. Los dos desplazamientos realizados por Gil Mariño son necesarios: el nacionalismo, como una configuración difusa y más ligada al espectáculo y al entretenimiento que a las ideas o a los programas, surge con fuerza en el cine brasileño, mexicano y argentino en los años 30. Y en los tres casos girando alrededor del cine norteamericano que, con sus distribuidores, dominaba el mercado de la cultura internacional-popular. En una crítica sobre *La fuga* de Luis Saslavsky, nada menos que en la revista *Sur*, Jorge Luis Borges escribió:

Entrar en un cinematógrafo de la calle Lavalle y encontrarme (no sin sorpresa) en el Golfo de Bengala o en Wabash Avenue me parece muy preferible a entrar en ese mismo cinematógrafo y encontrarme (no sin sorpresa) en la calle Lavalle. Hago esta confesión liminar para que nadie achaque a turbios sentimientos patrióticos esta vindicación de un film argentino. Idolatrar un

adefesio porque es autóctono, dormir por la patria, agradecer el tedio cuando es de elaboración nacional, me parece un absurdo.¹

La calle Wabash remitía a Chicago y a la figura –medio cinematográfica, medio delictiva– de Al Capone. Borges entendió con perspicacia que en la masividad que adquiría el relativamente nuevo medio, podían dirimirse las cuestiones de la sensibilidad nacional (nótese la expresión “turbios sentimientos patrióticos”). Borges además entendía, y de ahí el uso de la plataforma cosmopolita de *Sur* para lanzar sus diatribas, que el nacionalismo iba a tener dificultades irresolubles con el cine. Como explica muy bien Cecilia Gil Mariño, esa sensibilidad se dirimía en el mercado y el dominio del americanismo no dejaba de ser seductor, atractivo y cualitativamente superior. ¿Cómo leer la escena de Carlos Gardel cantando “Rubias de New York”, rodeado de las mujeres de pelo platinado en *El tango en Broadway* de 1934? ¿Era un triunfo del máximo cantor popular argentino en la meca del musical, lo que causaba una mezcla de admiración y revancha que no hacía más que confirmar la supremacía gringa? ¿O era la claudicación del ídolo al predominio de la cultura yanqui? Los sentimientos o se enfrentaban a esa perplejidad o debían ser suspendidos para dar lugar a la lucha ideológica. En los debates de esos años, habría que incluir los textos de Homero Manzi, que por ese entonces militaba en F.O.R.J.A., para ver que había varios artistas e intelectuales que se disponían a dar esa batalla por lo nacional que no siempre era antiamericanista. De ahí salió AAA (Actores Argentinos Asociados) y las películas *La guerra gaucha*, *Su mejor alumno* y *Pampa bárbara* (todas con guión de Homero Manzi y Petit de Murat), todas ellas inspiradas en géneros dominados y hasta creados –como el western de *Pampa bárbara*– por los norteamericanos. El hecho casual de que *Pampa bárbara* se estrenase el 9 de octubre de 1945, el día en que detuvieron al Coronel Perón, no es menor: todos esos debates que habían sido apasionantes en la década del treinta y principios del 40 pasaron a un segundo plano en el cine de la era peronista, que comenzó a ser atravesada por otros problemas. La despolitización del cine –salvo en la lucha por los mercados y la importación de celuloide– fue una marca de los diez años que duró el gobierno peronista (es más, la necesidad de celuloide y las quejas a EEUU no impidieron que se invitara a Errol Flynn, Edward G. Robinson y otras estrellas de un país que seguía siendo hegemónico en la cultura internacional-popular).

¹ Borges, Jorge Luis, *Borges en Sur, 1931-1980*, Buenos Aires Emecé, 1999, p. 191.

En la interpretación de la década del treinta hay que considerar –sobre todo en el caso del Brasil – lo que sucedía con las vanguardias y cómo “el americanismo –en palabras de Gil Mariño– fue convirtiéndose en la expresión cultural del mundo moderno en la primera posguerra”. Como se lee en el “Manifiesto antropófago” de Oswald de Andrade: “La reacción contra el hombre vestido. El cine americano informará” (este rasgo vanguardista habría que tenerlo en cuenta cuando se analiza la figura del realizador brasileño Humberto Mauro). Y esta liberación del eurocentrismo que permitía la cultura cinéfila (algo que no sucedió con las vanguardias argentinas, el número de Martín Fierro dedicado al cine es sobre Francia), no sólo desempeña un papel fundamental en los treinta sino también en los años sesenta. Nada más lejos de los supuestos “rasgos antihollywoodianos del Cinema Novo, heredados del Partido Comunista” (?) del que habla el crítico Paulo Paranaguá (¿cuándo vamos a cambiar la bibliografía sobre cine y cuestionar a los supuestos clásicos o voces autorizadas?). No sólo el libro *O século do cinema* que compila las reseñas sobre cine no brasileño de Glauber Rocha, tiene más de cine páginas dedicadas a Hollywood contra las 120 dedicadas al neo-realismo (que incluye el cine soviético) y las treinta dedicadas a la Nouvelle Vague (la antología argentina de los escritos de Glauber Rocha, *La revolución es una eztyka*, realizada con una errónea perspectiva ideológica justamente reduce las reseñas de cine norteamericano en favor de las del neorealismo). Desde Griffith y Orson Welles a Kubrick y Coppola, Glauber se muestra interesadísimo aunque sea con opiniones ácidas en lo que sucede en el país del norte. Nada que ver con el Partido Comunista. Cuando Glauber filma *Antonio das Mortes* o aun *Dios y el diablo en la tierra del sol* no sólo están Eisenstein y Godard sino también los westerns de John Ford (ver el texto de Glauber: “Western: introducción al género y al héroe”). Es decir que esa matriz afectiva y estética sigue predominando en esa década 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. Gil Mariño sintetiza todas estas contradicciones y tensiones en un pasaje de su texto:

En el cine, debido 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.

Esta premisa le permite a Gil Mariño detenerse en el punto justo en el que varias dimensiones (mercado, ideología, estética, espectáculo, narrativas de identidad) interactúan y hacen difícil, sino imposible, una análisis estrictamente ideológico. Es más, así como existe un americanismo y un antiimperialismo, el texto muestra cómo no puede suponerse un latinoamericanismo, sobre todo si se trata de pensar el cine de los años treinta y sus características en Brasil y la Argentina. Con datos duros, muestra las diferencias entre un cine argentino volcado a lo local y a veces a lo popular, y un cine brasileño fascinado con lo moderno. El mismo tipo de mirada crítica habría que aplicar a otros momentos históricos y, sobre todo, a la década reciente: el término latinoamericanismo, que despierta adhesiones afectivas tan poderosas, no debería ocultar los caminos diferentes que toman quienes lo integran.