

[Full paper]

Del periodismo a la historia: Alex Viany y Domingo Di Núbila

CLARA KRIGER
FFyL - UBA
R. Argentina
✉

Resumen: Entre 1959 y 1960 la *Historia del cine argentino* de Domingo Di Núbila y la *Introdução ao Cinema Brasileiro* de Alex Viany inician la historiografía del cine en la región exponiendo de manera cronológica la filmografía que ambos países desarrollaron en la primera mitad del siglo XX.

Ambos autores aprovechan sus prácticas como periodistas especializados en cine para proponer un discurso de mayor alcance. Transforman la crónica en diagnóstico de situación, poniendo sobre el tapete un punto de vista sobre la producción fílmica y sobre el mercado local.

Frente a la pregunta que surge acerca de la coincidencia temporal en el surgimiento de las dos historias, las respuestas que se ensayan demuestran que ambos escritores tienen como propósito delinear un futuro para los cines de sus países, que se encuentran en medio de una fuerte crisis industrial, y lo hacen sosteniendo las tradiciones y vislumbrando la llegada de la modernidad.

Este artículo tiene como objetivo poner en diálogo estos dos textos canónicos, teniendo en cuenta los distintos marcos históricos, culturales e ideológicos desde donde parten sus autores. A pesar de las diferencias se subraya que ambos textos se preocupan centralmente por los procesos de industrialización, el rol del Estado frente al sector y la posibilidad de distinguir un canon estético nacional.

Palabras claves: Cine argentino – Cine brasileño – Historiografía.

From Journalism to History: Alex Viany and Domingo Di Núbila

Summary: Between 1959 and 1960 the *Argentine Film History* by Domingo Di Nubila and the *Introdução ao Cinema Brasileiro* by Alex Viany begin to historiography of cinema in the region, exhibiting in chronological order the films that both countries developed in the first half of the twentieth century.

Both authors take advantage their jobs as cinema journalists to propose a broader discourse. They transform the chronic into an analysis of the situation, putting on the table a perspective on the productions and the local market.

To the question that arises about the coincidence of timing in the emergence of the two histories, the answers show that both writers are intended to outline a future for the cinema of their countries, when they are in an industrial crisis, with a mix of traditions and modernity.

This article aims to bring into dialogue the two canonical texts, taking into account that their authors have different historical, cultural and ideological frames. Despite the differences is necessary to highlight that both texts are concerned centrally about the processes of industrialization, the role of the State in relation with this sector and the possibility of distinguishing a national aesthetic canon.

Key words: Argentine cinema – Brazilian cinema – Historiography.

Hacia finales de la década de los cincuenta surgió la preocupación por confeccionar las historias de las distintas trayectorias cinematográficas nacionales en Latinoamérica. Entre 1959 y 1960 se publican los dos primeros relatos históricos sobre el cine argentino y brasileño, la *Historia del cine argentino* de Domingo Di Núbila y la *Introdução ao Cinema Brasileiro* de Alex Viány. Ambos libros tuvieron una fuerte gravitación en las historiografías que se desarrollaron posteriormente, generando debates e instalando hipótesis que luego fueron retomadas por un gran número de estudiosos en el área. Aún hoy, a más de 60 años de su aparición continúan siendo citados como fuentes ineludibles.

Luego, en 1969, Emilio García Riera comenzó a publicar en México su *Historia documental del cine mexicano*, dando inicio a la historiografía del cine desarrollada en el marco académico latinoamericano.

Parece comprensible que las historias del cine surgieran en los tres países de la región que habían desarrollado, en mayor o menor medida, una industria cinematográfica local, pero la pregunta que surge es acerca del momento elegido para esta producción historiográfica. ¿Por qué en Brasil y Argentina hacia fines de la década de los cincuenta dos periodistas deciden dar cuenta de la historia del cine de cada país?

Es posible que la respuesta se halle en el grado de incertidumbre en que estaban sumidos ambos campos cinematográficos por esos años. Mientras transitaban los últimos tramos de las formas clásicas de producir y representar, aún el futuro no se presentaba delineado. La década de los cincuenta fue sin dudas un período de transición entre las viejas estructuras y la modernización, e implicó una crisis conceptual que obligaba a pensar nuevamente cuales eran los objetivos y las formas del futuro cine nacional. Pensar el futuro del cine implica necesariamente establecer un relato de su pasado, y eso es lo que se puso en marcha por esos años en Brasil y Argentina.

El objetivo en este artículo es poner en diálogo los textos de Viány y de Di Núbila, teniendo en cuenta los distintos marcos históricos, culturales e ideológicos desde los que parten sus autores. Esta imprescindible tarea de lectura comparada nos permitirá entender los desarrollos desiguales de las cinematografías argentina y brasileña, pero también las caracterizaciones compartidas. En ese sentido es necesario abordar los textos que han tenido peso a la hora de conceptualizar la producción de cada uno de sus países para revisar de qué manera se construyeron los imaginarios sobre los comienzos, las formas de desarrollo y la reconversión de la industria cinematográfica en los países de la región.

De dónde vienen y a dónde van

Para encontrar algunas claves de lectura en los textos elegidos es necesario cruzar sus elocuentes prólogos con algunos datos de las trayectorias profesionales de ambos autores.

Domingo Di Núbila tenía una larga trayectoria como periodista especializado en cine cuando comienza la tarea de escribir la *Historia del Cine Argentino* que tarda cuatro años en completar. Sus aportes comenzaron a principios de la década del '40 en el periódico *Cine*, a lo que se sumó el programa radial *Diario de Cine* de Radio Belgrano y el semanario *Heraldo del Cine*.

En los primeros renglones del prólogo explicó que escribir este libro fue uno de sus más tempranos propósitos, por eso durante veinte años acumuló una notable cantidad de material y experiencias. Además utilizó como fuentes para su trabajo, artículos y archivos de las publicaciones *Cine* y *El Heraldo del Cine*, pero salvo excepciones no dialogó con otras producciones intelectuales. Es interesante notar que en Argentina no se había escrito ningún texto que pudiera pensarse como un antecedente de su libro¹ y que además el autor no hacía referencia a las historias del cine que se habían escrito en Europa y Estados Unidos.

Según lo expresado en el prólogo la decisión de escribirlo se produjo en 1956, cuando «al caer el peronismo se desató una violentísima polémica en la cinematografía argentina» (1959:7) y se vislumbró la necesidad de brindar información útil a los jóvenes para entender el «problema del cine argentino» (*Ibíd.*) y a los profesionales establecidos para orientarlos en sus críticas.

Aunque no se conozca ninguna militancia política de Di Núbila, es posible rastrear en el texto explícitas menciones antiperonistas que eran de uso frecuente en la época, como caracterizar al período peronista en términos de «dictadura» (1960:194).

Alex Viany, por su parte, hacia 1959 contaba con una larga trayectoria en el campo cinematográfico en su calidad de crítico y cumpliendo distintos roles en la producción como realizador, guionista, productor, entre otros. Según Arthur Autran (2003) Viany volvió a Brasil en 1948, después de haber trabajado cerca de cuatro años en Hollywood como corresponsal de *O Cruzeiro* y traductor de filmes norteamericanos al portugués. Durante su estadía en Estados Unidos aprovechó para profundizar sus conocimientos cinematográficos, haciendo cursos, leyendo revistas y libros que eran de difícil acceso en Brasil y también trabajando junto a Vinicius de Moraes quien ejercía entonces el cargo de vicedónsul en Los Ángeles.

Su vuelta estuvo motorizada por un sentimiento de desencanto frente a la industria hollywoodense que pasaba, según sus palabras, por «la mayor crisis de su historia» (Autran 2003:28), dada por la baja calidad de los filmes, la competencia de la televisión y por los problemas que debían enfrentar en el ámbito de la exhibición y la comercialización.

¹ El único estudio sobre cine argentino fue el realizado por Juan Garate, quien realizó su Tesis en la Facultad de Ciencias Económicas (Universidad de Buenos Aires), *La industria cinematográfica argentina* (Buenos Aires: mimeo, 1944).

La relación con Vinicius influyó fuertemente en su preocupación por los vínculos del cine con la política desde una perspectiva de izquierda, por esos años sin respaldo teórico ni adhesión institucional. Sin embargo poco después de escribir el libro, que es objeto de este análisis, se afilió al Partido Comunista en San Pablo.

Sus vínculos intelectuales se revelan mediante citas, epígrafes y diferentes menciones, como las tomadas de Álvaro Lins en las que proclama la necesidad de realizar un nacionalismo en literatura y cine, o de Noel Rosa (autor de la canción *São Coisas Nossas*) que hacen referencia a las tradiciones nacionales y populares.

En concordancia con las ideas marxistas de Viany, *Introdução* se enrola en la tradición historiográfica de George Sadoul² explorando la producción cinematográfica en su conjunto y en su relación con la sociedad. En el prólogo presenta los antecedentes de su trabajo historiográfico planteando que se basa en sus artículos previos y sobre todo se hace eco de una buena cantidad de trabajos críticos de diversos autores que previamente habían discutido diferentes aspectos o áreas de la historia del cine brasileño.³

Es obvio que ambos autores pertenecen a tradiciones ideológicas e intelectuales distintas, pero sin embargo ambos entienden que en ese momento es necesario construir una historia del cine nacional que funcione como herramienta básica en la creación de un objeto, un objeto que va más allá del corpus fílmico, un objeto en el que se mixturán un conjunto de producciones, causalidades y una red de debates y tensiones entre las fuerzas que se ponen en juego. Ambos quieren contribuir a la toma de conciencia de lo que pasó hasta ese momento, porque creen que el desconocimiento de ese pasado puede condicionar un futuro para la actividad, y es notable que hayan dejado indicadores de esta toma de conciencia en sus prólogos. Viany dice que hace un «livro-piloto» que será la base de un futuro trabajo más metódico más equilibrado, más crítico (1959 [1993]:16), mientras Di Núbila expresa que su propósito fue «crear un primer estudio troncal del cine argentino y abrir los caminos para futuros estudios más detallados» (1959:7).

Para Viany es importante volver al pasado y a las tradiciones populares en las que se asentaba el cine brasileño para conjurar la experiencia reciente de un tipo de industrialización concebida en la obturación del pasado, propuesta por la empresa Vera Cruz. Para Di Núbila la vuelta al pasado estaba signada por la necesidad de anclar en una producción consistente, justo en el momento en

² George Sadoul fue uno de los historiadores del cine más trascendentes de posguerra. Su ideología marxista le hizo observar tanto los aspectos vinculados a la producción cinematográfica como las vinculaciones de la imagen con la sociedad, las posibles manipulaciones políticas, religiosas o morales que convierten al cine en un poderoso medio de persuasión, e incluso de alienación. En 1949 publica en francés su *Histoire générale du cinéma*.

³ Para ampliar ver «As Historias do Cinema Brasileiro» (Autran 2003:131-61).

que el campo cinematográfico argentino se diluía en el interregno de un orden que moría con la caída del peronismo y otro que tardará en ponerse en marcha.

Para dimensionar la importancia de estas obras es crucial tener en cuenta que recibieron un reconocimiento institucional, tanto por parte de las instituciones del Estado como de aquellas legitimadoras del campo. La publicación brasileña fue editada por un órgano oficial, el Instituto Nacional del Libro; y la argentina también fue patrocinada por una institución estatal, el Fondo Nacional de las Artes y presentada en el Festival Internacional de Mar del Plata.

Ahora bien, veamos de qué manera concibieron sus libros estos autores. La construcción de ambos es cronológica y teleológica. Mientras Viany utiliza la metáfora de la evolución humana planteando una periodización que propone la infancia, adolescencia y la edad adulta del cine brasileño (los capítulos del libro se llaman: «A infância não foi risonha e franca», «No princípio era o verbo», y «Viagem (com escalas) á terra de Vera Cruz»),⁴ Di Núbila entiende que el período silente del cine argentino es una «prehistoria» y luego, cuando pasa al sonoro; estructura su trabajo en capítulos que dan cuenta –año por año– de la producción generada en el ámbito de la ficción.

Los dos tomos de Di Núbila giran fundamentalmente en torno de una selección de películas estrenadas que se distinguen por algún elemento técnico o por su popularidad, o responden a gustos personales del autor. En el final de cada capítulo y sobre todo en el final de cada tomo se pueden leer textos que analizan las distintas cuestiones de orden económico, político y artístico que para Di Núbila conformaban el «problema del cine argentino».

El diseño en dos tomos tuvo que ver por un lado con una necesidad concreta, Di Núbila debía entregar una parte de su trabajo para ser presentada en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, pero a la vez proponen una periodización que puede leerse en relación con las ideas del autor sobre el rol del Estado y de la empresa privada en el marco de ese sector industrial.

El libro de Viany propone otro formato. Aunque hace un *racconto* de la producción brasileña señalando acontecimientos, personalidades y filmes, no se centra en ellos sino que prefiere examinar la constitución y el desarrollo de los distintos agentes de la industria, y de su funcionamiento en el marco de la economía nacional. Sin duda Viany, por su formación marxista, tiene una mirada más estructural de las producciones culturales.

La *Introdução ao Cinema Brasileiro* recorre en sus tres capítulos centrales una periodización que se asienta en los proyectos industriales que Viany bosqueja, dando cuenta de los fenómenos producidos en distintas regiones del país. En muchos casos los análisis que vinculan estructura y superestructura se mixturán con las condiciones creadas por ciertas conductas individuales. Este

⁴ Para profundizar ver Jean Claude Bernanrdet (1995).

mix de razonamientos logra complejizar las explicaciones en las que juegan tanto motivaciones económicas del sistema como las inflexiones de personalidad de ciertos agentes.

Como se verá seguidamente estos dos intelectuales hicieron un diagnóstico –que se tocaba en muchos puntos– acerca de los problemas que aquejaban al sector cinematográfico en cada país. Sus diferentes perspectivas ideológicas se hacían evidentes frente a la formulación de las hipótesis que intentaban explicar las causas y consecuencias de los mismos y también frente a las posibles soluciones. Pero a pesar de todo coincidían en que la problemática del cine giraba en torno a estos cuatro elementos centrales:

- Falta de inversiones que mantuvieran una aceptable actualización técnica de los estudios y laboratorios
- Modalidades erradas en la articulación del negocio cinematográfico
- Inadecuada relación de la industria con el Estado
- Debilitamiento en la potencia de temáticas y formas narrativas nacionales y populares.

La industria en el centro de las preocupaciones

Todos los análisis y planteos de Di Núbila y Viany giraban en derredor de los proyectos de industrialización del sector, las problemáticas que se presentaban, los impedimentos para la construcción de una industria sustentable y el papel fundamental que jugaba o que debía jugar el Estado en términos de regulación y protección del universo del cine en cada país.

Como se verá, otro aspecto de la producción industrial del que se ocuparon ampliamente estos libros estuvo referido a las características estéticas propias de cada cinematografía nacional, sus constantes, sus tradiciones, su vinculación con el teatro y las músicas populares.

Los dos autores presentaron un diagnóstico preocupante en el momento de la escritura de sus relatos históricos. Mientras la crisis brasileña se derivaba de la imposibilidad de consolidar un sistema industrial de producción, la argentina se vinculaba al aumento de costos de producción acompañado por una escasa masa crítica de espectadores.

Alex Vianny constituyó su narrativa histórica a partir de dos ejes: la falta de industrialización y la formación de un canon artístico. Sus argumentaciones giraron en torno a la *brasilidad* que debería identificarse en las películas como factor desencadenante de una posible industria local. En la etapa del cine mudo señaló las dificultades para concretar una producción estable debido a que el mercado estaba casi totalmente tomado por los filmes norteamericanos, situación que compartía con los demás países de América Latina. De todos modos, Viany destacó el hecho que las películas brasileñas mudas se

ocupaban de incluir lo nacional en la ambientación y en la tematización de personajes y situaciones típicos del país.

Luego consideró que en el período que abarcaba desde las primeras experiencias sonoras de la producción nacional hasta la aparición de la empresa Atlántida, el impedimento central para la puesta en marcha dejó de ser el monopolístico circuito de distribución para centrarse en la ausencia de la tecnología sofisticada y la inversión financiera que la hiciera posible. Analizando ese período productivo atribuyó un papel esencial a la música, destacando que la samba tuvo el propósito de transmitir al cine su significado popular. Para Viany la samba trajo al cine lo brasileño de la cultura popular y los tipos populares urbanos, aunque sostuvo que la falta de cuidados en la calidad de estas películas atentaba contra la posibilidad de una industrialización más sólida.

Con la aparición de la empresa Vera Cruz, a finales de los cincuenta, Viany planteó la existencia de un tercer momento de un proyecto de industrialización, esta vez con fuertes visos de realidad. Sin embargo criticó el desempeño de Vera Cruz, personificada en Franco Zampari, porque procedió a una industrialización desconectada del pasado del cine local y atribuyó esa actitud a la participación de extranjeros no «ambientados». Aunque nunca definió concretamente que significaba el término «ambientado» lo aplicó a los realizadores, productores y guionistas extranjeros que no lograron integrarse a una «evolución orgánica» en el marco de la creatividad. Según Autran (2003: 222), a lo largo del libro, la *brasiliidad* es también entendida como «nacional-brasileño», «nacional popular», «típicamente brasileño» o «legítimamente brasileño» y sería la pieza clave para la constitución de un canon artístico. Es en este sentido que le dio importancia a la chanchada sin negar sus limitaciones ideológicas y estéticas.

En suma, Viany creía que la falta de relación con la *brasiliidad* de los funcionarios de Vera Cruz, sumada a una creciente penetración de los monopolios extranjeros había provocado el fracaso de los intentos de industrialización de los años cincuenta, haciendo que la actividad volviera a fojas cero. Es interesante señalar que Viany relacionaba los problemas de la industria del cine con los que afectaban a los otros sectores de la economía, por lo que afirmaba que las fuerzas que intentaban impedir la exploración del petróleo en el país estaban íntimamente ligadas con las agencias del monopolio extranjero («especialmente de los norteamericanos») que dominaban el campo de la distribución. De esa forma se había dado origen a «un legítimo cartel con la engañosa Asociación Brasileira de Cine (La AABC nada tiene de brasileña, congrega a todos los distribuidores de filmes norteamericanos en Brasil.» (1959 [1993]:116).⁵

⁵ «(...) formando un legítimo cartel na enganosa Associação Brasileira de Cinema». «A AABC nada tem de Brasileira congregando todos os distribuidores de filmes norteamericanos no Brasil».

En el caso del relato histórico que escribe Di Núbila sus hipótesis sobre la industria están regidas por otro tipo de convicciones políticas. Aunque se verá que el autor explica la periodización escogida en relación con un ascenso y un decaimiento del cine argentino, a partir de una lectura atenta de la obra completa es posible conjeturar que el criterio que determinó la división en dos tomos es la diada *libre empresa* en oposición a *proteccionismo estatal*.

Así se observa que en el primer tomo el autor hacía una defensa del período en que el cine argentino se producía en el marco de la libre empresa, es decir sin ningún tipo de regulaciones estatales. Para Di Núbila la industria funcionaba gracias a la competencia entre privados, ya que de ese modo los estudios cinematográficos debían esforzarse por ser competitivos en calidad y cantidad frente al conjunto de espectadores que finalmente premiaban o castigaban las propuestas.

En el primer tomo también reconocía una primacía en el mercado de filmes estadounidenses, así como la predominancia de una manera de articular la distribución y comercialización perjudiciales para la producción nacional, pero sin embargo no hacía una lectura macroeconómica de esos fenómenos. Dado que no concebía el problema del cine en la región como parte de un problema más global de la economía de los países periféricos, sus propuestas de solución se vinculaban más con acciones inteligentes que el sector podía y debía poner en marcha para mejorar su posición en el mercado.

Este tomo describe el proceso de industrialización desde el período silente hasta 1942. Según el autor el cine argentino industrial había vivido la «época de oro» a partir de buena parte de su corpus fílmico girando en torno de temáticas populares y típicamente argentinas, llevadas a la pantalla según el modelo de representación hollywoodense.

Lo que Viany llamó «canon estético» es similar a lo que Di Núbila denominó «orientaciones temáticas» o «las diversas tendencias, que algún día se llamarán escuelas de nuestro cine» (1959:7). En ese sentido, argumentó que en esa exitosa primera etapa la industria local logró definir «orientaciones temáticas» con un perfil reconocible y por eso mismo exportable. Entre estas orientaciones se contaban la social folklórica, la popular suburbana (emparentada con el sainete y seccionada en dramas, comedias y óperas y operetas tangueras), la popular campera, la aventura histórica. Al final de ese período «ninguna barrera de orden técnico o profesional se opuso al despliegue del talento creador de nuestros cineastas» (1959:222).

El segundo tomo de la *Historia del Cine Argentino* parte de 1943, año en que según el autor comienza a notarse una decadencia vinculada a diversos factores. Uno de ellos es la escasez de película virgen (como consecuencia de la Segunda Guerra Mundial) que produce el cierre o semiparalización de algunas empresas. Di Núbila retomó allí argumentaciones simplistas para explicar la pérdida de los mercados en el exterior a manos del cine mexicano, tomando

nota de la política errónea que se daba el sector en el ámbito de la comercialización, pero atribuyendo especialmente el fenómeno a que los espectadores no podían identificarse con los argumentos de las películas argentinas porque eran repetitivos o adaptaban famosas obras extranjeras «sin sabor local». Esta caracterización no tomaba en cuenta que el cine mexicano compraría en gran medida con el argentino esos problemas en los formatos narrativos.

Para entender lo que subyace en la periodización aplicada es necesario recordar que no existe en el libro ninguna justificación explícita acerca de las razones que determinaron el inicio del tomo en el año 1943. Es por ello que en el marco de las hipótesis de lectura que se siguen sobre esta obra parece pertinente mencionar que en 1943 se abre una nueva etapa en la relación del cine con el Estado. Poco antes de asumir la presidencia Edelmiro Farrell, se firma el Decreto N° 18.406 con el que se crea la Dirección General de Espectáculos Públicos (que tomaría el vínculo con la comunidad cinematográfica) dependiente de la Subsecretaría de Informaciones y Prensa de la Nación. Esta operación, que se hace efectiva en 1944, es considerada como el puntapié inicial de la reorganización gubernamental y el proteccionismo estatal que sería reciclado y ampliado por el peronismo.

De este modo es posible entender que el segundo tomo de Di Núbila está dedicado a la etapa industrial que transita bajo la protección de una amplia red de legislaciones y regulaciones desplegada a favor del sector, acompañada de subsidios y créditos blandos para la producción. Las críticas de Di Núbila se centraron en la «aplicación indiscriminada» de dichas políticas a las que responsabilizó por el marcado deterioro de la industria. Según el texto, la curva descendente, íntimamente ligada a la esclerosis de los relatos, no se detendría hasta fines de la década de los cincuenta, o sea hasta que en 1957 se dictara una nueva ley de cine que cambiara las reglas de juego.

En la década de los cincuenta parecía imposible que un historiador del cine no reflexionara respecto del papel que el Estado debía jugar en relación con la industria cinematográfica, es por eso que en los libros que estamos analizando ese punto adquiere una fuerte relevancia.

Como se observó, Domingo Di Núbila se muestra desde el inicio contrario al estatismo aunque hacia el final del segundo tomo reconoce que la gestión del Estado es imprescindible para la subsistencia de los cines nacionales. Así propone imitar la gestión mexicana en la creación de oficinas de exportación y construcción de instalaciones cinematográficas estatales, antes que poner en marcha un plan de subsidios porque «todo subsidio encierra una semilla de corrupción presta a brotar al menor toque de deshonestidad, y si ello llegara a ocurrir, los beneficios se evaporarían tan rápidamente como en la época peronista» (1960:248).

Para Alex Viany las cosas son muy diferentes, en principio porque dada su orientación política es posible que confiara más en la capacidad de gestionar en favor de la cultura y el arte, por parte del Estado que del libre mercado.

A lo largo de su trabajo reclamó una mayor atención del Estado al cine y destacó las resoluciones de los Congresos Nacionales de Cine Brasileño que tuvieron mucha influencia en la legislación que se estaba tramitando en el Congreso Nacional. Viany esperaba que el Grupo de Estudios de la Industria Cinematográfica, ligado a la Presidencia de la República, presidido por el ministro de Educación y Cultura, propusiese leyes organizando la actuación de las productoras, distribuidoras y profesionales extranjeros en Brasil. También proponía ampliar la obligatoriedad de exhibición de filmes nacionales porque pensaba que esa era la principal vía de acceso de la producción brasileña al mercado interno. En 1959 Viany repetía los mismos argumentos de los legisladores peronistas de 1946 cuando aseguraba que no le importaba la baja calidad media de los filmes porque creía que de la cantidad saldría la calidad.

En este punto las diferencias entre los textos son importantes, parten de concepciones políticas diferentes y se vinculan a las lecturas que cada autor hace de las distintas experiencias que releva en su país. Como se dijo, hacia fines de la década de los cincuenta las industrias cinematográficas de Brasil y de Argentina estaban atravesando momentos que parecían muy diferentes, pero a la vez se encaminaban en direcciones similares. Es que también en el ámbito del cine se observa que se trata de «un continente heterogéneo formado por países donde, en cada uno, coexisten múltiples lógicas de desarrollo» (García Canclini 1990:23), por lo tanto mientras Brasil avanzaba hacia la modernidad cinematográfica sin haber podido consolidar previamente una etapa industrial, Argentina entraba en un proceso de reconversión industrial que se encaminaría en la misma dirección, después de haber sostenido uno de los dos importantes polos productivos de la región. Retomando la noción de modernidad híbrida de García Canclini (1990) es necesario recalcar que estas maneras contradictorias y desiguales que adquirieron los procesos de modernidad y modernización en América Latina, determinarían también propuestas estéticas singulares por su mestizaje e hibridez.

A caballo de las dos épocas

Esta breve reseña de los conceptos centrales que trabajan las dos primeras historias del cine de la región nos muestra claramente que sus autores navegaban un escenario de crisis y transición.

Las diferencias de partida están a la vista. Viany parece más preparado ideológica e intelectualmente para hacer una lectura macro de las situaciones, definir el problema cinematográfico en el contexto de los conflictos de poder que generaban los monopolios y las condiciones de periferia en que se

encontraba Brasil tanto en lo político como en lo económico. Por el contrario Di Núbila solo piensa los problemas políticos en términos de las intenciones de los actores sociales, sin relacionar la problemática de la industria del cine con otras industrias, ni con la estructura general de la economía y la política local e internacional.

A pesar de ello y de las diferentes estructuras que asumen los relatos es notable la coincidencia en los objetivos y en algunas de las conclusiones alcanzadas. Tanto Viany como Di Núbila fueron concientes de que estaban a las puertas de una nueva época para los cines locales y entendieron que instaurar una narración histórica del pasado de la actividad determinaría la visión de un futuro posible.

Paranaguá (2000) señaló muy sagazmente la operación que ambos realizaron al analizar el pasado describiendo el fracaso industrial del sector cinematográfico en cada país. Esos discursos originaron una cierta melancolía en el reclamo por lo que debió haber sido y no fue. En los dos países la crisis de la industria daba paso a la generalización de las producciones independientes que no debían afrontar costos fijos de mantenimiento de personal y posibilitaban que los jóvenes cineastas pudieran convertirse en productores de sus propios proyectos. De todos modos los autores eran concientes de que no podrá existir el cine independiente del Estado a menos que las películas nacionales logran ser exportadas de manera sistemática. Viany más que Di Núbila vislumbraba que la actividad cinematográfica de los países periféricos dependerá en adelante de la voluntad estatal.

Aquí los textos presentaron una paradoja cuando culminaron sus propuestas con una prédica en favor de la industrialización local. Por un lado se expidieron a favor de la producción independiente ya que, según afirmaban, la industria del cine no era viable en los términos en que se la concebía hasta la década de los cincuenta en ningún país, pero por otro lado seguían soñando con estudios cinematográficos competitivos.

Cuando Di Núbila se refería a la saludable atomización que implicaba la producción independiente en Argentina, reconocía que se había producido en nuestro cine un fenómeno que calificaba de «mundial» y se derivaba en parte de la contracción de ciertos mercados, y en otra parte de los mayores costos y de la creciente fuerza de la televisión (1960:246). Sin embargo seguía reclamando por una política industrial de estudios cinematográficos ya fueran estatales o privados, es decir por la instalación de una empresa con dimensiones y funciones que parecían obsoletas frente a las necesidades que él mismo describía. En síntesis, mientras definía que la realidad de producción vigente estaba compuesta en su mayor parte por películas en blanco y negro que pudiesen recuperar la modesta inversión en el mercado doméstico, o por contadas películas internacionales en cinemascope y color, para las que se requería de un sistema de coproducción capaz de interesar al público

extranjero, seguía impulsando la instalación de importantes estudios que produjeran según una modalidad parecida a la de un pasado que nunca volvería a repetirse (Di Núbila 1960:246-52).

De igual forma, Viany dedicó la última parte de su libro a contar las nuevas experiencias de los jóvenes realizadores que trabajaban por fuera del proyecto de Vera Cruz, de manera independiente, y a las propuestas de coproducciones. Es decir que daba cuenta de un complejo universo de propuestas que excedían a la conformación de una industria tradicional. Sin embargo, al mismo tiempo, planteaba que la súbita y vertiginosa industrialización de Brasil creaba para el cine condiciones favorables que sumadas al aumento de la producción de filmes, pondría en breve al cine brasileño en el camino de la *industrialización total* (la cursiva está señalada en el texto original).⁶

Esta paradoja es un signo muy claro que revela a estos autores como los encargados de conceptualizar el cine en la transición. Piensan teleológicamente en el futuro, pero sin desprenderse de las tradiciones del cine industrial que les parecen irremplazables. Perciben que emerge un nuevo escenario productivo en el que la industria seguramente adquirirá una fisonomía muy diferente, pero también se aferran a lo único que bien o mal satisfizo hasta ese presente las apetencias de entretenimiento y gozo de los públicos masivos.

Unos años más adelante, ya instalada la modernidad cinematográfica en Brasil y en Argentina, los relatos históricos sobre cine impugnarán la etapa industrial y por lo tanto rechazarán toda posibilidad de resucitarla.

Otra característica distintiva de estos textos es que no intentan presentarse como relatos neutros, objetivos y cerrados, producidos con el objeto de acrecentar el conocimiento en el área cultural. En los prólogos se presentan como primer ejercicio historiográfico que invitan a una continuación, con lo que claramente además de ofrecer sus producciones se proponen abrir un camino. Pero no lo hacen como escritores sino como militantes del cine, ya que hacen mención del motor pasional y político que está en la base de estos trabajos y también de la utilidad inmediata que pueden tener en la puja de ideas frente a los acontecimientos del presente de la publicación. Se trata de la construcción de un capital simbólico autoconsciente cuyas argumentaciones lograron imponerse como sentido común en ambos campos cinematográficos.

Por otra parte Paranaguá hizo notar la independencia que muestran estos dos textos con respecto a las corrientes dominantes en la historia del cine, estrechamente vinculada con los países productores tradicionales, centrándose y enriqueciendo el capítulo local (2005:72). Esta característica resulta

⁶ «Por outro lado, entretanto, a súbita e vertiginosa industrialização do Brasil cria para o cinema condições favoráveis que há bem poucos anos não existiam. Com o aumento da produção de filmes, por maisdesordenada que seja, dentro em breve o cinema brasileiro estará, inevitável e firmemente, no caminho para a *industrialização total*» (Viany 1959 [1993]:121).

fuertemente productiva porque en principio los libera de la permanente comparación con lo hecho en Europa y Estados Unidos, y además les permite establecer cánones propios para entender las estructuras narrativas, las temáticas y los tópicos que se fueron construyendo.

Sin embargo, esa independencia les dificulta una contextualización adecuada de los hechos que van seleccionando para diseñar el discurso de la historia. No encontraron una vía apropiada para integrar lo nacional y lo internacional, por eso llama la atención que Viany no compare o se pregunte algo en relación con los vecinos argentinos que pudieron desarrollar una industria cinematográfica, del mismo modo Di Núbila marca muy pocas relaciones con otros países y en algunos casos propone transpolar soluciones que obviamente Argentina no podía implementar.

Es decir que de alguna manera reproducen en sentido inverso la operación historiográfica que excluía a los países periféricos de las historias del cine universal. Con estos relatos se comienza una tradición de historiografías localistas en los países latinoamericanos, que prácticamente carece de propuestas comparativas entre países de la región. Los relatos de la historia del cine en Brasil, Argentina y México aunque incluyen relaciones con las cinematografías de otros países, por lo general no analizan los fenómenos de la primera mitad del siglo XX como parte de un mercado global.

El enorme aporte de Viany y Di Núbila, frente a las historias del cine escritas en los países centrales que prácticamente excluían a Latinoamérica de sus ediciones, fue el hecho de haber subrayado los elementos nacionales de sus cines, sobre todo aquellas marcas estéticas ligadas a las tradiciones populares urbanas en general y la música en particular. Así alentaron todo aquello que respondiera a las matrices del tango y de la samba, muchas veces observando la falta de calidad pero siempre rescatando el valor de la singularidad que se expresaba en esos relatos. Por otro lado, ambos aportaron apéndices con datos fundamentales para pensar en función de ciertas estadísticas de producción y de cuántos y quiénes producían. Di Núbila hizo un aporte sistemático a partir de la confección de las fichas técnicas de todas las películas de ficción estrenadas, mientras Viany aportó datos menos completos de una selección de largos ficcionales, varios documentales y cortos.

Estas contribuciones dibujaban un imaginario que en los años sesenta sería cuestionado en todas las historias del cine, cuando solo se le otorgó valor al cine latinoamericano en clave de revolución o de nueva ola. Los autores que estamos estudiando no renegaron de los géneros cinematográficos, pero fueron sensibles a los nuevos aires. Frente a la crisis de producción que anunciaba cambios inmediatos agitaron las viejas banderas que les habían servido para conceptualizar las primeras estructuras del sector cinematográfico, Viany insistió en la diatriba contra lo extranjero y Di Núbila siguió condenando

el estatismo frente a la libre empresa; pero los dos supieron que cualquier cosa que se acercara iba a llegar en clave de realismo.

Ambos autores se vieron conmovidos por el surgimiento del neorrealismo italiano y vislumbraron rápidamente la fuerza que ese movimiento cinematográfico tendría en estas latitudes. Di Núbila decía que el cine argentino se había decidido a «reflejar la realidad nacional y dar un positivo sentido social y humano a sus relatos» (1960:252); y Viany proponía que el polo nacional-popular desarrollara una estética realista «aculturando» el neorrealismo para Brasil.

Autran (2003) señala que Viany logra conjugar *brasilidad* y realismo a partir del análisis que hace de *Río, 40 grados* (Nelson Pereira dos Santos, 1956), por lo que resulta indudable que fue tempranamente receptivo a las propuestas de creadores que serían los referentes del *cinema novo*.

En el texto «Cinema do Brasil: O velho e o novo» que escribió en 1968 (1959 [1993]:136-48) explicaba que se podía percibir desde 1950 un movimiento de jóvenes renovadores que rechazaban al mismo tiempo el cosmopolitismo y el falso populismo, también una producción que desde 1952 aparece muy influenciada por el neorrealismo y otra de cortometrajistas que entre 1958 y 1962 propone una serie de experimentaciones.

Es interesante observar que Viany había sido fuertemente receptivo de todas esas propuestas en su momento, ya que en el texto escrito en 1959 las describió y consideró, entre otros elogios puntuales, que *Río, 40 grados* ya tenía un lugar garantizado en la historia del cine brasileño.

También en el texto de 1959 se puede observar que Viany escribió imbuido en un proceso de modernización que aún no se había consolidado y por ello era imposible prever el *cinema novo*, sus niveles de calidad y complejidad. En ese sentido no resulta llamativo que considerara que la ópera prima de Nelson Pereira dos Santos era por demás pretenciosa en su tema y tratamiento, y por eso mismo resultó inevitablemente claudicante (*Ibíd*:122).

Viany reseñó la obra de los jóvenes encontrando las novedades en un contexto desarticulado, esas mismas innovaciones serán las que adquirirán mayor relevancia, unos años más tarde, al ser entendidas como los antecedentes de un movimiento cinematográfico.

También Di Núbila reconoció la emergencia de nuevas perspectivas, muchas de ellas signadas por la incorporación de la literatura nacional al cine, pero todavía no parecía reconocible el muy cercano surgimiento de la generación joven que impondría el Nuevo Cine Argentino.

En la década de los sesenta las cosas cambiaron muy radicalmente para la historia del cine, por eso estos relatos fundadores se volvieron un canon tanto para acordar como para discutir.

Viany y Di Núbila sentaron las bases de un imaginario sobre lo que fue nuestro cine y sobre lo debió haber sido. Volver a estos textos nos obliga a desnaturalizarlos, a preguntarnos cuánto de ellos repetimos sin analizar cómo fueron ideados. Compararlos nos saca del hermetismo que implica entender la trayectoria de los cines locales de manera aislada. 📖

REFERENCIAS

- AUTRAN Artur
2003 *Alex Viány: Crítico e historiador*, Sao Paulo: Perspectiva.
- BERNARDET Jean-Claude
1995 *Historiografia clássica do cinema brasileiro*, Sao Paulo: Annablume, 2004.
- DI NÚBILA Domingo
1959 *Historia del cine argentino*, Tomo I, Buenos Aires: Cruz de Malta.
1960 *Historia del cine argentino*, Tomo II, Buenos Aires: Cruz de Malta.
- CARCÍA CANCLINI Néstor
1990 *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México DF: Grijalbo.
- GARCÍA RIERA Emilio
1969 *Historia documental del cine mexicano*, México DF: Era.
- PARANAGUA Paulo A.
2000 *Le cinéma en Amérique latine. Le miroir éclaté. Historiographie et comparatisme*, Paris: L'Harmattan.
- 2005 «Hacia una historia comparada», en KRIGER Clara (comp.), *Cuaderno de Cine Argentino N° 5: La imagen como vehículo de identidad nacional*, Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.
- VIANY Alex
1959 *Introdução ao Cinema Brasileiro*, Rio de Janeiro: Revan, 1993.

BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA

- KRIGER Clara
2010 «Problemas historiográficos en la producción teórica sobre cine argentino», en MOGUILLANSKY Marina, MOLFETTA Andrea y SANTAGADA Miguel A. (comps.), *Teorías y prácticas audiovisuales. Actas del 1er. Congreso Internacional de ASAECA*, Buenos Aires: Teseo, pp.159-69.