

# Pensar el cine transnacional desde Argentina (1931-1960)

MARINA DÍAZ LOPEZ

Instituto Cervantes.

> *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano en el periodo clásico*

ANA LAURA LUSNICH, ALICIA AISEMBERG  
Y ANDREA CUARTEROLO (EDS.)

Buenos Aires, Imago Mundi/Cineteca  
Nacional México, 2017.



> *El sueño de un cine hispano. España y sus relaciones cinematográficas con la Argentina (1931-1939)*

EMETERIO DIEZ PUERTAS

Madrid, Síntesis, 2017.

312

biblioteca

Si tomamos como referencia la aparición de la revista académica *Transnational Cinemas* en 2010, hace casi una década que los historiadores del cine y especialistas en estudios filmicos han comenzado a desarrollar el ámbito de los estudios transnacionales. Avalados por la importancia que ha ganado esta línea de atención hacia las políticas y los imaginarios del cine, especialmente en la consagración de las dinámicas locales que han definido, también, el flujo de las industrias culturales, muchas son las iniciativas que se encuentran destinadas a confeccionar otro tipo de cartografía sobre la historia de los cines nacionales. Este tipo de aproximación ha sido evidente en el tratamiento del cine contemporáneo regional latinoamericano, que es la categoría en la que se ubica el mismo dentro de los estudios del *World Cinema*, concepto que también está llamado a redefinirse con el advenimiento de los conteni-

dos cinematográficos en las plataformas virtuales en ámbitos que ya no tienen lo nacional/regional como marca de identidad. No obstante, dentro del entorno académico, el concepto de lo transnacional aplicado al estudio del cine clásico ha tenido una atención menor. Si tenemos en cuenta que este periodo no solo es el que constituye la construcción normativa en la mayoría de las cinematografías, sino que también es el lugar donde se han forjado los relatos historiográficos convencionales sobre los cines nacionales, parece lógico que un trabajo de estas características se demorara. Las historias de los cines nacionales cartografiaron las políticas y las producciones de este periodo en torno a la mitad del siglo XX, asignando sus principales valores nacionales, pero también entresacando las mejores opciones estéticas en torno a los géneros y los autores contra los que después se levantarían los nuevos cines

con el fin de romper con estas tradiciones, como también hicieron sus relatores.

Quizás este sea el mejor punto de partida para valorar el trabajo ingente realizado por el nutrido grupo de investigadores argentinos (con solo dos invitados mexicanos), próximos al centro de investigación CIyNE (Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine) de la Universidad de Buenos Aires. Su trabajo acomete la tarea de configurar un mapa que construya las relaciones entre dos de las cinematografías más potentes de América Latina de aquel momento. La referencia a las grandes historias nacionales de los cines mexicano y argentino, representadas por Emilio García Riera, en el primer caso, y por Domingo Di Núbila y Claudio España, en el segundo, son referidas desde la mirada transnacional de los nuevos historiadores y académicos, en una operación que elude de manera honesta la reescritura o la revisión crítica. Aquí radica uno de los grandes valores de este libro —como un todo más allá de su naturaleza de libro de edición—, y una clara apuesta por la conveniencia de seguir trabajando sobre este periodo para alumbrar nuevos sentidos y nuevas aportaciones para la historia de la cultura, también la del cine. De alguna manera, la referencia a las historias clásicas del cine nacional se incorpora a una topografía nueva, desde donde atisbar la riqueza internacional de estas dos cinematografías, como parte de su funcionalidad como industria nacional. Estos tres historiadores canónicos organizaron el discurso de cara a posicionar el cine como un instrumento internacional desde sus primeros tiempos y legitimaron una interpretación del cine, como nacional, de la que en este libro se recupera su mejor labor positivista, pero también su sentido para marcar un evidente campo sobre el que crecer. Sin duda, el cine clásico en tanto que nacional se fundamentaría definitivamente en la década de los cuarenta y cincuenta del pasado siglo, donde estos funda-

dores organizaron los estudios de cine, cuando era importante establecer un relato sobre la labor y la solvencia de las políticas de consolidación coherentes para crear una industria de cine y para propiciar un público general y diverso, cuando el cine era el ocio hegemónico en ambas sociedades. *Pantallas transnacionales* se sirve de estos relatos pioneros para volver a este momento y aportar una nueva historiografía que enriquezca y evidencie la potencia historiográfica del cine del periodo.

El énfasis en la historiografía que ahonda en lo nacional es necesario para atisbar el logro que supone trabajar en la conexión de dos cinematografías tan sólidas, aliadas y en competencia, que vieron cambiar su suerte por el efecto de la Segunda Guerra Mundial y su distinto lugar geopolítico en ella. En esa medida, el libro también se sirve de diversos trabajos de tesis de grado y doctorales que organizan el trabajo en ámbitos que estas historias iniciales no habían tratado, y que resultan imprescindibles para comprender mejor el contexto del que se parte: la organización del cine como industria, visto desde sus mimbres economicistas y sociales y en todas sus esferas (producción, distribución y exhibición), como aportan las tesis de Federico Dávalos Orozco, Julio Garate, Cristina González Ramírez, Rafael López González y Fernando Macotela. Estas tesis, junto a muchas otras utilizadas a lo largo del libro, hablan de la oportunidad que genera el trabajo académico para desarrollar trabajos de investigación que no serían posibles de otro modo, y que sirven para detallar y ajustar las interpretaciones que se vienen haciendo de las infraestructuras del cine clásico. Un ámbito que difícilmente llega al editorial.

Ya desde el marco teórico que bien apunta Ana Laura Lusnich en la introducción, se percibe el aire que ha cambiado nuestra forma de valorar el cine clásico. Anotadas las tres referencias teó-

ricas fundamentales del concepto transnacional en el cine (Mette Hjort, Andrew Higson, y Will Hibgee y Song Hwee Lim, que aparecerán recurrentemente citados en los distintos capítulos del libro), se unen las ineludibles para configurar estas ideas en el marco latinoamericano: Paulo A. Paranaguá, Ana M. López y, en menor medida, Alberto Elena, al que está dedicado el libro. Esta puesta en la tierra de lo regional demuestra que, dentro del ámbito de los estudios latinoamericanistas, las aproximaciones a una configuración transnacional del cine no son una noticia reciente. El marco auspiciado por los contactos de las industrias en las que su cine habla primordialmente español ha venido definiendo un espacio común que este libro aprovecha y vehicula rotundamente, para establecer una estructura que está llamada a convertirse en una referencia en el caso de las comunicaciones entre México y Argentina y suponer un interesante hito en este camino de relaciones transnacionales.

La disposición de los veintitrés capítulos merece una discusión que, quizás, explique por qué se evidencia el valor de las referencias a las aportaciones a las historiografías nacionales hechas anteriormente. La organización de los capítulos, una vez presentado el libro con las relaciones entre ambas cinematografías durante el periodo silente a cargo de la editora Andrea Quarterolo, establece un primer gran bloque (que no está separado como tal), donde se alude a la experiencia de los profesionales que viajan entre ambos países (directores, guionistas, productores y, sobre todo, actores y/o estrellas), los géneros (melodrama, *remakes*, musicales) y los tropos (etnotipos, ambientación rural) donde los actores y actrices encontraron mejor ensamblaje. En la segunda parte, se elabora un mapa que apelaría a las consideraciones que atañen a la infraestructura que sería más orgánico haber puesto en primer lugar, al menos desde una consideración en

la que la historia de la industria es el eje necesario para propiciar los imaginarios y los *modus operandi* que, precisamente, son los capítulos que aparecen en las primeras dieciséis aportaciones presentados más arriba.

Estos capítulos posteriores sobre la configuración de las políticas y los elementos que configuran la cultura del cine son las aportaciones más interesantes del libro. Comenzando por el octavo, sobre las coproducciones, a cargo de Pablo Lanza, Jorge Sala y Paula Wolkowicz, para culminar con los que van del diecisiete al veintitrés y que organizan el marco del derecho cinematográfico y las políticas estatales (por Silvina Adriana Woszenzenczuk y Clara Kriger, respectivamente), los aparatos de promoción y difusión (por Javier Cossalter), las políticas de distribución y exhibición (por Nicolás Ezequiel Mazzeo y Jimena Cecilia Trombetta) y la cartografía de la crítica de uno y otro país, sobre la cinematografía del otro, a cargo de Javier Campo y Julia Tuñón, para el caso argentino y mexicano, también respectivamente. El trabajo hemerográfico que exhiben estos capítulos obedece a la configuración de un relato fidedigno sobre las posibilidades de establecer la estructura coherente para afirmar las posibilidades de las políticas públicas y privadas de las operaciones internacionales que eluden toda posible elucubración. Del mismo modo, resulta crucial la atención al protagonismo que la prensa, ya sea por la reseña o por la crítica cinematográfica, tiene para evidenciar los algoritmos sobre los que se sustentan las industrias nacionales del momento y su público, en el momento en el que se opta por ejecutar operaciones transnacionales. Aunque el estudio de la recepción del público sea ya una operación imposible para esta época, la prensa sigue constituyendo el termómetro por el que se legitiman las lecturas sobre el otro y su diálogo con las tradiciones nacionales, de manera que resulta factible

entender las lógicas que impone la *intelligentsia* cinematográfica en cada lugar.

Una mención aparte e imprescindible a la hora de reseñar este libro es la elaboración de los apéndices a cargo de Dana Zylberman, también autora del capítulo dedicado a Libertad Lamarque, que ha conseguido organizar las fuentes y establecer los dos catálogos de las películas mexicanas y argentinas estrenadas en cada uno de los países. Si todo el libro está llamado a ser una fuente de consulta ineludible para cualquier trabajo futuro sobre el cine latinoamericano transnacional (también para los que trabajan las relaciones con Estados Unidos o con España, que también tienen un capítulo a cargo de Anabella Castro Avelleyra), la labor de Zylberman es metódica y crucial para facilitar el acceso a las fuentes y la afirmación positiva de los estrenos. Quizás esta sea la mayor evidencia empírica del trabajo riguroso para saber qué presencia real tuvieron ambas cinematografías en los países de cada una.

Frente a este trabajo colectivo y para trabajar la relación de otras dos cinematografías hispanoparlantes, Emeterio Diez Puertas ha publicado su segunda tesis doctoral, donde estudia las relaciones entre España y Argentina desde 1931 hasta el final de la guerra civil española. Dado que el historiador español conoce muy bien el periodo, que ha estudiado en buena parte de su bibliografía, la cartografía del libro alude cronológicamente a distintos hitos que evidencian la relación entre ambos países a través de su cine. El libro se organiza en torno a dos partes, cuya bisagra es la irrupción de la guerra en España y sus devastadores efectos, sobre todo en el caso de la industria española desarrollada en una sociedad que vivía en la posible normalidad de la paz republicana y su trabajo de construcción del espacio público. Esto motiva que el planteamiento de una y otra parte sea muy distinto, pues también los son las iniciativas y empeños de ambos periodos y sus protagonistas.

En la primera parte, se inicia la conexión entre ambos países y sus cines con el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, que con el tiempo sería considerado el primero, pues lo seguirían otros dos en momentos futuros. Sin duda, esta iniciativa de Fernando Viola recogía la importancia de reunir a todos los países hispanohablantes frente a la irrupción del sonoro y la oportunidad de controlar el mercado contra Hollywood. De las relaciones oficialmente establecidas en este contexto se deduce el relato sobre la distinta consolidación de ambas industrias, española y argentina, que no deja de parecer un proyecto a definir y pensado desde iniciativas particulares que son reseñadas a través de sus protagonistas. Un interesante valor del libro, pues estos cineastas tampoco suelen aparecer en las historias al uso. En el libro salen a relucir sus valores, como el desempeño de Julián de Ajuria o Pablo Coll, en tanto que productores y exhibidores, por poner dos ejemplos. En esta primera parte, también hay una buena aproximación a la recepción de las películas españolas en Argentina y a los imaginarios que van detectando los críticos y la prensa, sobre todo el musical, cuya importancia es crucial para el cine en español de este y de próximos periodos.

La guerra establece otro tipo de contenidos y políticas cinematográficas llamadas a la sensibilización y captación de adeptos para cada una de las partes de la contienda, de entre los que resalta el capítulo cinco, en el que se relata la organización del mercado en guerra y sus estribaciones argentinas; una aproximación que permite comprender mejor la importancia de la cultura del cine en este momento de adoctrinamiento y propaganda. La relación de los distintos españoles que recalán en Argentina y que se agrupan en distintos sectores políticos (emigrados, repatriados, refugiados, prohibidos y exiliados) hace también alusión a la importancia de las consideraciones diaspóricas en el estudio transnacional de este cine.

El libro posibilita un mapa completo y coherente de la incursión del cine español en el ámbito cultural y cinematográfico argentino. Sin embargo, la ausencia de cita a las fuentes de la mayor parte de las referencias o afirmaciones que incorpora el libro hace que, en gran medida, parte de lo relatado en el libro apele por necesidad a la fe del lector, que siempre buscará el rigor académico como tiene el propio autor del libro en otras de sus publicaciones.

En resumen, estos dos trabajos plantean un excelente campo de estudio y desarrollo sobre las

relaciones transnacionales del cine en español, pivotando sobre el cine argentino. Asumen la apuesta de vertebrar de otra manera la configuración de las cinematografías, pensadas en un ámbito internacional, y su desarrollo configura dos interesantes aportaciones a los elementos que se hayan inscritos en las cinematografías nacionales mencionadas. Sin duda, ambos libros están llamados a convertirse en referencias para el estudio de las diferentes variables de lo transnacional de la historiografía del cine en español.