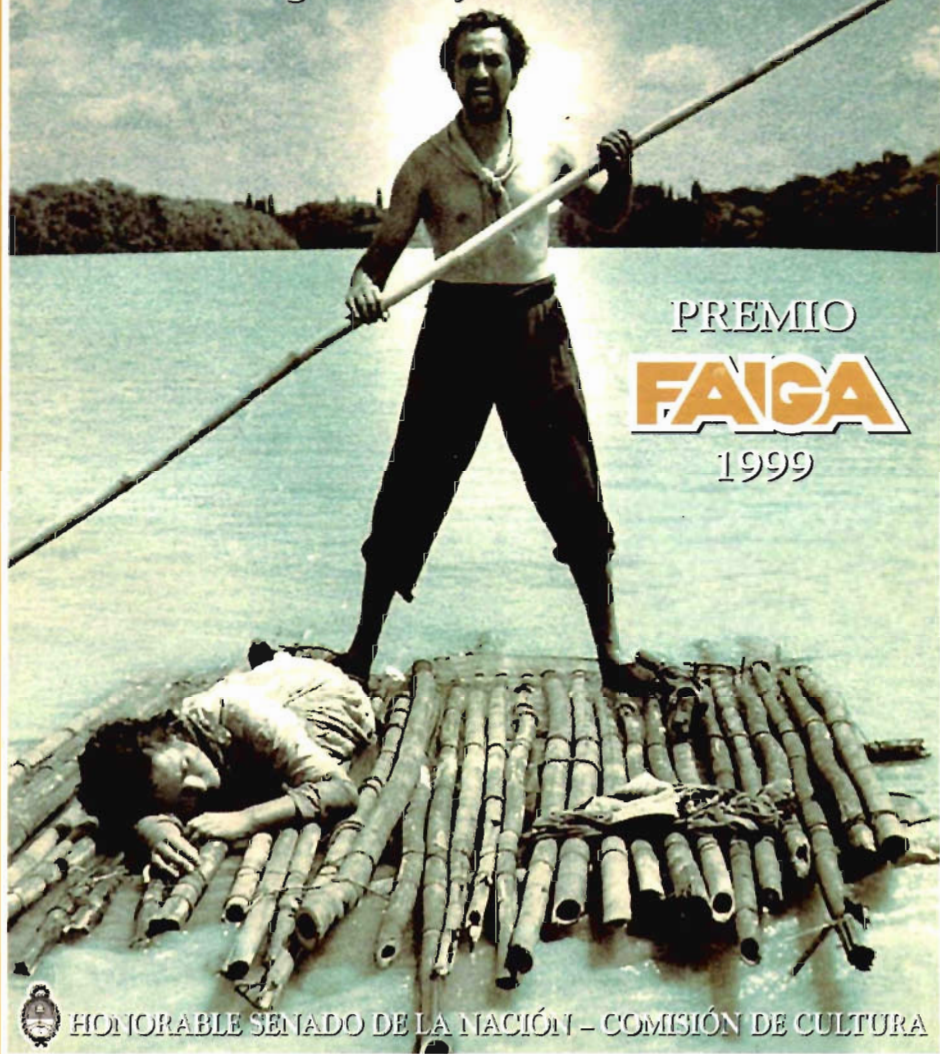


# EL CINE ARGENTINO Y SU APORTE A LA IDENTIDAD NACIONAL

Premios Legislador José Hernández 1998



PREMIO

**FAIGA**

1999



HONORABLE SENADO DE LA NACIÓN - COMISIÓN DE CULTURA

ISBN 950-99198-8-8



9 789509 919884

## EDITORIAL

Federación Argentina de la Industria Gráfica y Afines  
Ramón L. Falcón 1657 - Capital Federal  
Teléfonos (0541) 4 632 0897 / 4 633-7327

**ISBN: 950-99198-8-8**

Hecho el depósito que prevé la Ley 11723  
Impreso en la Argentina / Printed in Argentina.

***Nuestro profundo agradecimiento a quienes hicieron posible esta obra.***

*Diseño, Diagramación y Preimpresión:* FOTOCOM S.A.

*Impresión:* INDUGRAF S.A.

*Encuadernación:* GUALEGUAY S.A.

*Papel provisto por:* WITCEL S.A.

*Diseño de tapa:* FOTOCOM S.A.

*Impresión de tapa:* MARIO SILY & ASOC.

Se autoriza la reproducción, total o parcial de la publicación a condición de citar la fuente.

*La ilustración de la tapa corresponde a la película "Las aguas bajan turbias", de Hugo del Carril, 1952.*

Abril de 1999

## EL PREMIO



### FEDERACIÓN ARGENTINA DE LA INDUSTRIA GRÁFICA Y AFINES

Ha sido instituido por la Federación Argentina de la Industria Gráfica y Afines, por un grupo de empresarios gráficos productores de libros y declarado de interés cultural por la Secretaría de Cultura de la Nación, con el objeto de promover a los escritores, creando así un espacio de desarrollo para la promoción del libro, los escritores y el hábito de la lectura.

#### LA SECRETARIA DE CULTURA

##### RESUELVE:

ARTÍCULO 1º: Auspiciar y declarar de interés cultural al Premio FEDERACIÓN ARGENTINA DE LA INDUSTRIA GRÁFICA Y AFINES (FAIGA) que esta entidad entrega en cada edición de la Feria del Libro.

ARTÍCULO 2º: Regístrese, comuníquese, dése a la DIRECCIÓN DE PRODUCCIÓN Y PROMOCIÓN MULTIMEDIAL para su difusión. Camp archívese.

RESOLUCIÓN S.C. Nro. 431.



SEGUNDO PREMIO

**“EL CINE ARGENTINO  
Y LA CONSTRUCCIÓN  
DE UN IMAGINARIO  
CRIOLLISTA”**

Autora:

**ELINA MERCEDES TRANCHINI**

Seudónimo:

**HUGO VÁZQUEZ**



## 1. Introducción

Siguiendo a Adolfo Prieto <sup>1)</sup>, desde principios de la década de 1880, la difusión en el ámbito popular urbano de imágenes míticas del mundo rural pampeano fue utilizada por algunos círculos hegemónicos. La aceptación popular que habían tenido en el ámbito del campo algunos de los textos de la literatura gauchesca, y la práctica editorial de imprimir y vender títulos de literatura criolla junto a cierta literatura emparentada con el folletín de origen europeo preferido por la población inmigrante, constituyeron los dos elementos clave para que se difundieran construcciones míticas sobre lo rural que canalizaban el descontento popular de las principales ciudades del país.

Durante el período de expansión, el sentido homogeneizador del criollismo populista fue el de proveer símbolos de identificación a un público de origen rural, probablemente no todos lectores, que encontraban en el paisaje, las costumbres y los personajes evocados por esta literatura una suerte de consolación y reaseguro frente a las transformaciones que el proceso de modernización introducía en las formas de sociabilidad urbana y rural. Prieto señala la paradoja planteada por el hecho de que por esta época, miles de criollos y extranjeros inmigrantes sienten y articulan una identidad común mediante la construcción de una cultura popular impregnada de un criollismo que satura las formas de la vida cultural de Buenos Aires. Según Prieto, los rasgos de esta cultura popular se habrían extinguido en algún punto situado a lo largo de la década de 1910, cuando se habría asistido a la muerte del criollismo. Sin embargo, esta afirmación parece difícil de aceptar. El discurso criollista ocupó un lugar de importancia en las culturas populares urbanas y rurales contemporáneas a la década de 1910 y posteriores. Formó parte del entretejido residual de sus representaciones, apuntó a subsumir las metamorfosis que se estaban operando tanto en el modo de vida del habitante urbano como en el del habitante rural inmigrado a la ciudad; ambos sujetos a los cambios introducidos desde principios de siglo

<sup>1)</sup> Adolfo Prieto, *El discurso criollista en la Argentina moderna, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.*

por la modernización, urbanización y alfabetización, y procesó los elementos culturales rurales que los inmigrantes europeos traían desde su mundo campesino y aquéllos que los provincianos nativos acarrearaban consigo desde el campo. Fue una dimensión simbólica constitutiva del imaginario colectivo de la Argentina de la primera mitad del siglo XX.

Se adhiere aquí a la tesis de Prieto acerca del papel homogeneizador que tuvo el criollismo y su importancia como proceso de configuración de la estructura de sentimiento de la argentinidad y como modo de experiencia en la incorporación de una cultura común conformada por proyectos, expectativas, trayectorias. Se propone, sin embargo, que durante la década de 1910 el criollismo encontró un nuevo eje discursivo que le permitió continuar proveyendo a los sectores populares imágenes y representaciones identificatorias durante varias décadas. Fue el cine de inspiración criollista que constituyó un eje de representación discursiva, primero muda y sólo gráfica y textual, después también sonora, en el que la incorporación de lo criollo y su reproducción en imágenes funcionó como núcleo de irradiación de configuraciones simbólicas próximas al mundo de las culturas populares, proporcionó una inspiración estética renovadora, y resultó un factor de persistencia en la construcción de un imaginario criollista. Desde sus comienzos, el cine reprodujo algunos de los patrones del criollismo. Uno de los símbolos de identificación que se convertiría para las primeras décadas del siglo XX en un imperativo social, fue el culto al coraje, publicitado por el cine con la retórica de los folletines sentimentales que funcionaban como lugar para el ensueño colectivo. Las primeras décadas del siglo XX fueron una época de cambios intensos y de crisis, y en la ciudad las imágenes criollistas difundidas por el cine deben haber servido para procesar la nostalgia por el mundo rural perdido frente a los procesos de cambio y modernización. El criollismo parece haber funcionado como el molde para la representación de una multiplicidad de estructuras conceptuales, heterogéneas, complejas, irregulares, superpuestas o entrelazadas entre sí mediante series de inferencias e implicaciones, y cuyo develamiento permite realizar aproximaciones a las estructuras de significación del imaginario de la Argentina de la época.

El trabajo retoma también la tesis de Beatriz Sarlo <sup>2)</sup>, referida al impac-

<sup>2)</sup> Beatriz Sarlo: *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires. Nueva Visión. 1992.



to producido por la técnica en la Argentina de las décadas de 1920 y 1930, como instrumento de modernización económica y protagonista de transformaciones urbanas y como proceso de construcción de una nueva dimensión cultural impregnada de imágenes y representaciones de nuevos saberes. Para esta autora, la dimensión simbólica de las culturas de los grupos populares estuvo durante esos años especialmente afectada por los procesos de modernización tecnológica, alfabetización y urbanización, y los saberes tradicionales de estos grupos fueron organizándose como “materia de una imaginación no literaria” de inventores, técnicos, aficionados domésticos, descubridores, bricoleurs, también fabuladores y fanáticos de lo moderno, que experimentan en talleres hogareños y artesanales y cultivan los progresos y ficciones técnicas, las nuevas fantasías constructivas, las modernas destrezas inspiradas en los últimos conocimientos. A partir del rastreo de registros de marcas y patentes, y del análisis de revistas y diarios de la época, Sarlo demuestra que el acceso a la técnica presenta «una doble función: modernización cultural, por un lado; compensación de diferencias culturales, por el otro», en una época en que el invento promete «un modelo de ascenso social basado en destrezas no tradicionales». En esta dirección, se propone aquí pensar al cine criollista de las décadas de 1910 y 1920 como uno de los nuevos soportes utilizados exitosamente por las modernas técnicas importadas desde Europa y Estados Unidos, y como uno de los instrumentos de modernización cultural y técnica tanto en la ciudad como en el campo. La tecnología y los códigos del cine permiten la construcción de un nuevo imaginario con posibilidades insospechadas. El público asiste ingenuo y deslumbrado por la novedad del nuevo arte de la «fotografía con movimiento». En el cine criollista convergen el culto a lo tradicional con las últimas innovaciones técnicas. Se filma el campo, lo tradicional, los dueños y el culto al coraje de Juan Moreira en sus nuevas y repetidas versiones y transposiciones, que aparecen proyectadas en las pantallas de cine ante un público fascinado por el movimiento acelerado de las imágenes y conmovido por un realismo que a veces sobrepasa las posibilidades objetivas de su percepción.

La tercera tesis que el trabajo examina es la de Richard Hoggart <sup>3)</sup>, que

<sup>3)</sup> Richard Hoggart, *La cultura obrera en la sociedad de masas*. México. Grijalbo. 1990.

plantea que los medios de comunicación operan en la dirección ya marcada por las tradiciones de la cultura popular, y que los residuos de lo que era una cultura popular van siendo destruídos por el efecto de los estímulos de quienes controlan los medios masivos de comunicación, mucho más insistentes, eficaces y globalizados que en décadas anteriores. Aunque Hoggart adhiere al argumento de la independencia de los lectores populares y de sus prácticas de lectura, no deja de preguntarse sobre los efectos de la prensa popular, sobre la medida en que transforma las actitudes de la clase obrera. Hoggart opina que la cultura obrera ha cultivado el mutuo refuerzo entre la tendencia al escándalo y la evasión. Desde el realismo, Hoggart se pregunta cómo comprender a los productores de imágenes populares, a los que ejercen el arte de invitar a un mundo de ensueño y fantasía. En primer lugar, rastreando en sus condiciones de vida, porque, según observa, el mundo que describen no está concebido por un narrador que tome distancia de las condiciones de producción de la narración. Hoggart se pregunta cuáles son las raíces que arraigan. En los mitos, las supersticiones, el folclore, los aforismos, los horóscopos, los rituales en las prácticas de la vida cotidiana, los sueños, las tradiciones orales, la cultura vivida, en los procesos culturales que cumplen la función de reaseguramiento a partir de su potencial predictivo o compensatorio, Hoggart describe aspectos culturales que demuestran la persistencia de elementos residuales y, a la vez, el encuentro de un marco de referencia, de un respaldo confiable ante los cambios que los procesos de modernización y urbanización van introduciendo en las viejas tradiciones. No se trata de una continuidad inerte de actitudes o de una simple forma de resistencia pasiva, sino de un proceso emergente de sobrevivir al cambio, asimilando las cosas nuevas que parecen más convenientes, persistiendo en el culto hacia algunas de las viejas y descartando el resto.

El trabajo plantea que el conocimiento del cine criollista permite tanto el acercamiento a una variedad de elementos populares residuales, pero activos en la configuración de sentidos, como la aproximación al repertorio de imágenes y producciones simbólicas de la vida cotidiana de los sectores populares de la Argentina de la primera mitad del siglo XX. Durante esta época el criollismo funciona como marco de referencia y reaseguramiento para criollos e inmigrantes; posee un potencial compensatorio homogeneizador, y se multiplica en diversos ejes discursivos: el folletín, el

eje de la cultura letrada, el circo criollo, los anuncios comerciales, la caricatura política, las fiestas de carnaval, los centros criollos en la ciudad de Buenos Aires. Es una estructura de sentimiento y un modo de experiencia que permite sobrevivir al cambio asimilando los procesos emergentes, ejerciendo presiones desde lo tradicional y fijando límites a la modernización. Se construye como significado y memoria colectiva que remite a una identidad común y expresa esperanzas sociales, angustias, proyectos, y se convierte en un esquema colectivo para la codificación e interpretación de las experiencias y expectativas comunes. Persiste en el cine criollista desde 1915 y hasta bien entrada la década de 1940 <sup>4)</sup>.

## 2. El criollismo: Desde la literatura escrita hasta el cine y la imagen.

La etapa del desarrollo pampeano iniciada en Argentina durante la década de 1880 estuvo centrada en la expansión de la agricultura ce-realera extensiva, en las transformaciones productivas operadas en la gran estancia ganadera y el mestizaje de la ganadería bovina, en la utilización de una mano de obra compuesta por pequeños productores mayoritariamente migrantes y extranjeros, en la construcción de ferrocarriles y la paulatina incorporación de maquinaria agrícola, en la difusión del sistema de arrendamientos de una tierra ya distribuida durante las décadas anteriores, y concentrada y monopolizada por terratenientes y compañías de colonización. Si la propiedad de la tierra, el desarrollo económico pampeano, la exportación de la producción ganadera, fueron cimentando la base social de la oligarquía, el control de los asuntos públicos le permitió la consolidación de su legitimidad po-

<sup>4)</sup> Durante la investigación se privilegió trabajar con aquellas películas en las que confluyen la temática criollista, los recursos del folletín y la retórica del culto al coraje. La selección está restringida a la existencia de las películas. Muchas están perdidas, o pasaron a manos de coleccionistas privados y no están disponibles. Y las existentes están incompletas o son fragmentarias. Se eligió trabajar con el material existente cualquiera sea su estado de conservación, centrando el análisis en las imágenes, palabras y textos de los fragmentos que todavía se conservan, antes que en el estudio de los guiones o de otras fuentes de información. Los datos acerca de las películas y directores aportados por los historiadores del cine argentino son incompletos, confusos, o no coincidentes y, a veces, provienen de fuentes poco fidedignas como en el caso de los comentarios de revistas sobre la vida de las estrellas. En algunos casos, y cuando fue posible, se contrastaron algunas de estas versiones con datos obtenidos en base a fuentes primarias. Con referencia a los actores, directores y productores que se mencionan en el texto, los únicos datos biográficos que se incluyen son aquellos que sirven para demostrar la emergencia y configuración del campo intelectual, sus dimensiones, el ingreso al mundo del cine, las normas e instituciones de la consagración, el elogio y el éxito, las relaciones entre actores y directores nuevos y consagrados, su posición y formación, las formas de la vida en el cine, las características del mercado del cine criollista. Se define especialmente el eje de pertenencia de actores, directores, argumentistas, productores, a algunos de los ejes discursivos del criollismo: folletín, circo criollo, dramatizaciones del género chico, teatro culto, finalmente cine criollista.

lítica mediante la configuración ideológica de la argentinidad: liberalismo, positivismo, laicidad, progresismo. Lo rural devino en la expresión cultural representativa de la Argentina moderna. La tradición selectiva de la argentinidad se construyó como metáfora de la ruralidad mediatizada. La historia de las vinculaciones de intereses entre terratenientes, gobiernos y grupos financieros, fue siendo resignificada, diluida con ficciones, a través de la imagen de un mundo rural tan natural e inagotable como pródigo en virtudes y riquezas, y en el que el desprecio del inmigrante hacia el nativo convivía acostumbrado con el recelo del criollo hacia el extranjero. La ruralidad pampeana abarcó semánticamente a la ruralidad argentina toda y, por ende, a la argentinidad, fue su equivalente mítico. Las costumbres pastoriles de un campo sin conflictos, la pampa inmensa e insondable, el gaucho de a caballo, la imagen gruesa y excesiva de las vacas y toros paseados en las exposiciones rurales de Palermo, se fueron construyendo como mitos de la argentinidad, como el emblema enfático de la ruralidad argentina y como el inventario de las riquezas generadas naturalmente por una tierra que, para muchos, sólo era prometida.

Durante las primeras décadas del siglo XX, el impacto de la expansión y del proceso de modernización estuvo vinculado al desarrollo de la urbanización y la industrialización y al aumento acelerado de las tasas de inmigración. Se ahondaron los problemas en áreas como vivienda, higiene y salud pública, y creció la criminalidad urbana. La época del Centenario fue un momento de luchas sociales. Surgieron los primeros sindicatos y organizaciones obreras. Entre 1900 y 1910 estallaron numerosas huelgas, se sancionó la ley de residencia, se decretó varias veces el estado de sitio, se produjeron cinco matanzas obreras, la conflictividad rural se volvió manifiesta<sup>5)</sup>. Desde la élite gobernante, la crisis social fue resignificada atribuyéndola al espíritu de “declinación moral”, al “sórdido materialismo”, a las nuevas costumbres que alteraban la moralidad de las viejas tradiciones familiares, a la corrupción administrativa, a la falta de austeridad de una oligarquía opulenta. Se

<sup>5)</sup> Eduardo Zimmerman, «Los intelectuales, las ciencias sociales y el reformismo liberal: Argentina, 1890-1916» en, *Desarrollo Económico*, v.31,nº124. Buenos Aires. 1992; José Panettieri, *Los trabajadores*. Buenos Aires. CEAL. 1982; Samuel Baily, *Movimiento obrero, nacionalismo y política en la Argentina*. Buenos Aires. Hyspamérica. 1985; Natalio Botana, *El orden conservador. La política argentina entre 1880 y 1916*. Buenos Aires. Sudamericana. 1977; Alain Rouquié, *Poder militar y sociedad política en la Argentina*. Tomo I. Hasta 1943. Buenos Aires. Emecé. 1981, en base a la *Estadística de huelgas de la Dirección de Estadística*. Buenos Aires. 1940.

apuntó a combinar la vieja fórmula prescriptiva de Alberdi con la doctrina de la reparación moral y la reforma ético-política<sup>6)</sup>. Una de las metas fue la construcción de la dimensión cultural del poder. El proceso de argentinización se propuso alcanzar la cohesión de grupos sociales heterogéneos resignificados por la élite como fragmentos dispersos<sup>7)</sup>. Los discursos sobre la barbarie con los que desde mediados del siglo XIX la modernidad había impactado en la Argentina, fueron redefiniendo el imaginario social, sus ideologías y sus mitos. Sobre una matriz ideológica nacionalista, se fundaron instituciones educativas y se consolidaron planes de estudio cuyo fin era promover míticamente los valores y las normas de una argentinidad que se suponía esencial, en oposición a las creencias que iban configurando la Argentina real, plena de diversidades y diferencias culturales y que para la élite gobernante se estaba volviendo incontrolable. El nacionalismo conformó un imaginario social, un conjunto de representaciones que trascendieron el ámbito estrictamente político, y que incluyeron en su actividad, lo histórico, lo educativo, lo literario y lo lingüístico. La construcción de un nacionalismo cultural que absorbiera a las culturas populares inmigradas y mantuviera subordinadas a las nativas, formó parte de una operación que resignificó a lo extranjero como peligroso y disolvente, lo 'foráneo'. La invención de la tradición de la argentinidad del Centenario se hizo desde varios lugares y estrategias, y buscó conciliar las tensiones entre el pasado rural que se extinguía y las transformaciones de una modernización irreversible, publicitando las virtudes del crisol de razas y la persistencia de un mundo rural no afectado por los cambios. Los discursos que oponían el campo a la ciudad y la 'civilización' a la 'barbarie' se fueron reproduciendo como vertientes de un discurso que entrecruzaba de manera inseparable tradición y progresismo.

Desde principios de la década de 1880, la difusión en la ciudad de un

<sup>6)</sup> Cfr. Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, «La Argentina del Centenario: Campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos» en, *Ensayos argentinos*. Buenos Aires. CEAL. 1983; Botana, 1977, op.cit.; José Luis Romero, *El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del siglo XX*. Buenos Aires. Solar Hachette. 1983; Eduardo Zimmermann, *Los liberales reformistas. La cuestión social en la Argentina 1890-1916*. Buenos Aires. Sudamericana. Univ.de San Andrés. 1994; 1992, op.cit.

<sup>7)</sup> Rafael Obligado, que era en 1874 un acérrimo hispanófilo aunque creyendo en la originalidad e independencia de la literatura americana, habla en 1890 de «la necesidad en que estamos, tanto mayor cuanto somos escasos en número, de valernos de toda nuestra fuerza de cohesión, de argentinización, que tengamos a mano». Cfr. R. Obligado, cit. por Alfredo Rubione, «Estudio preliminar» en, *Alfredo Rubione (comp)*, *En torno al criollismo*. Buenos Aires. CEAL. 1983, p. 33.

mundo rural imaginario fue utilizada por algunos círculos hegemónicos <sup>8)</sup>. La aceptación popular que tuvieron en el ámbito del campo algunos de los textos de la literatura gauchesca, y la práctica editorial de imprimir y vender títulos de literatura criolla junto a cierta literatura emparentada con el folletín de origen europeo preferido por la población inmigrante, constituyeron los dos elementos clave para que se difundieran construcciones míticas sobre lo rural que eran una respuesta simbólica al descontento popular de las principales ciudades del país <sup>9)</sup>. Este criollismo literario favorece la operación cultural de las élites. Se trata de una literatura que incluye en sus textos varias jergas que refieren a tipos sociales bien diferenciados. El gauchesco es el conjunto de signos que refieren al gaucho y al campesino criollo. El cocoliche es la jerga del inmigrante italiano que mezcla giros del genovés y del napolitano. El orillero es el dialecto del suburbio donde viven los grupos del interior recién inmigrados a la ciudad de Buenos Aires. El lunfardo es urbano y marginal. A principios de siglo, el lenguaje criollista es utilizado por el payador de salón y por el autor de folletines. Se trata, según Quesada, de una literatura que centra su capacidad de llegada masiva a los sectores populares en el uso y abuso que hace de la figura del gaucho. La literatura criollista ejerció una fuerte atracción sobre grupos de lectores urbanos no conocedores de la vida rural. Prefería primero el verso, y luego el drama, antes que la prosa; y entre sus textos proliferaron las canciones, dramas criollos, versificaciones gauchescas, relatos de historias, recitados y payadas de contrapunto, constituyendo una literatura que puede ser descripta como una suerte de literatura criolla de cordel, destinada en una primera época a ser difundida entre un público criollo o inmigrante, muy pocas veces letrado, en el ámbito del campo, la pulpería, la mateada, la velada gaucha y rural. Con el auge inmigratorio deja de predominar el gauchesco y surgen nuevos dialectos que mezclan el habla importada con el habla del país. Las dos últimas décadas del siglo XIX, época de aparición de los folletines gauchescos de Eduardo Gutiérrez en **La Patria argentina**, coinciden con la época de surgimiento de un nuevo público lector que, como resultado de los procesos de inmigra-

<sup>8)</sup> Prieto, El discurso criollista..., *op.cit.*; Sociología del público argentino. Buenos Aires. *Leviatán*. 1956.

<sup>9)</sup> Según un testigo de la época como el académico Ernesto Quesada, enemigo docto de los mestizajes y defensor a ultranza de la pureza del español: «Las ediciones de semejantes 'poemas' corren por todo el país en millares de ejemplares, y constituyen la lectura favorita de una gran parte de la población». Cfr. Ernesto Quesada, «El 'criollismo' en la literatura argentina» en, Rubione (*comp.*), *op.cit.*, p. 154.

ción masiva y de alfabetización, se ha diversificado y se ha ampliado socialmente, y prefiere ahora nuevos temas y héroes nacionales.

La literatura folletinesca de Gutiérrez se separa de la novela romántica y de la novela naturalista de la época y retoma los temas y recursos de los folletines europeos de la época romántico-heroica de la novela por entregas, escrita por autores como Eugène Sue, Alexandre Dumas, Javier de Montépin, Ponson du Terrail. Escritores para el público popular de las ciudades, consumidor masivo de historias consoladoras en las que el héroe lucha contra el mal vengando a los oprimidos <sup>10</sup>. En la Argentina de fines del siglo XIX, el público lee los folletines criollistas escritos por Gutiérrez, en particular Juan Moreira, que le resultan novedosos y atractivos por varias razones <sup>11</sup>. El folletín criollista es reticente y hace un culto de la economía discursiva. No exige un dominio demasiado extenso del castellano, por lo que su lectura resulta posible para criollos e inmigrantes. El personaje Juan Moreira es héroe osado y a la vez, víctima trágica. Es también un héroe autóctono, que al igual que el trabajador inmigrante que es víctima de abusos y maltratos de los capataces en la ciudad y de los terratenientes y hacendados en el campo, resulta perseguido por la policía y la amenaza de los fortines del ejército. Asimismo Vicenta sufre las formas de violencia contra la mujer que son comunes en la época, la seducción forzada por alguien poderoso, la violación, el abandono. La deshistorización de las formas del trabajo rural que el texto de Gutiérrez introduce y la fragmentación que supone en tanto novela por entregas, distraen al público criollo e inmigrante en un momento de cambio social y profundas transiciones. También la banalización de los elementos del gran drama romántico europeo, banalización que **Juan Moreira** traslada al escenario pampeano, la pulpería, las comisarias, las fiestas pueblerinas con

<sup>10</sup> *Una historia social de la novela de folletín en Francia e Italia y el análisis comparado con el caso brasileño en, Marlyse Meyer, Folhetim. Uma história. São Paulo. Companhia Das Letras. 1996. Sobre la novela de folletín en la Argentina de las primeras décadas del siglo XX, véase, Beatriz Sarlo, El imperio de los sentimientos. Buenos Aires. Catálogos. Sobre las funciones de la novela popular, véase, Umberto Eco, «Eugène Sue: el socialismo y el consuelo» y «I beati Paoli» y la ideología de la novela 'popular'» en, El superhombre de masas. Retórica e ideología en la novela popular. Barcelona. Lumen. 1995.*

<sup>11</sup> *Marlyse Meyer ha estudiado el público lector de folletines del Brasil de principios del siglo XX, conformado por criollos y por inmigrantes mayoritariamente italianos y sus descendientes, que ya conocen la literatura folletinesca francesa muy difundida en su país de origen y que a través de la lectura letrada del folletín en el diario o su escucha en la velada, conocen y reprocessan el nuevo idioma y se reencuentran con ficciones que para su imaginario resultan conocidas. Los inmigrantes de origen europeo ya conocen al conde de Monte Cristo, a los tres mosqueteros, a Rocambole, a Jean Valjean, a los héroes de Sue, de Julio Verne, de Emilio Salgari, de Carolina Invernizio, a través de las ediciones populares italianas de las editoriales Vecchi y Sonzogno. Cfr. Meyer, op.cit..*

duelos a cuchillo y muertes sin remedio. **Juan Moreira** legitima la victimización de la víctima. Hay un héroe que se opone a la coerción de la justicia, pero que acepta la persecución a costa de su propio sufrimiento, y que sujeto a una injusticia debido a su posición social, melancólico y resentido, se fuga, busca a sus seres queridos, sólo puede rehabilitarse a través del mito, deslumbra a los trabajadores de principios de siglo, les muestra la libertad y la aventura, la posibilidad de dar muerte a quien se odia y seguir siendo justo y víctima antes que asesino y victimario. El texto reúne el tema policial, el exotismo del campo, el sentimentalismo y la longitud de la novela de víctima, llega a los sectores populares y al público docto de la época. Gutiérrez reconstruye literariamente un mundo rural tensionado por la modernización, formas de vida rural que ya no vuelven. Retoma del drama gauchesco la presencia de un gaucho siempre noble y buen criollo, caído en desgracia y perseguido injustamente por el ejército o la policía; imágenes y prototipos de la gauchesca, el relato dialogado entre dos gauchos, los rituales criollos del encuentro, los temas rurales cotidianos, las formas del saludo, el convite de un mate, alusiones al caballo, lamentos y quejas sobre lo injusto de la propia situación personal, la representación de lo tradicional y conocido. Agrega la emoción, el sentimentalismo, el suspenso, lo maravilloso o demoníaco, la novedad del extranjero, la representación de lo moderno. Sus héroes sintetizan los nuevos conflictos, representan las nuevas formas que adquiere la oposición entre lo rural y lo urbano. Juan Moreira es un criollo del campo bonaerense, afecto al trabajo, al canto y a la guitarra, apegado a la vida familiar, amante de la amistad y de la libertad, y con una dignidad que lo lleva a vengar su honor enfrentando a la justicia e iniciándose en el camino del delito y el asesinato. El paisano Juan Moreira, personaje real autor de numerosas correrías por los campos de Lobos y Navarro documentadas en registros policiales de la época, parece haber sido entrevistado por Gutiérrez en el mismo año de su muerte. Desde la crónica policial, la noticia periodística y la entrevista, Gutiérrez construye el folletín, utilizando los mismos procedimientos y repertorios temáticos de los folletinistas europeos. Hay un héroe objeto de una interdicción, un personaje malvado que trata de apropiarse de sus bienes, una serie de injusticias sufridas por el héroe, una decisión del héroe de reivindicarse vengándose del malvado y de las injusticias sufridas, amigos que ayudan al héroe, la lucha del héroe



en contra del malvado y sus aliados, la persecución que del héroe hacen el malvado y sus aliados, la derrota del héroe y su expiación, el regreso del héroe, su reivindicación y recompensa<sup>12)</sup>. Más allá del éxito del folletín publicado en **La patria argentina**, la novela fue difundida y popularizada a través de una innumerable serie de versiones, plagios, imitaciones, diálogos escénicos, versificaciones, hechas por distintos autores en folletos e impresos en incontables ediciones<sup>13)</sup>. Fue la transposición de la novela al drama criollo, el hecho cultural que popularizó el texto de Gutiérrez y definió la conversión del personaje Juan Moreira en héroe mítico y prototipo del gaucho justiciero y vengador, en defensa del estilo de vida criolla. Modelo que persistiría hasta pasada la época del Centenario, en el personaje del gaucho alzado, el matrero, el compadrito y el malevo.

Históricamente, el primer eje discursivo del criollismo fue el literario, el género chico y el zarzuelismo criollos, el circo criollo y el drama gauchesco. El género chico y el zarzuelismo criollos tuvieron su fuente de inspiración en el género chico y el zarzuelismo hispanos, e incluyeron especies menores, musicadas o de letra sola, cómicas, satíricas, costumbristas, dramáticas, de sátira política o de costumbres, y que servían de relleno a un espectáculo mayor o se constituían por si mismas en un espectáculo. Comedias de costumbres que describen el medio social con un realismo que elude la crítica excesiva, revistas 'callejeras', 'de sátira política', 'de actualidad', que no requieren argumento sino un eje que permita reunir los distintos cuadros. Sainetes que publicitan la igualdad entre criollos e inmigrantes, a la vez que pregonan que la suerte y astucia criollas son la fuente de prosperidad y de riqueza antes que el trabajo, el esfuerzo y el ahorro. En cuanto al circo criollo y el drama gauchesco, tuvieron su base de expansión en la hibridez cultural y heterogeneidad social resultantes del aluvión inmigratorio. El circo criollo tuvo como primeros intérpretes y autores a actores populares y cirqueros inmigrados desde Europa. Desde la época de la colonia, cuando las corridas de toros se acompañaban con desfiles de muñecos, máscaras en carros o a ca-

<sup>12)</sup> Eduardo Gutiérrez, Juan Moreira. Buenos Aires. CEAL. 1987 (Prólogo de Jorge Rivera); María Teresa Gramuglio y Beatriz Sarlo, «Marín Fierro» y Jorge Rivera, «El folletín. Eduardo Gutiérrez», en, AAVV, Historia de la literatura argentina. Tomo 2. Del Romanticismo al Naturalismo. Buenos Aires. CEAL. 1980/86.

<sup>13)</sup> El mito de Juan Moreira está basado en el tipo de oralidad que Zumthor ha llamado «segunda», procedente de una cultura no sólo escrita sino también letrada. Cfr. Paul Zumthor, La lettre et la voix. De la «littérature» médiévale. Paris. Ed. du Seuil. 1987. Numerosas y diferentes versiones que relatan, versifican o dramatizan el Juan Moreira de Gutiérrez y que retoman las disonancias del napolitano Cocoliche, aparecen en la colección compilada por el antropólogo alemán Lehmann-Nitsche. Cfr. Prieto, 1988, en base a los registros de la colección. Lehmann-Nitsche de Berlin.

ballo, comparsas con música de clarines y charangos, el circo criollo adquiere características propias y se populariza en la ciudad y en el campo. Incluye un escenario donde pone en escena actividades de destreza circense y volatinería, y un picadero para los espectáculos gauchescos que suponen la representación de habilidades gauchas, dramas criollos, payadas y sainetes caricaturescos <sup>14</sup>. En las primeras décadas del siglo XX, las actividades de picadero van siendo desplazadas por las escenificaciones dramáticas sobre temas gauchescos y las actividades estrictamente circenses van siendo relegadas a entretenimientos de relleno. Las formas de sociabilidad que el circo criollo inaugura, poseen características comparables a las de la lectura y narración de folletos de cordel en el ámbito de la velada rural y campesina. El circo criollo es trashumante y por pocos centavos resulta accesible al público rural y suburbano. Es un ámbito de comunicabilidad en el que las diferencias idiomáticas pierden importancia. El público nativo e inmigrante admira las habilidades corporales y destrezas materiales de acróbatas, contortionistas, equilibristas, malabaristas, forzudos, ecuyères, gimnastas. Simpatiza con la humildad y pocas pretensiones de la vida nómada del cirquero, y con el lenguaje acriollado y los giros gauchescos de clowns y de payasos que no pueden dejar de revelar su extranjería <sup>15</sup>. La transposición de Juan Moreira desde la novela al circo criollo autonomizó al personaje, lo distanció de la ficcionalización del relato novelado, lo acercó al público masivo, lo convirtió en un mito <sup>16</sup>. En las representaciones del circo criollo la comunicación y la recepción coincidían en el tiempo. Cuando el intérprete

<sup>14</sup> Algunos de los dramas criollos representados por los Podestá-Scotti a fines del siglo XIX son: *Martín Fierro*, de Elías Regules, estrenada en La Plata el 28 de mayo de 1890; *Juan Soldado*, drama criollo satírico-político de Orosmán Moratorio estrenado en Tucumán el 8 de mayo de 1893; *Las tribulaciones de un criollo*, revista cómico-política de Víctor Pérez estrenada en 1894; *Nobleza criolla* estrenada el 23 de julio de 1894 en el Teatro Olimpo de La Plata. Sobre el género chico criollo, véase, Raúl Castagnino, Revaloración del género chico criollo, cit. por Luis Orduz, «El teatro. Desde Caseros hasta el zarzuelismo criollo» y Luis Orduz, «Afirmación de la escena nativa» y «El teatro. Desde Caseros hasta el zarzuelismo criollo» en, AAVV, Historia de la literatura argentina. Tomo 2..., CEAL, op.cit.; Enrique García Velloso, «El circo» en, Memorias de un hombre de teatro. Buenos Aires. Kraft. 1942; James Scobie, Buenos Aires. Del Centro a los barrios. Buenos Aires. Solar-Hachette. 1977

<sup>15</sup> Sobre la historia del circo criollo véase, Raúl Castagnino, El circo criollo. Datos y documentos para su historia 1757-1924. Buenos Aires. Lajouane. 1953; Enrique García Velloso, «El circo» en, Memorias..., op.cit.; José Podestá, Medio siglo de farándula. Memorias. La Plata. 1930; Livio Ponce, El circo criollo. Buenos Aires. CEAL. 1972.

<sup>16</sup> La primera versión circense de Juan Moreira fue una pantonima representada por el actor José Podestá en Buenos Aires en 1884, en la que el actor cantaba un estilo y se bailaba un gato con relaciones. Representando a Pepino el 88, Pepe Podestá fue elegido por el mismo Gutiérrez para representar a Moreira. La dramatización hablada fue puesta en escena en un circo de Chivilcoy en 1886, con un libreto elaborado por el mismo Podestá y que servía de apoyatura a la improvisación de los actores y al espectáculo especialmente sonoro y visual. La transposición al drama criollo hecha por Podestá introdujo el personaje del Napolitano Cocoliche, que parodiaba al inmigrante italiano que en su búsqueda de asimilación con gestos acriollados a la manera de Juan Moreira, resultaba traicionado por su hablar dificultoso plagado de italianismos.

cantaba o recitaba el texto improvisado o memorizado, la acción de su voz, sus dramáticos gestos y su barba, autorizaban al texto, inscribiéndolo en el registro de la transmisión oral del momento. La voz y la imagen del actor Pepe Podestá adquirían la dimensión de un ícono y la omnipresencia de la voz y la imagen de Moreira pasaban a participar en su plena materialidad en la significación misma del texto procesando lo arbitrario del signo y reproduciendo la tradición del mito de Moreira en la larga duración. Durante las dramatizaciones del Juan Moreira, no faltaban espectadores que saltaban a la pista del circo para defender al personaje del fragor del ataque de una partida policial. El circo criollo era realista. Con barbas y bigotes postizos, los actores cantaban y payaban, peleaban entre sí corcoveando los caballos con destreza, y emulaban duelos y combates manejando sables, dagas y machetes. También hacían un asado en el picadero con los perros merodeando alrededor de los huesos que se les tiran. Juan Moreira tenía ahora un espacio que socializaba el texto, y publicitaba el relato novelado entre un público masivo y diverso que adhería con fervor en pueblos rurales y ciudades. Era un público acostumbrado a la propia economía discursiva, y que con el circo criollo, había vivenciado y aplaudido la materialidad de los personajes. En las representaciones de circo, Juan Moreira, Julián, Vicenta, el Cuerudo, las partidas policiales, estaban allí, 'en vivo', con sus habilidades, sus rasgos y su desmesura.

El criollismo fue también configurado por diversas formas de sociabilidad y comunicabilidad relativamente independientes del discurso literario, y que fueron conformando un estilo de vida criollo, un modo de experiencia criollista, que constituyó una pantalla proyectiva de identificación y homogeneización cultural frente a los procesos de diferenciación social que el proceso de modernización estaba introduciendo en la ciudad y en el campo. Los centros criollos formados en la ciudad de Buenos Aires constituyen una de las formas de sociabilidad criollista que poseen, hasta bien entrada la década de 1920, un potencial homogeneizador de significativa importancia, sirviendo como espacio cultural urbano para que la heterogeneidad social derivada del aluvión inmigratorio pueda ser reprocesada. Desde fines del siglo XIX, surgen en Buenos Aires numerosos clubes populares que buscan fomentar el espíritu nacional, difundiendo la música, los bailes, las costumbres

criollas <sup>17)</sup>. Los organizadores y concurrentes son inmigrantes, especialmente italianos, pequeños empleados en la administración nacional, comercios y servicios. Se reúnen en grupos no demasiado numerosos para tomar mate, tocar la guitarra, ir de excursión al campo o al río. Asisten a recitales de guitarra, participan en coreografías camperas y en actuaciones filodramáticas cuyos temas expresan situaciones vinculadas a la vida del gaucho y del criollo. Constituyen el público que asiste a las competencias y encuentros entre payadores y payadas de contrapunto. Compran guitarras <sup>18)</sup> y leen revistas de literatura criollista como **La Taper**, revista semanal de literatura criolla, o **Santos Vega**, editada a partir de 1914 por la empresa del inglés Alberto Haynes <sup>19)</sup>. Otra forma de sociabilidad criollista lo constituyen las fiestas de Carnaval con sus disfraces de gauchos, paisanos y Moreiras, sus desfiles, concursos de disfraces y comparsas. Juan Moreira y Cocoliche son los disfraces emblemáticos en los carnavales convertidos desde la década de 1880, en las fiestas populares porteñas por excelencia <sup>20)</sup>. Los Moreiras de carnaval recuerdan el regreso al campo, a un pasado épico, a la pampa sin límites, a un mundo que para el habitante urbano y el criollo inmigrado debió parecer familiar y más libre. Los diarios y revistas de la época transforman lúdicamente la violencia y el malevaje de Juan Moreira, mostrando fotos que testimonian la moda popular del disfraz de Moreira de

<sup>17)</sup> 268 centros criollos entre 1898 y 1914. Los nombres de algunos de estos centros son: La Pampa, El Matorral, Los Rastreadores, El Rescoldo, La Criolla, La Yerra, Los Mutreros, Rezagos de la Pampa, Hijos del Desierto, Los Indígenas, Los Gauchos Patriotas, Gloria de la Tradición, Gloria, Patria y Tradición, La Picana, La Taper, Mate Amargo, El Fogón.

<sup>18)</sup> A principios del siglo XX, una de las varias fábricas de guitarras que había en Buenos Aires vendía 400.000 guitarras al año a precios accesibles. Cfr. Prieto, 1988; Quesada, op.cit.

<sup>19)</sup> En Crítica, aparecida en 1913, Sixto Pondal Ríos coordina concursos de mentiras criollas y se lanza el concurso al mejor payador. En Caras y Caretas abundan las informaciones y noticias sobre actividades criollas, fiestas y demostraciones criollas en las que participan habitantes urbanos. En la sección «Noticias del interior» aparecen fotos de fiestas y romerías en pueblos rurales. Entre las diversiones dominicales de los habitantes de la ciudad, la costumbre es la fiesta campestre, como la organizada en enero de 1909 por el Primo Círculo Mandolinístico Italiano, con músicos, números de baile, cinchadas entre señoritas, carreras de tres piernas, cinchadas entre feos, columpios, saltos a la cuerda y tarantelas, sin que falte el asado a la criolla. Se asiste también a espectáculos de yerra, concursos de doma de potros, y se comentan las carreras de avestruces realizadas en los EEUU. Cfr. Caras y Caretas, 1909 a 1915; Prieto, 1988; Carlos Ulanovsky, Paren las rotativas. Una historia de los grandes diarios, revistas y periodistas argentinos. Buenos Aires. Espasa. 1997.

<sup>20)</sup> Fotos de Moreiras de carnaval y de concursos de disfraces donde abundan los Moreiras en, La Prensa, La Nación, Tribuna, y las revistas Caras y Caretas y P.B.T. Durante el carnaval de 1915, la casa Gath y Chaves ofrece buenos precios para disfraces de payaso, pierrot, diablo, y gaucho argentino. También se ofrecen entre 1909 y 1915 disfraces para niña, de bailarina, aldeana holandesa, japonesa, y se exhiben disfraces de odalisca, 'locura', turca, y primavera. Pero nunca el de paisana. Cfr. Caras y Caretas, 1909 a 1915. Numerosas fotos de Podestá y su troupe personificando a Juan Moreira en, Livio Ponce, op.cit.; García Velloso, Memorias..., op.cit.; José Podestá, Medio siglo..., op.cit.

carnaval, con su peluca negra, su barba hirsuta, su chiripá, tiradores y calzoncillos cribados, el cuchillo de cocina en lugar de la daga. Conjuntos de italianos se disfrazan de Moreira o forman comparsas como "Acriollato", "Gli acriollati", "Cocoliche acriollati", imitando los gestos payascos y la jerga napolitana del actor De Negri creador del personaje, o de Celestino Petray, y los rasgos descriptos en los versos de folletos como "Cocoliche en carnaval", "Los amores de Cocoliche con una galla", "Décimas napolitanas para el carnaval" o "El nuevo libro de canciones napolitanas y criollas, del popular napolitano criollo José Corrado Estroface". El disfraz de gaucho de carnaval publicita una épica, el valor de Juan Moreira, su destreza en las peleas a cuchillo y su voluntad indomable de venganza. Juan Moreira aparece como el superhombre criollo que repara las desigualdades entre criollos e inmigrantes con un puñal inofensivo, y que concilia a la ciudad con el campo y al gaucho con el cocoliche. Los Moreiras de carnaval y las comparsas criollistas persisten hasta cerca del Centenario de 1916.

La prensa escrita publicita todo tipo de imágenes criollistas. Gauchos, paisanas, caballos, mates, campos con vacas y alambrados, ilustran portadas y contratapas de diarios y revistas, anuncios comerciales, caricaturas políticas, folletines y novelitas cortas, poemas, historietas. En muchas de las versiones del **Juan Moreira**, los folletos e impresos de editores italianos son ilustrados con imágenes que difuminan la representación de los motivos campestres y enfatizan la exhibición exaltada de la sangre derramada en los duelos y combates entre los gauchos justicieros en contra de los soldados de las partidas. Juan Moreira es transpuesto como héroe sangriento. Imágenes de Juan Moreira y otras representaciones criollistas aparecen en folletos e impresos de consumo masivo, anuncios publicitarios, caricaturas políticas, fotos de disfraces de Moreiras de carnaval en diarios y revistas, e inundan las ediciones de los diarios y revistas de mayor circulación: **La Nación**, **La Prensa**, **Caras y Caretas** y **P. B.T.**, donde publican sus dibujos y sátiras políticas Leonardo Zavattaro, Mono Tabora, Ramón Columba, Redondo, José María Cao, Manuel Mayol, Hermenegildo Sabat. Algunas de estas publicaciones alcanzan un alto índice de circulación en el interior del país. El número especial editado por **Caras y Caretas** para el Centenario de 1910 tiene 400 páginas con ilustraciones y caricaturas políticas diversas alcanza una tirada de 201.150 ejemplares. El humor políti-

co de la época hace un culto del personaje de Juan Moreira, de su poder de transgresión y su potencial crítico. La caricatura política satiriza al enemigo político de turno, poniendo en boca del gaucho Juan Pueblo el pensamiento de las mayorías <sup>21)</sup>. Juan Moreira y Cocoliche venden revistas ilustrando las sátiras políticas de sus tapas y portadas. Siguiendo a Prieto, desde la década de 1880, y durante las primeras décadas de este siglo, «el repertorio gestual de la política, no pudo prescindir de decisiones que implicaban pertenencia, o al menos aceptación de los módulos expresivos del criollismo» <sup>22)</sup>. Prieto, García Velloso, también José Ingenieros, retoman la tesis expuesta por Juan Agustín García en *La ciudad indiana* acerca de la influencia de un intenso nacionalismo, de un sentimiento de oposición y rebelión frente a las autoridades y de un culto nacional al coraje, factores estos que habrían ayudado a conformar los mitos y figuras del criollismo. La patriada por ejemplo, fue una de las formas de la cultura política argentina, que se convertiría hasta bien entrada la década de 1930, en el paradigma criollo del conflicto, oponiéndose a las formas modernas del enfrentamiento. La patriada exigía el coraje del criollo para pelear a pesar de haber anticipado la derrota, excluía todo cálculo de éxito o victoria, y, en tanto reconstrucción mítica, subsumía diferencias sociales e histórico políticas e implicaba relaciones culturales y políticas basadas en la lealtad y la defensa del honor perdido antes que en el mérito o la conveniencia. Ya desde fines del siglo XIX, el coraje y la arrogancia criollas constituyen en la ciudad de Buenos Aires toda una actitud pública. Los hombres ‘decen-tes’ van armados y los trabajadores llevan un cuchillo o un puñal. Vinculado a los centros criollos de manera indiscutible, el moreirismo invoca la patriada y el culto nacional del coraje, y se constituye en uno de los símbolos de identificación de la argentinidad que se convertiría en un imperativo colectivo <sup>23)</sup>. El culto criollista al coraje es también utilizado por la publicidad comercial que, desde principios del siglo XX, se dirige específicamente a los lectores urbanos pero también a los de campos y pueblos rurales y utiliza imágenes que evocan aspectos criollos tradicionales para

<sup>21)</sup> *Sobre la caricatura política de la época, véase también, Carlos Trillo y Alberto Broccoli, El humor gráfico. Bs.As. CEAL. 1972; AAVV, La caricatura política argentina. Bs.As. EUDEBA. 1963. Numerosas imágenes en las portadas de Caras y Caretas, 1907 a 1930; RB.T., 1907 a 1912.*

<sup>22)</sup> Prieto, 1988, p. 148.

<sup>23)</sup> Scobie, 1977; Prieto, 1988; García Velloso, «Eduardo Gutiérrez y la verdad sobre Juan Moreira» en, *Memo-rias...*, op.cit. *Sobre la patriada, véase también, Beatriz Sarlo, Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930. Buenos Aires. Nueva Visión. 1988.*

exaltar una modernización que resulta irreversible tanto en la ciudad como en el campo. Las ilustraciones, noticias breves, versificaciones y otros textos, difuminan la violencia de Moreira, y publicitan su efígie en las cajitas de fósforos anunciando las bondades del producto. Los cigarrros 'La Popular' de Juan Posse y Cía. publicitan las representaciones de Juan Cuello por los Podestá en folletos coloridos. La publicitación comercial de la imagen de Juan Cuello, Moreira y sus puñales, va siendo deslizada hacia la exhibición gráfica de gauchos, criollos, paisanos, mates y gauchos de a caballo. Las imágenes de gauchos barbudos y de inofensivos Moreiras son comunes en los anuncios y propagandas comerciales de las dos primeras décadas del siglo XX, y parecen haber servido para aumentar las ventas de todo tipo de productos, incluidos los diarios y revistas. Algunas publicidades exaltan al gaucho, su fortaleza, destrezas y atributos, e invocan a los habitantes de la ciudad a imitar la sencillez, la grandeza, y el espíritu de libertad del gaucho pampeano. La imagen del gaucho es usada para publicitar la modernización, el progreso, los nuevos usos y tecnologías <sup>24)</sup>.

El radioteatro y el cine mudo también se ocuparon del folletín gauchesco, transponiendo a los nuevos soportes elementos de la novela de Gutiérrez y de las puestas circenses posteriores. En 1909, Mario Gallo filmó el primer *Juan Moreira* mudo, con Enrique Muiño en el papel de Juan Moreira. En 1924, Enrique Quierolo filmó una segunda versión muda, que se llamó *El último centauro* o *La epopeya del gaucho Juan Moreira*, con Carlos Pirelli como protagonista <sup>25)</sup>. El primer *Juan Moreira* sonoro fue filmado en 1936 por Nelo Cosimi, con guión de José González Castillo y de Cosimi en base a la novela de Gutiérrez, y música de Cátulo Castillo. El estreno fue en el cine Renacimiento. Entre los actores estaban Domingo Sapelli, Antonio Podestá y Guillermo Casali, viejos actores en las representaciones

<sup>24)</sup> También los fonógrafos «Pathé» se acuerdan del gaucho a la hora de publicitar sus productos elogiando la modernización. En una edición de Caras y Caretas de principios de 1915, un aviso en colores y a toda página muestra a un gaucho sentado en el suelo junto a una casa, cantando una serenata dirigida a la paisana que escucha asomada por la ventana. La leyenda anuncia: «Todo progresa. La serenata del paisano es más que buena con acompañamiento del 'Disco Pathé Sin Púa'». Cfr. Caras y Caretas, 1909 a 1915.

<sup>25)</sup> En 1928 el semanario Caras y Caretas publicó un número especial dedicado al cine mudo, donde se vinculaba a las representaciones de Juan Moreira en el circo criollo y el sainete con la figura del cowboy en el western mudo norteamericano: «Varios y bastante buenos son los actores que aspiran a representar sobre la pantalla, ese personaje llamado 'cow boy'..., y de hacerse los malos para terminar 'gauchamente' al fin de la película. Con objeto de avalorar ese trabajo, debe traerse a la memoria la actuación de los cómicos nacionales que en la escena hablada o silenciosa tratan de interpretar el carácter gauchesco. Pocos son los que aciertan verdaderamente; casi todos merecerían salir disfrazados por carnaval de Moreiras internacionales, arrastrando el poncho y las enormes narzarenas.... Lo mismo sucede con los gauchos norteamericanos que el público admira en los films». Cfr. «Teatro del silencio: Buck Jones» en, Caras y Caretas. Edición especial sobre cine mudo. Octubre o noviembre de 1928.

del Juan Moreira en las troupes del circo criollo de los Podestá o de los Casali, y que en el film cantaban canciones como “Nidito de Hornero” o “Pájaro de tempestad”. El segundo *Juan Moreira* sonoro fue de Luis Moglia Barth, con guión de Hugo Mac Dougall en base a la novela de Gutiérrez, y se estrenó en el Normandie en 1948. Actuaron Fernando Ochoa, Nedda Franci, Domingo Sapelli, Floren Delbene, Alfonso Pisano, Dorita Ferrero, Nathán Pinzón entre otros. Filmado para un público amante del radioteatro, confinaba a Juan Moreira en un fortín del que escapaba para recuperar a su amada Vicenta junto a quien moría al final de la película. Incluía toques efectistas introduciendo bailes y coreografías con canciones como “Viditay” o “Cimbronazo”.

### 3.- El cine criollista, sus comienzos y ejes discursivos.

Para 1910 se ha conformado un imaginario criollista basado en la representación de los íconos pampeanos como símbolo de la argentinidad, de la oposición a la autoridad constituida y del culto nacional al coraje. El criollismo se constituye como un conjunto de imágenes culturales que se incorporan a distintos escenarios de la vida cotidiana, agrupando a criollos e inmigrantes en fiestas, desfiles y centros criollos, carnavales, comparsas, excursiones y concursos. Imágenes de gauchos con sus chiripás, botas, rastras y puñales, paisanas con sus trenzas y su pañuelo al cuello, hombres de campo de a caballo, duelos y peleas a cuchillo, inundan los diarios, revistas, folletos, y publicaciones de todo tipo; venden los nuevos productos, aceites, jabones, cremas, remedios y jarabes, lámparas, ropa de trabajo, cigarrillos, yerbas, vinos, autos, diarios y revistas, fonógrafos, molinos, alambrados; cuestionan ácidamente la vida política oficial y se burlan de la vida privada de los políticos; conmueven en los folletines de venta masiva y divierten en el circo criollo, el teatro y el sainete. Se trata de un repertorio rico, prolífico y recurrente, que funciona para los sectores populares como refugio y lugar para el ensueño frente a los procesos de modernización económica, transformaciones técnicas y diferenciación social. Durante las décadas de 1910 y 1920 uno de los ejes de relevo del discurso criollista fue el cine que, desde la época muda, reconstruyó en la ciudad las imágenes de un mundo rural tradicional y cumplió una función de igualación cultural en una época de acelerados procesos de diferenciación económica y heterogeneización social.



En Argentina, el cine mudo es una novedad que cuenta primero con un público educado perteneciente a las familias más acomodadas de la sociedad porteña, que hace un culto de su pasado rural y su pertenencia distintiva al sector terrateniente. La primera sala para proyecciones de films argentinos fue habilitada en 1900 por Gregorio Ortuño en una casa de familia en Maipú entre Lavalle y Corrientes. La importación desde Francia de las novedades de las casas Pathé Frères y Gaumont y, posteriormente desde Estados Unidos, de cinematógrafos y películas de marca Edison, tuvo su centro comercial en la empresa porteña de artículos de fotografía del belga Lepage. La misma firma se dedicó a organizar y operar proyecciones de films extranjeros. Los primeros operadores fueron Eustaquio Pellicier, el francés Eugène Py y el austríaco Max Glücksmann. Las primeras exhibiciones públicas se hicieron en el teatro Odeón ante un público fuertemente impresionado. Siguió exhibiciones en el circuito de cines de Max Glücksmann, el Buckingham Palace en Corrientes y Callao, el Palace Theatre y el Gran Splendid. El Buckingham Palace, que había sido inaugurado en 1901 como circo criollo por el cirquero y jefe de claqué y comparsa Luis Ghiglione, podía albergar hasta 3.000 espectadores, y realizaba en 1909 proyecciones de películas extranjeras interpretadas por actores de la Comédie Française y traídas a la Argentina por el mismo Glücksmann que había comprado la firma Lepage el año anterior. Había dos funciones diarias, una vespertina y otra nocturna. Durante 1909 se proyectan *Baile negro* en el cinematógrafo Parque Lezama, y en el Buckingham Palace *El martirio de Luis XVII*, *El guante blanco*, *El asesinato del duque de Guisa*, *La Arlesiana*, *La Señal Reveladora*, *Le Maim* que llegó a las casi 1.000 representaciones, *La vuelta de Ulises*, entre otras. Durante todos los días de la Semana Santa, *La Pasión* y *El beso de Judas* dirigidas por Henri Lavedan. Todas interpretadas por actores de la Comédie Française agrupados en la Film d' Art de Paris. Otros cines fueron el Edén, el Libertad, el Porvenir, el Apolo, el Mon, el Circo Biógrafo Keller. Los nombres de algunos de estos cines (Odeón, Apolo, Circo Biógrafo Keller, Buckingham Palace) recuerdan los escenarios del circo criollo. Otros invocan el progreso y la modernización, como el del Cine Cabo Fels que rememoraba la proeza del soldado que había volado en aeroplano sobre el Río de la Plata.

En 1912, el español Julián de Arjuria funda la Sociedad General Cinematográfica, futura empresa productora de *Nobleza gaucha*, y que

inaugura el sistema de alquiler de películas. Los empresarios buscan combinar una buena película con una buena orquesta a precios reducidos. En el cine *La Armonía* hay funciones populares los lunes y jueves a veinte centavos la platea y las localidades se agotan <sup>26)</sup>. Los diarios y revistas publicitan las funciones, las nuevas salas de espectáculos, las novedades técnicas.

El cine inicia nuevas formas de sociabilidad urbana. Se constituye en la publicidad estética que homogeniza las modas, costumbres y convenciones urbanas de principios del siglo XX. Para la década de 1920, el cine es la innovación técnico cultural por excelencia, la representación de una nueva dimensión cultural, la de la modernidad artística importada desde Francia y EEUU. Demasiado costoso para conquistar un público extenso de aficionados al cine como hobby, consigue en estos años la amplia adhesión de un público espectador, un público que mira. Durante la década de 1920, los cines más concurridos son: el Empire Theatre, el Gran Splendid Theatre, el Palace Theatre, el Capitol Theatre, el Real, el Electric Palace, el Paramount, el Étoile Palace, el Mignon, el César Cine Florida <sup>27)</sup>. En una primera época, el cine de origen extranjero tiene un público atento a las novedades europeas, lector de las numerosas publicaciones que comentan los avances técnicos y los trucos del cine y que comienza a interesarse en la vida de las estrellas de Hollywood. Entre otras, **Imparcial Film**, **Cinema Chat**, **Hogar y cine**, **Argos Film**, **Los héroes del cine**, **Film Revista**, que informan sobre los avances del oficio y la vida de los actores extranjero <sup>28)</sup>. Las revistas y diarios de interés general, a excepción de **La Razón y Crítica**, dedican muy poco espacio a las críticas y comentarios de los actores argentinos. La posibilidad cada vez más cercana de producir cine sonoro y en colores es uno de los temas que impactan en la mentalidad técnica de esos años. Se ponen en práctica ensayos de sonorización con discos, que ilustran zarzuelas y óperas, pero también, canciones y sainetes. Hasta fines de la década de 1920, las proyecciones son acompañadas por pianistas, orquestas típicas o conjuntos

<sup>26)</sup> *Entre revista realizada a Caneda, Trilles y Sánchez, propietarios del cine 'La Armonía' ubicado en Belgrano 3270. Cfr. P.B.T., 403, 17 de agosto de 1912.*

<sup>27)</sup> *La Nación, julio a septiembre de 1927.*

<sup>28)</sup> *Otras, como Ciencia Popular, Radio Cultura, RCA, Radio Revista, Revista Ondas, IMCAR, Guía del inventor, incluyen notas sobre cine, radio y fotografía. Los diarios y revistas no especializados y de mayor difusión, Crítica, El Mundo, Caras y Caretas, anuncian, comentan y critican los estrenos extranjeros. Cfr. Beatriz Sarlo, La imaginación técnica..., op.cit.*

tangueros que entretienen al público en los entreactos <sup>29)</sup>. Desde el éxito masivo de *Nobleza gaucha* de 1915, el público que asiste a los espectáculos de cine estará conformado tanto en la ciudad como en los pueblos rurales, por un público criollo e inmigrante. Primero, por los estratos más educados: oficinistas, maestros de escuela primaria, empleados de comercio, tenedores de libros, pequeños comerciantes, dibujantes, telegrafistas; así como por obreros especializados y maestros artesanos. Después, por un público masivo conformado por trabajadores no especializados de todo tipo. Los letreros que explican a las películas mudas se exponen por varios segundos, dando tiempo al lector recientemente alfabetizado, al lector que deletrea y al público analfabeto que mira la película y comenta. El público popular prefiere los films que recrean y ponen en imágenes los viejos textos de la literatura del folletín europeo decimonónico: *Roçambole*, *Flor Callejera*, *La Doncella de Orléans*, *La Fea*, *El famoso Detective Garbin*, *Un drama bajo la Corte de Luis XV*. Durante las dos primeras décadas del siglo XX, los folletines publicados en la prensa periódica y en las colecciones semanales de novelas por entregas alcanzan tiradas de hasta 200.000 ejemplares e inundan los kioscos y los puestos de venta en las estaciones de ferrocarril. En **La novela semanal**, **La novela del día**, **La novela nacional**, **La novela de hoy**, escriben Marcelo Peyret, Juan José de Souza Reilly, Josué Quesada. En **Caras y Caretas** publican novelitas cortas Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Manuel Gálvez, y otros autores que inician su carrera literaria. **Bambalinas** es de aparición semanal y publica novelitas cortas, sainetes y otras piezas del género chico, incluyendo fotos a toda página de los actores más populares de la época: Camila Quiroga, Pepe Podestá, Angelina Pagano, Blanca Podestá, Roberto Casaux, Olinda Bozán, Florencio Parravicini, Orfilia Rico, Esther Podestá, Julio Escarcella. Escriben su fundador, Federico Mertens, y otros autores como José González Castillo, Alberto Ghirardo, Enrique Martínez Cuitiño, Enrique García Velloso, Alberto Vacarezza, Armando Discépolo, Ezequiel Soria, Francisco Defilippis Novoa. La mayoría de estos autores ha incursionado en el cine como director, productor y argumentista. Algunos de los títulos publicados sugieren los temas del folletín europeo o describen el clima del barrio, el tango y el

<sup>29)</sup> Entre 1921 y 1930, actúan *Julio De Caro en el Select Lavallo*, *Anselmo Aieta en el Hindú*, *Pedro Maffia en el Electric*, *Roberto Firpo en el Gran Cine Florida*, *Francisco Lomuto en el Gran Cine Suipacha*, *Cayetano Puglisi y Eugenio Nobile en el Paramount*, *Adolfo Avilés en el Paris*, *Ciriaco Ortiz en el Gaumont*. Cfr. AAVV, «El tango» en, *Nuestro siglo. Historia gráfica...*, op.cit., pp.158-ss.

arrabal. En *El alma que canta*, aparecida en 1916, se publican versificaciones de cuplés y pasodobles, letras de tangos, milongas y canciones camperas, dramas del género chico, poesías en lunfardo, y poemas escritos por presos de las cárceles de Caseros, Villa Devoto, Las Heras y Ushuaia. Colaboran Alberto Vacarezza, José González Castillo, Belisario Roldán, Francisco Rímoli, Celedonio Flores, Pedro Palacios, Alfonsina Storni<sup>30)</sup>.

Los primeros éxitos argentinos del cine de ficción son aquellos que con recursos del folletín, plantean la oposición entre campo y ciudad en el contexto de la Argentina de la modernización de principios de siglo. Ya desde mucho antes de las décadas de 1910 y 1920, en los primeros tiempos del cine argentino, especialmente con el Centenario, que constituyó una ocasión propicia para la filmación de documentales científicos, noticiarios de actualidades y películas de reconstrucción histórica, el mundo rural argentino constituye una presencia que perdura míticamente hasta bien entrada la década de 1940. Míticamente, porque desde las últimas décadas del siglo XIX, el imaginario social del habitante de la Argentina urbana se fue conformando a partir de una serie de visiones míticas sobre el mundo rural pampeano. El hombre de campo visualizado como ignorante, apolítico y atrasado; el borramiento de las formas del trabajo rural; el lugar privilegiado por naturaleza de la ganadería vacuna en relación a la agricultura; el rol retardatario y feudal del latifundio; la imagen de un terrateniente percibido o como ineficiente y ausentista, o como el «estanciero» alejado de las finanzas, consumista y derrochón, la antítesis del capitalista. A partir de 1907, Eugenio Py y Enrique Glücksmann filman una veintena de películas. Entre ellas: *Gabino el mayoral*, basada en el sainete de Enrique García Velloso; *El carretero*; *Abajo la carreta*; *Pericón nacional*; *Tango argentino* bailada por el negro Agapito; *Ensalada criolla* de Ezequiel Soria, en base a la 'revista callejera' de Enrique De María con música de Eduardo García Lalanne que había sido estrena-

<sup>30)</sup> Por ejemplo: «El complot del silencio», «Los invertidos», «La emperatriz bolchevique», «El tango en París», «Las de enfrente», «Las sacrificadas» de Horacio Quiroga. «El viejo Hucha», «Fruta picada», «El festín de los lobos». Abundan los títulos camperos: «El sargento Palma», «El gaucho Robles», «Tierra bárbara», el drama gaucho «El secreto de la Virgen», «La palomita de la puñalada», «Mate dulce», «Tranquera», «Gabino el mayoral», «Alma gaucha», «Mañila», «El rancho de las violetas», «Hasta la hacienda baguala», «Caí al jagüel con la seca», «No hay tierra como mi tierra», «La seca», «Hasta el pelo más delgado hace su sombra en el suelo», «La guitarra de un criollo». Otros títulos refieren específicamente a Juan Moreira y el moreirismo. «Jesús Moreira», «Juan Cuello» de Alberto Caraballo, «Juan Criollo» de José Antonio Saldías. El título «El chiripá rojo» de Enrique García Velloso marca el cruce entre el clima campero y los misterios oscuros y apasionados del folletín. Cfr. *Bambalinas*. Buenos Aires. 1918 a 1922. Sobre El alma que canta, véase Eduardo Romano, «La fundación poética de una ciudad» en, AAVV, Buenos Aires 1880-1930..., op.cit. Véase también, Ulanovsky, op.cit.

da por el circo de los Podestá en 1898 y en la que tres compadritos cuchilleros del suburbio cantaban tangos y los bailaban con cortes y quebradas. En 1909, Mario Gallo filma el primer *Juan Moreira* mudo, con Enrique Muíño en el papel de Juan Moreira, y en 1912, estrena *Tierra baja*, película en seis actos, según la adaptación de una anécdota de Angel Guimerá hecha por José González Castillo y Camilo Vidal, y con la actuación de Pablo y Blanca Podestá y Elías Alippi. Enrique Glücksmann financia varias películas que dirige Enrique García Velloso, en las que actúan José Podestá y Camila Quiroga, como *Mariano Moreno* de 1913 con Elías Alippi. También *Amalia* de 1914, basada en la novela de José Mármol, filmada con actores aficionados y estrenada en el Colón, y *Un romance argentino* de 1916. En 1915 los directores Humberto Cairo, Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche filman la exitosísima *Nobleza gaucha* con títulos de González Castillo, exhibida en toda América Latina, Francia y España. En 1916 Carlos De Paoli filma *Santos Vega* con José Podestá en el rol del payador, película en la que también actuaba Ignacio Corsini y que fue casi tan exitosa como lo había sido *Nobleza Gaucha* un año antes. También filma, junto a Edmo Cominetti, *El matrero*, en la que una cabalgata de cincuenta paisanos era filmada desde un auto en marcha. En 1917 Alberto Traversa filma *Bajo el sol de la pampa*, con Pepita Muñoz, producida por Emilio Bertoni y su productora Pampa Film. En *El mentir de los demás* de 1919, con Sarah Miranda, Lía Pearson, Carlos Walk, y Milagros de la Vega, y *Mala yerba* de 1929, dirigidas por Roberto Guidi y producidas por Ariel Film del mismo Guidi y de Mario Ponisio y Alberto Biasotti, se trata explícitamente la oposición entre ciudad y campo. *Martín Fierro* de 1921 es de Alfredo Quesada. *De nuestras pampas* de 1923 es de Julio Yrigoyen con la actuación de José Gola. *Tribus salvajes* de 1924 es de Emilio Peruzzi y está inspirada en *El último malón* de Greca. Las producciones de Federico Valle son dirigidas por Nelo Cosimi, y a veces protagonizadas por el mismo Cosimi y por Arauco Radal. *Allá en el sur*, *La jangada florida*, *Patagonia*, producidas por Valle, son dirigidas en 1922 por José Bustamante y Ballivián y el camarógrafo Arnold Etchebehere, y acercan al público urbano de la época los paisajes argentinos no filmados hasta entonces, el Delta del Paraná y la Patagonia. En 1926, Edmo Cominetti dirige *Los hijos de naidés*, y Nelo Cosimi, *El remanso* y *Mi alazán tostao*. Del mismo director es *El lobo de la ribera* de 1926 y *La quena de la muerte*

de 1928. Recién después de 1915, los diarios y revistas comienzan a publicar críticas y estrenos del cine argentino<sup>31</sup>. En 1918 aparece *Imparcial Film*, que se anuncia como “revista cinematográfica social y artística” y que publica críticas, estrenos, reportajes a estrellas argentinas y primicias. Desde 1919 *Cinema Chat* publica argumentos, guiones y fotodramas. En 1926 Natalio Botana establece un convenio con el noticiero cinematográfico de Valle, por el que los cronistas de *Crítica* y los del *Film Revista Valle* comparten notas, informaciones, recursos, y hasta primicias.

El primer eje discursivo de representación cinematográfica criollista fue el realista, que publicitó la cuestión social rural<sup>32</sup> tomando elementos del western norteamericano de la época muda, su realismo casi documental, su visión heroica del hombre de la tierra, el cowboy, el gaucho en el caso de Argentina, la puesta en escena de los paisajes autóctonos, la búsqueda de la libertad o la justicia, una acción impregnada de fuerza y de rudeza, una reconstrucción épica de los sentimientos nacionales. Los tópicos de este eje del discurso cinematográfico se centran en la oposición y rebelión frente a la autoridad, la exaltación de las figuras representativas del criollismo, el culto nacional del coraje, los temas patrióticos, la lucha en la frontera contra el indio. Producida y filmada por intelectuales y hombres progresistas, esta serie de películas no deja espacio para la consolación ni concilia con posiciones populistas o legitimistas. En un contexto de modernización técnico-cultural, sus directores proponen al cine como renovación estética, se interrogan sobre las relaciones entre cine y política y, en ocasiones se acercan a la vanguardia.

En 1916 Alcides Greca filma *El último malón*, estrenada en el Palace Theatre de Rosario el 4 de abril de 1918 y en el Smart Palace de Buenos Aires el 31 de julio del mismo año. Greca muestra la rebelión de los indios mocovíes en el norte santafecino, cuando a principios de 1904, después de estar durante medio siglo en contacto con la civilización, los mocovíes,

<sup>31</sup> Véase por ejemplo las críticas diarias y en el suplemento dominical de *La Nación* entre 1915 y 1927.

<sup>32</sup> Desde 1901 se sucedieron con una mayor o menor violencia, huelgas, movilizaciones y protestas de braceros, trilladores, estibadores, carreros, y otros trabajadores rurales. En la región pampeana los conflictos comenzaron en 1912 y se extendieron durante toda la década de 1910 por las provincias de Buenos Aires, Santa Fe, Córdoba y La Pampa, incluyendo a chacareros, arrendatarios, pequeños propietarios, que se oponían a las condiciones impuestas por terratenientes, intermediarios colonizadores, comerciantes y acopiadores. Los conflictos fueron noticia en las principales publicaciones de la época e impactaron en el habitante urbano medio. Las imágenes aparecidas en P.B.T. el 17 de agosto de 1912 bajo el título «La agitación agraria», que muestran a los chacareros reunidos en asamblea esperando a los dirigentes de la Federación Agraria Argentina para discutir la marcha del conflicto, deben haber resultado amenazadoras para el habitante común de Buenos Aires.

creyendo recibir ayuda de sus dioses, organizan una rebelión e invaden el pueblo de San Javier en la provincia de Santa Fe, asesinan colonos y son finalmente masacrados y exterminados. Algunas escenas retoman el breve western mudo de Griffith *The Battle at Elderbush Gulch* de 1914, los preparativos para enfrentar el malón, las mujeres y niños que permanecen reunidos durante la batalla, imágenes del conflicto con balas y lanzas que se cruzan entre las paredes de madera de las casas. Durante el conflicto hay cuarenta y ocho muertos, caballos muertos, pobladores heridos con flechas y lanzas, pero muchos más indios masacrados a balazos. En una persecución final, son muertos los últimos mocovíes heridos ocultos en los pajares, la toldería es incendiada, y piquetes policiales persiguen a la india dispersa que huye hacia el Gran Chaco esquivando las poblaciones del norte. Greca entrecruza el documental con la ficción, realiza un paneo antropológico con leyendas ilustrativas, y muestra las formas de vida de los mocovíes, desposeídos de sus tierras. Aunque en la leyenda inicial Greca promete que la película “no será la poesía enfermiza del boulevard exportada de París, ni el folletín policial ni el novelón”, sino “la historia de una raza americana, fuerte y hermosa que pobló las leyendas de la selva chaqueña y el estero”, incluye recursos del folletín y narra la historia del indio Jesús Salvador que se enamora de la bella mestiza Rosa Paiquí, mujer de su hermano el cacique Bernardo. Al igual que Griffith que en *The Battle at Elderbush Gulch* filma a Lilian Gish espiando por un agujero de la pared la batalla entre cowboys e indios, Greca utiliza el plano punto de vista con el que el emisario de Jesús Salvador es filmado en primer plano desde el punto de vista de Rosa Paiquí que mira el afuera desde un hueco horadado en las cañas de la pared de su encierro. Rosa intenta escapar pinchando su mano y arrojando el guardia al pozo en el que ella lava la sangre de la herida. Rosa corre entre los juncos, escapa, pero es atrapada, atada a un poste y abandonada. Cuando Jesús Salvador la encuentra, «dos días hace que la infeliz mestiza se halla amarrada al poste de tormento». Jesús y Rosa escapan por la orilla del río. En el fin del folletín, «Jesús Salvador fue cacique en el corazón de la bella Rosa Paiqui».

La serie continúa con *Juan sin Ropa* filmada por Georges Benoît entre agosto y septiembre de 1918, sobre libro de José González Castillo y con la actuación de Camila Quiroga. Producida por la misma actriz y el director (la productora Benoît-Quiroga), la película anticipa los hechos ocurridos

durante la Semana Trágica. El nombre de Juan sin Ropa alude al personaje del Diablo en la leyenda de Santos Vega. “Juan sin Ropa es la simbolización diabólica del vencedor de Santos Vega”. También simboliza al “capital nuevo, el ideal moderno desnudo en su grandeza, que viene a desvirtuar la falsa versión de la indolencia criolla”. La oposición entre la ciudad y el campo es mostrada en Juan sin Ropa como oposición entre ricos y pobres. Los ricos son los dueños de los campos, el ganado, las nuevas fábricas, los frigoríficos, que discuten sobre negocios y finanzas, proyectan, planifican, modernizan. El film incluye escenas de reuniones entre financistas que discuten en despachos y oficinas en el estilo de algunos cortos de Griffith como *A Corner in Wheat* de 1909 o *Death's Maraton* de 1913. Benoît muestra a los ricos en su condición humana, con sencillez, sin pretender que el espectador tome partido. Los ricos tienen sentimientos, también sufren. Pero aunque buenos, son irremediamente ricos. Entre los pobres está Juan Ponce (Héctor Quiroga) que vive en el campo, trabaja la tierra y la siembra con el arado. La imagen de Juan sembrando la tierra retoma imágenes de *A Corner in Wheat*. Juan recibe una carta donde se le avisa que hay una vacante en un frigorífico. El iris que se va cerrando subraya en primer plano la cara de Juan feliz y esperanzado. Juan se va a la gran ciudad. Se despide de sus padres que lloran sin consuelo. Es la otra cara de la inmigración, el exilio del que emigra. La madre que seca sus lágrimas con las dos puntas del pañuelo, el perro a quien Juan impide subir al tren, los padres que quedan tomando mate en el rancho, son imágenes que parecen formar parte de miles de historias no ficticias. Son los afectos de Juan. Benoît otorga un lugar de importancia al montaje de acciones independientes entre sí, montaje que se orienta hacia un determinado efecto temático, el conflicto. Se suceden imágenes probablemente documentales del trabajo en un frigorífico, asambleas en las que Juan convoca a la solidaridad sindical y a la lucha, manifestaciones de obreros de todas las edades que se acercan a la cámara y la rodean. El dueño del frigorífico, industrial avaro conocido por su mezquindad con los obreros a los que rebaja los salarios y despide en forma arbitraria, despide a Juan, y entonces, estalla el conflicto. La acción crece cada vez más y las oposiciones se desarrollan y superan entre sí, y se aceleran con violencia. Los obreros apedrean las oficinas del dueño y la invaden. Hay corridas con la policía a caballo que persigue a los manifestantes, chicos lustrabotas que huyen asustados. Los po-



licías aparecen por debajo de un puente y arremeten a caballo con sus sables, saltan muros, entran a la oficina del dueño y dispersan a los obreros. La cámara enfoca los pies que huyen por debajo de una pared, o se ubica en lo alto y filma las corridas desde arriba. En *Juan sin Ropa* el montaje intenta la representación de escenas de acción y movimiento cuyo contenido es el conflicto, y en esto Benoît parece anticiparse a los films soviéticos *La huelga* y *El acorazado Potemkin* ambos filmados por Eisenstein en 1925. El personaje Juan sin Ropa es un protagonista colectivo. A punto de ser detenido, es salvado por la hija del industrial (Camila Quiroga) que lo alberga en su auto y le aconseja olvidar su lucha. «Trabaje, venza y luego sea bueno. Usted puede ser un hombre útil». En un primer plano el obrero y campesino y la hija del industrial se dan la mano. En el campo, adonde ha ido a esconderse de la persecución policial, Juan conoce al estanciero Aldunate (Julio Escarcella), y comienza a luchar a favor del progreso y la modernización rural <sup>33</sup>).

La representación del conflicto rural iniciada por *El último malón* y *Juan sin Ropa* persistirá con variantes a lo largo del cine argentino. Desde fines de la década de 1930, comienzan a filmarse conflictos sociales rurales, lo que los sociólogos e historiadores han llamado la cuestión social en el campo, la temática de la posesión de la tierra, el problema de la tierra hipotecada, los conflictos por cuestiones productivas, y entre chacareros y acopiadores; el problema de la explotación de hacheros, la vida del obraje, la rudeza de los isleros. En esta serie discursiva se entrecruzan el folletín y el melodrama, la reconstrucción histórica, la franca denuncia social, la interpelación política, a veces el discurso criollista. Algunas de estas películas filman el conflicto rural desde un lugar crítico, como en el caso del cine de Mario Soffici, en *Kilómetro 111*, *Prisioneros de la tierra*, *Tres hombres del río*, *Viento norte*, *La cabalgata del circo*, *El camino de las llamas*, *Cita en la frontera*. Otras, las que privilegian la puesta en imágenes del culto nacional del coraje, cultivan la mítica del gaucho patriota y justiciero. Es el caso de algunos de los films de Lucas Demare como *Chingolo*, *La guerra gaucha*, *El cura gaucha*; de Alberto de Zavalía en *Malambo*; de Demare y Hugo Fregonese en *Pampa bárbara*; nuevamente de Demare en *Los isleros*, *Guacho* y *El último perro*; de Fregonese

<sup>33</sup>) Según una crítica de la época, la película lleva a pensar que «la barbarie criolla la supuso el diablo porque solo el diablo podía vencer al viejo Santos». Cfr. Imparcial Film, 5 de junio de 1919.

se en *Pampa salvaje*; de Hugo Del Carril en *Surcos de sangre*, *Las aguas bajan turbias*, *Las tierras blancas*, y *Esta tierra es mía*. Desde fines de la década de 1940, la representación de la conflictividad rural deja de cumplir la función de construcción cultural que tuvo entre 1910 y 1940, pero persiste temáticamente, y es retomada durante la década de 1960 por Lautaro Murúa en *Shunko*, por Enrique Dawi en *Río abajo*, y por Fernando Birri en *Tire dié*, y *Los inundados*. Fernando Ayala muestra la folklorización turística y la degradación como espectáculo de la estancia pampeana en *Paula cautiva*. Y hacia los años setenta el cine de Leonardo Favio retoma el conflicto rural con *El Romance del Aniceto y la Francisca*, *Juan Moreira*, y *Nazareno Cruz y el lobo*. Nicolás Sarquis filma *Palo y Hueso*, y *La muerte de Sebastián Arache y su pobre entierro*. Es la época de la narrativa épica de Héctor Olivera en *La Patagonia Rebelde*, y de Ricardo Wullicher en *Quebracho*. En la década de 1990 Miguel Pereira filma *La última siembra* donde pone en imágenes los procesos de diferenciación social en el ámbito rural argentino contemporáneo y las tensiones y conflictos producidos. Adolfo Aristarain, Juan Bautista Stagnaro y Ricardo Wullicher recuerdan los viejos ideales en *Un lugar en el mundo*, *Casas de fuego*, y *La nave de los locos*.

Durante la década de 1910, un segundo eje discursivo de representación cinematográfica criollista, publicita el conflicto rural con los recursos del circo criollo, de la literatura de folletín y del melodrama europeo de fines del siglo XIX. Esta serie de películas muestran una configuración ideológica y formal caracterizada por los siguientes elementos:

1º) Lo rural es el medio por el que el cine criollista intenta la redención de las buenas costumbres, la defensa de los valores familiares y la inclusión de moralejas.

2º) La representación del conflicto rural pierde la fuerza y potencial crítico del conflicto social, y el conflicto entre clases es transpuesto como oposición entre lo rural y lo urbano.

3º) El sentimentalismo y la exageración paroxística de los afectos del folletín son representados mediante la evocación de la dinámica y gestualidad del culto criollista al coraje.

El cine convoca a los grandes actores, ya consagrados en el circo criollo o el teatro, y cuyas voces serán también difundidas por el radioteatro. El pasaje de los actores del circo criollo al cine mudo y luego al sonoro

configura un campo de pertenencia indiscutible <sup>34</sup>). Del circo criollo provienen actores, directores, músicos, y técnicos del cine mudo del momento y que pasarán al cine sonoro desde principios de la década de 1930. Entre los actores: Orfilia Rico, Camila Quiroga, María Padín, Enrique Muiño, Elías Alippi, Guillermo Battaglia, José y Blanca Podestá, Florencio Parravicini, Francisco Ducasse, Pierina Dealessi, Francisco Atanaz, Julio Escarcella, Celestino y Arturo Petray, Arturo Mario, Santiago Arrieta, María Ester Buschiazzi, Sofía y Olinda Bozán, Enrique Serrano, Adolfo Linvel, Rosa Catá, Roberto Fugazot, Pedro Maratea, Luis Sandrini, José Gola, Ignacio Corsini, Homero Cárpena <sup>35</sup>), Mario Fortuna, Francisco Álvarez, Luis Arata, Enrique de Rosas, Arturo García Buhr. Roberto Fugazot viaja en 1927 a Francia junto a Agustín Irusta y a Lucio Demare, pianista acompañante en las proyecciones del cine mudo. Enrique Muiño, protagonista del *Juan Moreira* de 1909, había comenzado como comparsa en la compañía de Jerónimo Podestá. Francisco Petrone también había comenzado como comparsa. Elías Alippi bailaba tangos en la compañía de los hermanos Podestá en el teatro El Cómico. Pepita Muñoz había trabajado con la troupe Anselmi y en el circo de Pepe Podestá. José Gola había actuado en las compañías de Jerónimo Podestá y de Muiño-Alippi. Celestino Petray había llevado al picadero por vez primera el personaje de Coliciche. Luis Sandrini había actuado en varios circos como comparsa, payaso y tony. Francisco Álvarez era actor y guitarrista e interpretaba en el circo criollo el papel de Juan Moreira. El italiano Ignacio Corsini, que en 1916 actuó en *Santos Vega* de De Paoli y en 1917 en *Federación o muerte* de Atilio Lipizzi, había sido cirquero y también peón en una estancia bonaerense. Enrique Serrano y Pierina Dealessi habían actuado con la troupe de los Anselmi, donde Dealessi personificaba, a pesar de ser una niña, al hijo de Juan Moreira o de Pastor Luna. Entre los directores del cine mudo y sonoro que provienen del circo criollo, algunos fueron también escritores de sainetes y guionistas como Enrique García Velloso, director de *Mariano Moreno*, *Amalia*, *Un romance argentino*; y Enrique Santos Discé-

<sup>34</sup> Se revisaron más de 800 resúmenes biográficos de actores, guionistas y directores, todos publicados en AAVV. El cine argentino 1933-1995. CD ROM de la Fundación Cinemateca Argentina. Buenos Aires. 1996.

<sup>35</sup> Según el testimonio del actor Homero Cárpena: «Nosotros éramos más auténticos, con menos cultura. Veníamos de la carpa del circo. No teníamos quien nos enseñara a impostar la voz. La impostábamos sin haber recibido ninguna enseñanza, obligados por aquella carpa». Entrevista de Enrique Sdrecht a Homero Cárpena publicada en La Nación, 14 de julio de 1997.

polo que fue intérprete en 1924 del corto mudo de Mario Soffici, *Muñeca*, y director de cinco películas sonoras entre 1938 y 1943. García Velloso era amigo personal de José y Pablo Podestá a quienes había conocido en Rosario siendo chico, y Ezequiel Soria fue director de la compañía de los Podestá en el Apolo. García Velloso, Soria y Nicolás Granada se reunían con los Podestá en los camarines del Apolo a leer sus obras, y allí estrenaron García Velloso, **Jesús Nazareno**, Ezequiel Soria, **Política casera**, y Nicolás Granada **Al campo**. Florencio Parravicini, actor, guionista y director de *Hasta después de muerta*, había sido tirador al blanco en un circo europeo de fines de siglo XIX, siendo contratado por Pepe Podestá como actor cómico debido a su parecido con el actor de cine mudo Max Linder. Enrique de Rosas, actor y director de *La batalla de Maiipú*, había sido payaso en el circo de los hermanos Cassano. El director y guionista José Agustín Ferreyra fue escenógrafo en el teatro Apolo de los Podestá. El director, actor y guionista Mario Soffici había sido cirquero, tony, prestidigitador e ilusionista en distintos circos, y luego primer actor en la compañía teatral de Camila Quiroga. En menor número participaron en el cine actores provenientes del teatro. Teresa y Pepita Serrador, Gloria Ferrandiz, Orestes Caviglia, Paulina Singerman, Margarita Corona, Rosa Rosen, Luisa Vehil, Olga Casares Pearson, Milagros de la Vega, comenzaron actuando en el teatro. Lola Membrives fue protagonista de un único film mudo, *Tierra argentina*. También José Olarra, que actuó en el film mudo de 1916 *La última langosta*. Angelina Pagano comenzó en el teatro y pasó al circo criollo contratada por Pepe Podestá. Leonor Rinaldi comenzó en el teatro y pasó al sainete protagonizando algunos muy exitosos. Narciso Ibáñez Menta y Rosita Moreno comenzaron actuando en compañías de zarzuelas y sainetes. Tito Lusiardo debutó en 1921 en el sainete de Alberto Vacarezza, **Tu cuna fue un conventillo**. Eva Franco debutó en el Politeama de Rosario representando un pequeño papel en el sainete de Enrique García Velloso, **Jesús Nazareno**. Otros actores hicieron el camino inverso y pasaron del circo criollo al sainete, el teatro y al cine. Buena parte de los artistas provenientes del circo criollo formaron sus propias compañías teatrales como Muiño y Alippi, los hermanos Podestá, Florencio Parravicini, Camila Quiroga, Enrique de Rosas, Luis Arata. Muchos de ellos pasaron al cine sonoro y fueron intérpretes o técnicos en películas dirigidas por Mario Soffici o Lucas Demare: Enrique Muiño, Elfas Alippi, Camila Qui-

roga, Rosa Catá, Roberto Fugazot, Agustín Irusta, Homero Cárpena. Muchos de estos actores, técnicos y directores fueron importantes productores en el cine mudo y en el sonoro. Muchos organizaron sus propias productoras. La mayor parte de los socios fundadores de Artistas Argentinos Asociados habían pertenecido al circo criollo.

Hasta *Nobleza gaucha*, primer largometraje argumental argentino con un estreno comercial, la producción cinematográfica argentina había consistido, con la excepción de *Tierra baja* de Mario Gallo y *Amalia* de Enrique García Velloso, en películas muy breves de entre 10 y 15 minutos de duración. Dirigida en 1915 por Humberto Cairo, Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche, y filmada con el auspicio financiero de la Sociedad General Cinematográfica de Julián de Arjuria, *Nobleza gaucha* costó 16.000 pesos y se convirtió en el primer gran éxito masivo del cine de ficción argentino. En ese mismo año la empresa de Arjuria y de su socio Humberto Cairo, que ya había financiado varios films, las primeras producciones de Mario Gallo durante el Centenario entre otras, apoyó económicamente la producción cordobesa *Deuda Sagrada* dirigida por Julio Brunner Núñez, filmada por Julio Peruzzi, y estrenada en septiembre de 1915 en Córdoba, Tucumán y Montevideo <sup>36</sup>). *Nobleza gaucha* se estrenó en Buenos Aires el 11 de agosto de 1915 en los cines Select de Suipacha al 400, y Empire Theatre de Corrientes y Maipú, en donde estuvo en cartel hasta el 30 de agosto en las dos funciones de tarde y noche. Unos días después se agregó el cine Imperial de la calle Cangallo donde fue exhibida durante seis semanas y el Gaumont y otras veinte salas donde estuvo en cartel simultáneamente durante seis meses en dos funciones a sala llena, dando casi 100.000 pesos de ganancia mensual. En aquella época los estrenos no duraban más de un día y, en el mejor de los casos, dos días, sábado y domingo. Las exitosas *Mariano Moreno* y *La Revolución de Mayo* habían sido exhibidas durante cuatro días seguidos en el Palace Theatre junto a la banda cómica de Toribio Sánchez. *Nobleza gaucha* quebró los records anteriores y se convirtió en un éxito multitudinario. Fue difundida en ciudades y pueblos del interior con la distribución de Angel Mentasti, llegando a recaudar cerca del millón de pesos. Fue la primera película argentina exhibida en el exterior y se exhibió en Brasil y otros países de América Latina, y luego en Francia y Es-

<sup>36</sup> Efraín Bischoff, «Deuda sagrada, una película olvidada» en *Todo es historia*, n° 98, julio de 1975.

paña ante el rey Alfonso XIII <sup>37)</sup>. Humberto Cairo, Eduardo Martínez de la Pera y Enrique Gunche fueron los coautores del film, cumpliendo a la vez las funciones de director, argumentista y compaginador. Cairo concibió el argumento, dirigió la película y la produjo junto a Julián de Arjuria, su socio en la productora que desde 1907 financiaba los documentales que los fotógrafos Martínez de la Pera y Gunche filmaban en regiones consideradas exóticas, como las cataratas del Iguazú o la selva chaqueña. Martínez se ocupó de la dirección general, y Gunche de la cámara y fotografía. El año anterior ambos habían sido premiados en EEUU en la Exposición de Fotografía de San Francisco con la Gran Medalla de Honor y la Medalla de Plata, y, probablemente concededores del primer cine norteamericano, fueron quienes aportaron sus conocimientos técnicos utilizando medios avanzados para la época. José González Castillo fue el escritor que aseguró el éxito de la película, agregándole para su segunda presentación los títulos, versos extraídos del **Martín Fierro** de José Hernández, el **Santos Vega** de Rafael Obligado y el **Fausto** de Estanislao del Campo, e impregnándola así con un significado de rebeldía y protesta social acorde con el sentimiento político popular de la época, intermedia entre la agitación anarquista del Centenario y la revuelta de 1919. González Castillo, que era autor teatral, escritor de sainetes, autor de tango, periodista y publicista, trabajaba como traductor de los carteles de las películas mudas extranjeras y como anunciante de los productos de la casa Glücksmann. Había escrito el libro para el *Juan Moreira* de Mario Gallo y escribiría el de *Juan sin Ropa* cuatro años más tarde. En cuanto a los intérpretes, participaron actores del circo criollo y del teatro famosos en la época: Orfilia Rico; María Padin, que actuaba simultáneamente como dama joven en la compañía de Pablo Podestá en el Teatro Nuevo; Celestino Petray, uno de los creadores del personaje Cocoliche en el circo crio-

<sup>37)</sup> En el momento del estreno, se ofrece en Buenos Aires un abanico amplio de espectáculos: films europeos y americanos de folletón, teatro lírico, revista porteña, circo criollo, lucha romana, fiestas criollistas en clubes filodramáticos. En los cines se estrenan *Las dos heridas* con la actuación de Mistinguett, muy popular entre los porteños, *La clave maestra*, *Pasión de muerte*, *La venganza funesta*, *Cuadro de gitana*, *El hijo de la cárcel*, *El prisionero de Zenda*. En el Palace Theatre se exhibe el film *Maciste*, en el que actúa el mismo atleta que en *Cabiria de D'Annunzio*, y que narra la historia de una niña indefensa perseguida por enemigos poderosos que entra a un cine donde se exhibe *Cabiria* y, fascinada ante la fuerza del esclavo *Maciste*, escribe a la Itala Film una carta dirigida al atleta pidiéndole protección. En el teatro Nuevo actúa Blanca Podestá. En el Coliseo, la soprano lírica María Roff. En el Politeama debuta Leopoldo Frégoli, y en el Colón, la soprano Gilda della Rezza. Los clubes filodramáticos realizan las fiestas de «Tome y traga», «Brisas del Plata», «Los Trovadores». En el Circo Anselmi, siguen en escena los dramas nacionales *Juan Cuello y Tierra baja*, y en el Casino el luchador belga Simonoff, el campeón italiano Marinetti, Goldstein, el león ruso, y Petersen el danés realizan demostraciones para el campeonato de lucha romana. Cfr. *La Nación*, 11 al 31 de agosto de 1915; *Caras y Caretas*, números 877 a 880, 7, 14, 21 y 31 de agosto de 1915.

llo, que actuaría en *Juan sin Ropa* y que más de veinte años después trabajaría con Mario Soffici en *Prisioneros de la tierra*; el galán Julio Scarcella, preferido entre el público femenino del momento por su gordura y robustez; Ramón Marán, Atilio Cincioni, Dora y Francisco Romeral, y Arturo Mario quien también cumplió la función de director de actores.

El film introduce la unidad narrativa, las tomas panorámicas, la búsqueda de una calidad fotográfica. No hay por entonces en Argentina estudios cinematográficos. Se filma con luz natural, por lo que los escenarios de *Nobleza gaucha*, también los interiores, fueron naturales, tanto urbanos como rurales. El mundo rural pampeano está representado por imágenes de ranchos y tropillas y escenas de arreos y domas. Los escenarios rurales fueron la estancia "La Armonía" en González Catán, propiedad de Susana Torres de Castex, adonde iba Humberto Cairo como operador de las películas extranjeras con que se divertía la familia, y una barranca cerca de Campana, adonde se filmó la desbarrancada del estanciero. Los exteriores urbanos fueron las calles de Buenos Aires en el barrio de Constitución, en la Plaza de los dos Congresos, en el cabaret Armenonville, y en la Avenida de Mayo con tranvías, Fords a bigote, y gente mirando curiosa al equipo de filmación. Se incluyeron algunos travellings, uno desde un tren en marcha y otro desde un tranvía, con imágenes de la ciudad con su actividad cotidiana y sus casas bajas. Los interiores de la mansión urbana del estanciero se armaron como telón de fondo en la terraza de la mueblería Maple. La mansión fue una casa de Palermo Chico. La verja por la que trepa el gaucho para salvar a la paisanita fue la del Hipódromo de Palermo<sup>38)</sup>.

El film es una historia de amor que reúne la representación criollista del mundo rural argentino con los recursos semánticos y narrativos del folletín. El eje discursivo del cine criollista que entrecruza el conflicto rural, el folletín y el melodrama, retoma el culto al coraje de gauchos y criollos. María (María Padín) es la criollita hija de la puestera de la estancia de José Gran, el Estanciero (Arturo Mario), que se enamora de María, novia del gaucho Juan, y la rapta y encierra en su mansión de Buenos Aires. El novio de la heroína es Juan (Julio Scarcella), un gaucho valiente de la estancia de Gran, que sabe domar «en pelo y en rienda» y que ha salvado a la criollita de una muerte segura rescatándola de un caballo desbocado y sen-

<sup>38)</sup> Según una carta escrita por María Padín a Eduardo Moles el 14 de junio de 1948. También en, *Panamá Senderos*, «Un film pionero» en, *Lys*, N° 33, septiembre de 1995.

tándola en la cruz de su caballo. Juan se enamora de María, de “la intrepidez de la criollita” que “lanza el pingo en una desenfrenada carrera, que no logra detener la escasa fuerza de sus brazos”. Los directores usaron el flash-back que había sido introducido por David Griffith por primera vez siete años atrás en *Hace muchos años* de 1908. En un flashback, Juan recuerda el momento del flechazo, cómo ha salvado a la criollita, la debilidad de la heroína montada en pelo en el caballo desbocado.

*Nobleza gaucha* difunde y publicita las creencias urbanas de la época sobre la figura del estanciero y el terrateniente. El rol retardatario del latifundio, el tradicionalismo del terrateniente y el consumo desmedido de riquezas del estanciero, fueron visiones míticas popularizadas desde principios de la década de 1910 por la retórica reformista de políticos e intelectuales que teorizaron sobre los latifundios como factor retardatario para la economía argentina <sup>39)</sup>. En el film, la figura del estanciero aparece investida de los peores defectos <sup>40)</sup>. En una de las primeras escenas, el estanciero camina junto al capataz de la estancia por un camino arbolado, controla a los peones, les pega con la fusta con displicencia. Despide a Juan de la estancia y, envuelto en guardapolvo y anteojeras, rapta a María llevándola desmayada a Buenos Aires en su lujoso descapotable. Mantiene secuestrada a la criollita en su mansión de Buenos Aires, vuelve borracho del Armenonville, acosa y golpea a la víctima que se resiste, y cuando Juan hace fracasar su intento de seducción, lo acusa falsamente de cuatrерismo y lo manda a arrestar con la policía. Los personajes son simples y previsibles, sin complejidades o sutilezas, irremediabilmente buenos o definitivamente malos. Juan salvará a María de las garras del malvado estanciero. Parte hacia Buenos Aires acompañado por el italiano Don Genaro (Celestino Petray) en un viaje que retoma imágenes y equívocos del sainete. Don Genaro ha sido verdulero en Buenos Aires durante cinco años y, desde que decide acompañar a Juan, empieza con las desventuras. Sus tropezas y acaloradas protestas, los consejos y explicaciones que ofrece a Juan en cocoliche, poseen una comicidad que recuerda la del circo criollo y deleitaron al público urbano de la época. Los directores concilian las diferencias entre nacionalidades y vinculan el conflicto social a la oposición entre mun-

<sup>39)</sup> Cfr. Tullio Halperin Donghi, “Canción de otoño en primavera: Previsiones sobre la crisis de la agricultura cerealera argentina (1894-1930)” en, *Desarrollo Económico*, Vol.24, n°95. 1984.

<sup>40)</sup> Según narran los letreros: “Nuevo señor feudal hasta la justicia le obedece”. “El orgullo es su autoridad y el rebenque su razón”.



dos sociales que se suponen incompatibles, el del peón y el del estanciero. También a la oposición y tensión entre el campo y la ciudad. Para el hombre de campo de la época, criollo o inmigrante, Buenos Aires es un espacio físico y también un mito cultural, el escenario que ostenta la modernización. La ciudad aparenta ser el único lugar donde se producen los cruces culturales derivados del proceso migratorio, y el espacio de condensación de una multiplicidad de cambios. La dimensión de la ciudad inaugura nuevas experiencias. Los transportes son veloces, a veces inalcanzables, el ritmo de la gente está acelerado, la iluminación artificial supone una ruptura con los ritmos de la naturaleza, los vicios y estigmas de la ciudad se exhiben públicamente, la calle es común y anónima. En el film, el mundo del campo es visualizado en oposición a la ciudad, como el ámbito en el que reinan la virtud, la ingenuidad, las buenas intenciones, la nobleza, y en el que se valoran las destrezas del criollo antes que el poder del dinero. Para el gaucho Juan, Buenos Aires es un espacio conflictivo y un desafío. La tensión entre el mundo rural y el nuevo mundo urbano del Buenos Aires del Centenario está presente en la simpleza y campechanía con que Juan observa azorado las calles de Buenos Aires. Torpes y pajueranos, casi atropellados por un auto que pasa, Juan y Don Genaro consultan finalmente a un policía con quien se cruzan saludos respetuosos con sus respectivos casquete, chambergo y sombrero campesino. La imagen de Juan y don Genaro corriendo detrás de un tranvía desde donde la cámara los enfoca intentando subir desesperados, representa alegóricamente la heterogeneidad del nuevo mundo cultural posterior al Centenario y el problema planteado por la necesidad de alcanzar la modernización preservando los viejos valores y modos criollistas aunque aceptando las diferencias.

Por tratarse de un folletín criollista, el lenguaje de *Nobleza gaucha* es pasional y, a la vez, reticente y contenido. Juan clava con violencia su puñal en la puerta de la habitación donde José Gran está a punto de seducir forzosamente a María. El gesto contenido hace crecer con fuerza el suspenso, la intriga y el misterio. El Estanciero ve el puñal clavado en la puerta, se asoma a la habitación contigua, forcejea con Juan, luchan cuerpo a cuerpo. Los directores acentuaron el uso dramático de los primeros planos de motivos fuertemente icónicos. El puñal de Juan clavado en primer plano en la puerta del dormitorio del Estanciero intensifica el amor apasionado de Juan hacia María, y resta importancia al poder del Estanciero, a la

riqueza de su mansión. La inserción del primer plano objetivo reproduce el agrandamiento de un detalle y miniaturiza el conjunto circundante. Juan envuelve la cabeza de Gran en el poncho, lo ata con su lazo y vence al Estanciero que intenta apuñalarlo, lo domina pero decide no matarlo. La figura del gaucho es exaltada por su nobleza y por la búsqueda de la justicia <sup>41</sup>). La falta de complejidad de la trama melodramática se ve aligerada por la sucesión de persecuciones y por el recurso narrativo del salvamento en el último minuto. El ritmo de la acción se acelera cuando el Estanciero huye en su caballo perseguido por Juan. El primer plano objetivo del revólver caído en medio del campo en el momento en que Gran va a necesitarlo, pone en guardia al espectador acerca del fin del Estanciero, imprime rapidez a la acción, simplifica la huída y persecución y acelera el desenlace. El Estanciero rapta a María, Juan busca a María, acecha al Estanciero, y libera a María en el último minuto. El Estanciero perseguirá a Juan, y Juan perseguirá definitivamente al Estanciero <sup>42</sup>). El Estanciero se desbarranca dramáticamente con su caballo y muere. Juan intenta socorrerlo, desciende por la barranca, se arrodilla junto al patrón muerto y se saca el sombrero. En el gesto final está la nobleza gaucha de Juan. También, la oposición a la autoridad y la burla a la justicia oficial que fueron constantes del criollismo. La verdadera justicia no es posible si tiene su fuente de legitimidad en las decisiones de los ricos y poderosos. La combinatoria de la temática criollista y de los recursos del folletín aseguró el éxito masivo de la película, que retomaba del folletín, la presencia de una inocente paisana mancillada, el misterio del rapto y el secuestro, la mansión fastuosa en la que el villano encierra a su víctima, el héroe que salva a la víctima, su puñalada contenida, la persecución al villano, la venganza fi-

<sup>41</sup> "Potros más bravos que vos ha dominado este gaucho en su vida". "Un gaucho valiente no mata a un hombre indefenso".

<sup>42</sup> Los directores parecen retomar los recursos utilizados por Griffith en *The Adventures of Dollie* de 1908, film en el que una banda de gitanos raptaba una niña que era salvada en el último minuto, o en *The Lonely Villa* de 1909, film en el que una madre y sus tres hijas eran atacadas por unos vagabundos armados y salvadas por el marido de la mujer después de una persecución en carreta que se define en el último minuto. Juan entra al dormitorio, encuentra desmayada a María, la cree muerta. La confusión y el malentendido de Juan se resuelven con rapidez. La persecución fue muy utilizada en el cine de la época para ampliar la longitud de las películas. En un plano contraplano Juan y el Estanciero se reconocen y enfrentan mirando a la cámara. El recurso de la acción que pasa de plano a plano con un corte directo entre ambos, había sido inaugurado unos años antes por el británico James Williamson en la primera película de persecuciones, *Stop Thief!* de 1901 y *Fire!* de 1902, exhibidas en EEUU en 1903. La técnica del plano contraplano era muy reciente y se estaba generalizando en el western norteamericano en el mismo año en que *Nobleza gaucha* fue filmada, hecho que permite evaluar el nivel de los conocimientos técnicos de Martínez de la Pera y de Gunche, y su voluntad de innovación casi perfeccionista. El primer plano inserto utilizado como recurso narrativo que aumentaba el suspenso en las secuencias de persecuciones y rescates, había sido introducido por Griffith en *The Voice of the Violin* de 1909.

nal, y del criollismo, el coraje y valentía del gaucho Juan y el *atravesado* cocoliche de Don Genaro, las imágenes de la doma, el aparte, el fogón, la serenata del gaucho a su china, la sobriedad y economía discursiva. La crítica a la figura del terrateniente, y la visión de los paisajes pampeanos y exteriores porteños deben haber resultado fuertes atractivos para el público del momento tanto en la ciudad como en los pueblos rurales.

Con las ganancias obtenidas por *Nobleza gaucha* el productor Julián de Arjuria y los directores Cairo, Martínez de la Pera y Gunche, se agruparon en la productora Sociedad Cinematográfica Argentina y construyeron en Belgrano un teatro de pose que seguía el modelo impuesto en Francia por Charles Pathé. Totalmente vidriado, permitía filmar con luz natural. Allí Martínez de la Pera y Gunche filmaron en 1916 un folletón, *Hasta después de muerta*, con la dirección artística y el guión de Florencio Parravicini. El estreno fue en el cine Callao el 13 de octubre de 1916. Actuaron el mismo Parravicini, Orfilia Rico, Silvina Parodi, Ladrón de Guevara, Mariano Galé, Enrique Serrano y Argentino Gómez. En el film, la cajera de un banco vive en una pensión donde conoce a dos estudiantes de medicina vagos y poco estudiosos a los que logra ordenar y encauzar. Seducida por uno de ellos, Luis, la protagonista llega a robar la caja del banco donde trabaja para que Luis pague lo que ella cree es una importante deuda. En realidad, Luis necesita el dinero para hacer un costoso regalo a la hija de un médico de fortuna, con quien finalmente se casa. Como en *The Mothering Heart de Griffith* de 1910, en *Hasta después de muerta* el eje del folletín gira sobre la burla y traición que el amante inflige a la heroína. Luis y su amigo se reciben de médicos, progresan, se convierten en cirujanos. Cruelmente abandonada por Luis debido a su condición social inferior, la cajera se va de la pensión, se pierde, nada se sabe de ella, es buscada por la policía en los lagos de Palermo. Va a parar a un hospital donde finalmente muere. Allí, en la morgue del hospital, Luis, que ha ido a buscar piezas anatómicas para sus estudios, encuentra bajo una sábana el cadáver de la heroína que nadie ha ido a reclamar. Desesperado por la culpa, deja su exitosa carrera y viaja al exterior. Su amigo (Florencio Parravicini) cría al hijo de Luis. En la escena final, Luis, que ha vuelto al país, y su hijo lloran junto a la tumba de la muerta. Toda la película es un largo flashback. Antes de narrar los hechos, Parravicini muestra en la primera escena imágenes del cementerio con sus cruces y mausoleos y a Luis y a su hijo para-

dos junto a la tumba. El film inaugura una serie de folletines de arrabal en los que la oposición entre el campo y la ciudad deja lugar a la oposición entre el centro y el suburbio.

El arrabal es el nuevo escenario de nuevas formas de sociabilidad populares que transforman los viejos valores rurales de criollos y campesinos inmigrados desde Europa. El folletín de arrabal retoma los recursos del melodrama teatral europeo de fines del siglo XIX. En los cines de Buenos Aires es proyectado con milongas y tangos como música de fondo. El melodrama de arrabal es efectista y anticipa al melodrama tanguero de principios del sonoro. Son historias de amores imposibles y de pasiones desencontradas, de villanos sin límites, fatales seductoros, y mujeres condenadas por su posición social y seducidas hasta el abandono. Los protagonistas pierden a sus hijos, los hijos quedan huérfanos, los niños son robados o alejados por largos años de sus seres queridos. Víctimas de su condición social inferior, del azar, o del destino, los personajes ingresan en un territorio que no les es propio y deben pagar inexorablemente por la falta cometida. El melodrama habla de las duras condiciones de trabajo para la mujer de las primeras décadas del siglo XX <sup>43)</sup>, que vive sufriendamente en una pensión o un conventillo, y que empleada en tiendas o negocios elegantes (*Hasta después de muerta*, *La chica de la calle Florida*, *La vendedora de Harrod's*), trabajadora doméstica, obrera, lavandera, costurera (*La costurerita que dió aquel mal paso*, *La chica de la calle Florida*), marginal (*Organito de la tarde*, *La cieguita de la avenida Alvear*), o prostituta (*Melenita de oro*, *La mavea*, *Corazón de criolla*, *Perdón viejita*), se caracteriza por su bondad y aunque da el mal paso, termina convirtiéndose en un ejemplo de moral y rectitud, a veces en el ejemplo de otra joven (*Perdón viejita*, *La chica de la calle Florida*). Desfalleciente, o desmayada, o casi a punto de morir, (*Hasta después de muerta*, *Organito de la tarde*, *Melenita de oro*), va a la cárcel (*Perdón viejita*, *Corazón de criolla*), o es cuidada por la dueña de la pensión (*Hasta después de muerta*), o por la suegra (*Perdón viejita*), o por una vecina o amiga (*La chica de la calle Florida*), siempre una mujer mayor con experiencia, y, en todos los casos, por los indignados amigos del seductor que la ha abandonado. En cuanto al galán, es de condición social superior a la

<sup>43)</sup> Siguiendo a Thomas Elsaesser, «Tales of Sound and Fury. Observations on the Family Melodrama» en, Ch. Gledhill (comp.), *Home is Where the Heart is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*. Londres. British Film Institute. 1987.

de la heroína, casi nunca proviene del suburbio, y si es arrabalero, es rico con una fortuna mal habida. Luego de varios episodios de maldad y villanía, se demuestra siempre rico, noble y generoso, recupera el honor mancillado de la mujer y logra escapar de la pobreza <sup>44)</sup>.

Con el cine de Ferreyra, que introduce durante la década de 1920 nuevos recursos melodramáticos, el melodrama se aleja del acartonamiento teatral y de los falsos decorados, recurre a actores no profesionales, y comienza a utilizar la iluminación artificial y los paisajes naturales. Ferreyra había sido escenógrafo y proveedor de los decorados del teatro Apolo, donde ponía en escena sus dramas criollos la familia Podestá. Produce folletines tanto urbanos como rurales y se especializa en los melodramas de arrabal. *Campo ajuera*, *De vuelta al pago*, *La gaucha* y *Perdón viejita*, fueron algunos de los melodramas exitosos dirigidos por Ferreyra, que tratan temas específicamente rurales desde el punto de vista del folletín, e invocan explícitamente las bondades de la simpleza de la vida rural, pura e incontaminada, en contraposición a la ciudad, símbolo de corrupción y mala vida. La oposición entre el campo y la ciudad anticipa una de las oposiciones preferidas por Ferreyra, la del barrio y el arrabal versus el centro y la urbanidad de Buenos Aires. En 1932 Ferreyra intenta filmar con el sistema sonoro Movietone pero fracasa, y *Rapsodia gaucha*, en la que actúan Ignacio Corsini, Irma Córdoba y Miguel Gómez Bao, queda sin ser estrenada por resultar ininteligibles sus diálogos. *Campo ajuera* de 1919, que costó casi 5000 pesos y contó con la fotografía de Pío Quadro, y la actuación de Nelo Cosimi, Lidia Liss, Diego Figueroa, Yolanda Labardén y Eduardo Pizarro. Distribuída por Mundial Films, fue filmada en el bajo Paraná y estrenada el 29 de abril de 1919 en el Palace Theatre. Incluía cortes origina-

<sup>44)</sup> Algunos títulos de estos melodramas de arrabal que contaron con la adhesión de un público masivo son: *Palomas rubias* de 1920 dirigida por José Agustín Ferreyra con guión de Leopoldo Torres Ríos; *La muchacha de arrabal*, también de Ferreyra con Lidia Liss; *Melenita de oro*, de Ferreyra con Lidia Lis y Alvaro Escobar; *Flor de durazno* de 1920, dirigida por Francisco Defilippis Novoa con Gloria Ferrandiz y Carlos Gardel; *La vendedora de Harrod's* de 1921, también de Defilippis Novoa, basada en una novela de Josué Quesada, y con Beria Singerman y Gloria Ferrandiz; *La cieguita de la avenida Alvear* de 1924 de Julio Yrigoyen, con Camila Quiroga y Eva Franco; *La chica de la calle Florida* dirigida por Ferreyra en 1922; *Organito de la tarde* de 1925, también de Ferreyra con argumento de José González Castillo en base al tango de Cátulo Castillo y letra de su autoría, y en la que María Turgenova personificó a Esthercita. Producida por la Colón Film de los hermanos Scaglione, fue estrenada el 13 de octubre de 1925 en los cines Select Lavalle, Gaumont, Alvear y Paramount. *La costurera que dió aquel mal paso* de 1926, también de Ferreyra, con guión de Leopoldo Torres Ríos en base al soneto de Evaristo Carriego, y en la que actuaron María Turgenova, Felipe Farah y Alvaro Escobar; *La muchachita de la calle Chiclana* de 1926, coproducida por Ferreyra y Peruzzi, con María Turgenova, Floren Delbene, Arturo Meliante y Alvaro Escobar; *Perdón viejita* de 1927; y *Muñequitas porteñas* de 1931 que anticipa el soneto, con María Turgenova, Floren Delbene y Mario Soffici. Estas últimas todas de Ferreyra. Una biografía de Ferreyra en Jorge Miguel Cousselo, *El Negro Ferreyra*. Un cine por instinto. Buenos Aires. Freeland. 1969.

les, planos oportunos, obturaciones del iris, una puesta de sol, la visión de una carreta que se hundía lentamente en el horizonte. De vuelta al pago, también de 1919, contó con la fotografía de Luis Scaglione y la actuación de Lidia Liss y Nelo Cosimi. Producida por Ferreyra Film y distribuida por Sud América Film, se estrenó el 27 de noviembre de 1919. Se veía la marcha de varios agricultores filmados desde un carro en movimiento. *La gaucha, un poema de los campos* de 1921 fue un folletín rural indiscutible. El argumento fue del mismo Ferreyra y de Leopoldo Torres Ríos, la fotografía de Carlos Torres Ríos, y actuaron Lidia Liss en el papel de Marga la gaucha, Elena Guido como Justiniana la malquerida, Elsa Rey como Rosita la hija del capataz, Yolanda Labardén como Judit la víctima, Rosa Guido como Juanita la ardilla, Jorge Lafuente como José María el peón de campo, Enrique Parigi como Ernesto el hijo del patrón, Alvaro Escobar como Lamento el trovador del pago, Armando Sentous como Juancho el buen muchacho, José Plá como Don Pablo el capataz, Antonio Magatón como Don Braulio el tata viejo. Producida por la Mayo Film, se estrenó el 27 de abril en el Smart Palace. José María es un peón muy trabajador, que desconoce el «cansancio del músculo, la rebeldía del potro, la tozudez del buey» está enamorado de Marga, «la gaucha», hija del capataz y que posee «toda la belleza de las pampas, toda la fuerza de la raza y todo el amor de la naturaleza». José María es provocado por Ernesto, hijo del estanciero que pretende divertirse seduciendo a Marga.

*Perdón viejita* se estrenó el 27 de agosto de 1927 en el Hindú Palace de Lavalle al 800, recién inaugurado, y que se anunciaba como “el templo del cine y de la música”. Se exhibió durante tres días en las dos funciones de tarde y noche, junto al “film de lucha social” *Hambre*, y sucesivamente con los films norteamericanos *Buscadoras de maridos* con Mae Bush, *El mantón de Manila* con Lilian Gish, *El amor en la corte de Rusia* con John Creshit, *Bailando se va al Congreso* con Etel Clayton y *Las colinas de Kentucky* con Rin Tin Tin. La fotografía fue de Carlos Torres Ríos, y actuaron María Turgénova, que había sido vedette y cancionista en las revistas criollas del teatro Porteño, Stella Maris, Floricel Vidal, Ermete Meliante y Alvaro Escobar. Producido por la Unión Cinematográfica Argentina, se filmó en sus estudios vidriados de Andrés Arguibel 2850, y es un melodrama de arrabal que habla de los males de la gran ciudad en oposición a la pureza incorruptible del campo que aparece explícitamente en la escena final de la película. Fe-

reyra propone varias oposiciones. La primera es la que se plantea entre la vida de la gente decente, «humilde pero honrada», el barrio y sus vecinos, y el otro mundo, el de la noche, las mujeres hermosas, los márgenes, los cabarets, los rufianes y los hombres dadivosos, las finas maneras, la mala vida, la ciudad y el centro vistos desde el barrio. En el film, los hombres de la noche y el cabaret son malos sin remedio. Ferreyra describe tipos urbanos: el compadrito pendenciero y afectado y el rufián organizado. El compadrito termina patéticamente burlado por el arrabalero y el turbio rufián por el hombre honrado. Para el público popular, el conocimiento de este tipo de vida suponía el acercamiento al peligro del mal y a la excitación de la vida pervertida y pecaminosa, por lo que el folletín y el cine atraían al público tratando estos temas con sensacionalismo. El tema de la mujer sexualmente destructiva, cuyo atractivo se convierte en la perdición de las jóvenes honestas y de los hombres de trabajo, había sido tratado por vez primera a principios de siglo por el cine danés mediante el acentuamiento de la fotografía contrastada, las siluetas iluminadas, la oscuridad de la noche y las sombras palpitantes. Recién en 1913 había pasado al cine italiano, luego a los films americanos en que actuaba Theda Bara, y finalmente a los films en episodios del cine francés de Victorin Jasset con la serie de 1911 del genio del crimen Zigomar, y de Louis Feuillade con las aventuras de *Fantômas* de 1913 y 1914. Ferreyra retoma estos recursos y los utiliza para imprimir más excitación a la vida del tango y el cabaret. Una segunda oposición es la de la ciudad y el barrio versus el campo. En la ciudad y en el barrio, el campo comienza a ser imaginado con un significado de idilio y consolación. Preludio, un amigo de la familia, guitarrista del barrio con bombín, pañuelo al cuello, malevo tierno y campechano que ama con «una pasión fogosa» a Elenita, la chica honesta que se descarría, es el personaje que proviene del campo. Preludio es definitivamente bueno, cocina con sombrero bombín, pañuelo arrabalero al cuello, y delantal de cocina, cascando los huevos en la sartén y sacudiéndolos en el piso. En el papel de Preludio actuó Alvaro Escobar, uno de los actores preferidos por Ferreyra, que había representado al trovador Lamento en *La gaucha, un poema de los campos*, y que anticipa la comicidad y los modos de Pepe Arias. Arrabalero pobre, hombre de campo que se define a si mismo como «trovador humilde pero honrado», Preludio odia a compadritos y rufianes, y enfrenta con valentía el compadrito seductor de Elenita. En la escena final, aparece el campo, sus casas bajas,

una campana que suena muda en el campanario del pueblo. En “una casita blanca, lejos de la ciudad, risueña, llena de sol”, alrededor de una mesa, los personajes rezan antes de comer. La bendición final “En el nombre del Padre, el Hijo y el Espíritu Santo” anuncia su redención. La prostituta Nora se aparta del cabaret, Carlos del robo y el delito, Elenita de la noche y sus tentaciones. La madre consigue por fin una familia limpia y honesta, y Preludio el aprecio de Elenita. Todos se han salvado de los peligros de la ciudad. Fin del melodrama. Es la felicidad. En una oportunidad Ferreyra dijo de esta escena: “No puedo concebir un argumento sin localizarlo en las laderas de la ciudad”<sup>45)</sup>. El idilio rural de la «casita blanca, lejos de la ciudad» retoma el imaginario de la época, para el que la pequeña propiedad rural es un sueño y una utopía. Desde principios de la década de 1910, el discurso a favor de las cualidades y virtudes de la pequeña propiedad rural había comenzado a ser difundido y publicitado bajo la forma de construcciones utópicas o noveladas<sup>46)</sup>. En el imaginario popular urbano y también rural, coexistían dos cuestiones. Por un lado, el deseo de poseer y preservar «el campo propio», la pequeña propiedad de la tierra trabajada o la chacra arrendada, que convivió con el rechazo persistente a todo tipo de reforma agraria que expropiara y subdividiera la gran explotación<sup>47)</sup>. La utopía de la pequeña propiedad rural operó discursivamente en Argentina como el mito arcádico de la chacra agrícola- pastoril en la que el criollo corregiría su natural indolencia y el inmigrante rural se regeneraría de sus extranjerías, el chacarero y su familia se autoabastecerían, y la intensidad y producción mixta coexistirían felices y armoniosas<sup>48)</sup>.

<sup>45)</sup> Cfr. «Hollywood en Buenos Aires», reportaje a Ferreyra en *El Hogar*, Buenos Aires, 1927.

<sup>46)</sup> Entre otras, véase, Roberto Campolieti, *La chacra argentina*. Buenos Aires. 1913; Godofredo Daireaux, *Las 100 hectáreas de Don Pedro Villegas*. Bosquejo histórico-pastoril. Buenos Aires. Ed. Agro. 1914.

<sup>47)</sup> Según Juan Bialek Masse, *al trabajador criollo «el rancho propio le es tan necesario como la ropa que viste... El conventillo le causa horror, y más prefiere dormir al aire libre, bajo de un tala, que en la pieza estrecha, sin luz, ni aire, de la ciudad; necesita un pedazo de tierra para atar su caballo y algo más para plantar un árbol que le de sombra»*. Cfr. Juan Bialek Masse, *Informe sobre el estado de la clase obrera*. Tomo I. Buenos Aires. Hyspamérica. 1985, p.41. Ya desde principios de siglo, según Herbert Gibson, «mientras las críticas al régimen de la tierra y proyectos como el georgista impuesto único sobre ella, eran capaces de suscitar el interés apasionado de la opinión pública urbana, tropezaban en la campaña con una unánime indiferencia». Cfr. Herbert Gibson, *retomado por Halperin Donghi, op.cit.*, p.385.

<sup>48)</sup> Sobre la historia del cine mudo argentino, véase: AAVV, *Cien años de cine*. Buenos Aires. *Revista La Nación*. 1996; *Historia universal del cine*. Madrid. *Planeta*. 1982; *Nuestro siglo*. Historia gráfica de la Argentina contemporánea. La República fuerte 1914-1930. Buenos Aires. *Hyspamérica*. 1984; *Domingo Di Nubila*, *Historia del cine argentino*. Buenos Aires. *Cruz de Malta*; *Estela Dos Santos*, *El cine nacional*. Buenos Aires. *CEAL*. 1972; *Fernando Ferreira*, *Luz, cámara, memoria*. Una Historia Social del Cine Argentino. Buenos Aires. *Corregidor*. 1995; *Raúl Manrupe y M. Alejandra Portela*, *Un diccionario de Films Argentinos*. Buenos Aires. *Corregidor*. 1995; *Eduardo Romano*, *Literatura/Cine argentinos sobre la(s) frontera(s)*. Bs.As. *Catálogos*. 1991.



#### 4. El cine argentino entre 1930 y 1945. El criollismo en el cine de la época de las estrellas.

Durante la década de 1930, y con el comienzo del proceso de industrialización sustitutiva que se concentró en algunas regiones del litoral y en zonas altamente urbanizadas, se mantuvieron altas tasas de desocupación, se produjeron importantes migraciones internas desde zonas rurales atrasadas y la ciudad de Buenos Aires sufrió cambios poblacionales de importancia. A partir de 1933 con la difusión del cine sonoro, el cine argentino se populariza, convirtiéndose en un medio masivo de comunicación, accesible primero a obreros y otros públicos populares, que pagan pocos centavos por entrada y miran la película sin necesidad de leer los títulos sobreimpresos. Al cine concurren artesanos y obreros semiespecializados, trabajadores y aprendices con una instrucción muy elemental, obreros ferroviarios y tranviarios, vendedores ambulantes, jardineros, mucamas, planchadoras y otros servidores domésticos, repartidores, jornaleros, marineros, cocheros, cocineras, porteros, mozos, obreros de la construcción <sup>49)</sup>. Buena parte del público urbano que concurre a los cines es semianalfabeto, iletrado, con uno o dos años de instrucción primaria, y en el caso de muchos extranjeros no leen castellano o lo leen y escriben con dificultad. Se trata de un público conformado por hijos de las primeras generaciones de inmigrantes extranjeros, o argentinos e hijos de argentinos inmigrados desde el interior. La mayoría de los inmigrantes extranjeros y sus hijos han experimentado la vida campesina pero desconocen la pampa, su extensión, sus condiciones de vida, sus atributos. Los hijos de argentinos provincianos nacidos en la ciudad de Buenos Aires, aunque reconocen imágenes, historias, tradiciones del mundo pampeano transmitidas oralmente, nunca han estado en el campo. A estos grupos, en los que predomina la solidaridad común según el país y región de procedencia, el lugar de residencia, el barrio, el vecindario, el cine criollo les ofrece una ilusión de uniformidad, cumpliendo en parte un papel homogeneizador similar al que habían estado cumpliendo durante la década anterior los otros

<sup>49)</sup> Según José González Castillo, «los que van a la sección vermouth y primera de la noche, son obreros que vuelven del trabajo». Cfr. González Castillo en Anuario Teatral Argentino. 1925, cit. por Nora Mazziotti en, Ferreira, op.cit. Cada semana, el Semanario de la C.G.T. publicitaba en un recuadro: «Señor productor cinematográfico. Señor empresario de cine: El 90% de la clientela para la producción de películas está entre nuestros lectores. No olvide: Millones de obreros prefieren el cine como su espectáculo favorito. ¡Es una verdad irrefutable!. AP(YE ESTA PÁGINA. Defendiéndola, defiende sus propios intereses». Cfr. "C.G.T." Semanario de la Confederación General del Trabajo, 1938.

ejes discursivos del criollismo. El cine permite la difusión masiva de mensajes sociales y políticos, pero personalizados por medio de la imagen y el discurso folletinesco, investidos de afectos y emociones. El discurso del cine resuelve las limitaciones del texto escrito de la novela de folletín y sintetiza el naturalismo fotográfico de las imágenes a que estaba acostumbrado el público popular. Recrea una imaginación melodramática. El público participa activamente en las funciones, y se emociona con el cine cuando éste denuncia situaciones de injusticia. Los asistentes lloran o aplauden cuando el protagonista busca justicia o reclama su impotencia con indignación.

El radioteatro y el cine están de moda. El cine argentino es aceptado más tarde por las capas medias educadas después de una época de desdén hacia su estética realista y cercana al grotesco. El sonoro comienza rescatando las expresiones idiomáticas y los modos de hablar de los argentinos, el hablar argentino urbano del tango y los modos criollos del gauchesco. Los diarios y revistas de lectura masiva anuncian los estrenos y ponen al público al tanto de las primicias y nuevas producciones. Se multiplican las revistas dedicadas al cine y a la vida de las estrellas que difunden los rostros y caracterizaciones de los actores y actrices del sonoro, y que promocionan álbumes de figuritas con las fotos de las estrellas, concursos, sorteos, colecciones. Algunos títulos son: **Cinegraph**, **La película**, **Cinema Chat**, **Imparcial Film**. Otras revistas que nacen dedicadas al mundo de la radio, también se ocupan de los nuevos estrenos cinematográficos y de la vida de los actores. **Antena** sale en 1931, **Sintonía** en 1933, y **Radiolandia** en 1935. Los semanarios, **Caras y Caretas**, **P.B.T.**, **El Hogar**, **Chabela**, dedican secciones de varias páginas a las críticas, anuncios y comentarios. Las ediciones del **Semanario de la C.G.T.** de 1938 incluyen una sección de crítica cinematográfica, en la que abundan las menciones, anuncios, fotos y reclames sobre las nuevas películas: *Los caranchos de la Florida*, *Kilómetro 111*, *La estancia del gaucho Cruz*, *Mandinga en la sierra*, *Plegaria gaucha*, *El matrero*, *Pampa y cielo*. También hay reportajes y entrevistas hechas a actores que cultivan la adhesión populista de un público masivo <sup>50</sup>.

El cine se convierte en una empresa rentable para empresarios innova-

<sup>50</sup> En una entrevista Luis Sandrini contestaba: "Me pregunta si quiero a los trabajadores. ¿Y cómo no he de quererlos mi amigo, si yo vengo de lo más humilde y tengo en el corazón mismo del pueblo, en lo más típico y noble de las barriadas proletarias un apoyo sincero y decidido!. El teatro popular, el cine criollo y hasta la radio deben su difusión y están sostenidos casi exclusivamente por el concurso decidido y desinteresado de la masa obrera. ¿Y quiere saber por qué el pueblo obrero nos comprende y nos aplaude?. Porque es el único que sufre". Cfr. "El reportaje de la semana: Habla el Artista Máximo de la Risa" en, "C.G.T."..., 5 de agosto de 1938.

dores. De 16 películas filmadas en 1936, se pasa a 28 en 1937, 51 películas en 1939, 41 en 1940, para llegar a 56 en 1943. Para algunos escritores la actividad de escribir guiones y argumentos se transforma en un trabajo concreto que les permite salir de la mera búsqueda de la sobrevivencia y los distancia de los espacios convencionales de la literatura del momento. Es el caso de Ulises Petit de Murat, Nicolás Olivari, Homero Manzi, Sixto Pondal Ríos, Chas de la Cruz. Se multiplican los estudios cinematográficos. Los dos más importantes son Argentina Sono Film, de Luis Mentasti, Luis Moglia Barth, Favre y Ramos, y Lumiton, de César Guerrico, Enrique Susini, Luis Romero Carranza y Raúl Orzábal Quintana, que incorporan nuevas tecnologías muy modernas para la época. Otros estudios son: Río de la Plata fundada en 1934 por Francisco Canaro y Jaime Yankelevich, EFA en 1938 por Julio Joly y Adolfo Wilson, Pampa Film en 1938 por Olegario Ferrando, Estudios San Miguel de Miguel Machinandiarena, Baires de Eduardo Bedoya, y otras independientes como Side, Terra, Paf, Rayton, Libertad Film, Lucantis Film, NIRA, Buenos Aires Film, Corporación Cinematográfica Argentina, y otras menores. La productora Artistas Argentinos Asociados es fundada pocos años después como cooperativa por un grupo de directores, productores y guionistas, y surge como una reacción contra el excesivo mercantilismo del cine de la época. Es la época de las estrellas, de los actores consagrados con sus clichés y modismos esperables. La tartamudez y candidez de los personajes de Luis Sandrini, el estilo ingenuo y sentencioso de Pepe Arias cultivando la viveza criolla, la credulidad de Delia Garcés y de Elisa Galvé, los desplantes de 'femme fatale' de Mecha Ortiz, el énfasis y la gravedad de Enrique Muñío, los sufridos silencios de Enrique Arrieta. Los actores más viejos, también los más populares, acreditan su formación y trayectoria en el circo criollo. Pepito Petray, actor en *Juan sin Ropa* y en la *Nobleza gaucha* muda, es el paisano pícaro en las películas del momento (*El comisario de Franco Largo*, *Joven*, *viuda y estanciera*). Domingo Sapelli es el criollo prototípico (*Juan Moreira de 1936*, *Lo que le pasó a Reynoso de 1937*, *Juan Moreira de 1948*, *Pampa Bárbara*, *El último perro*). Surgen nuevos actores de cine formados en el teatro y en las academias de actuación. La radio y las revistas dan consejos y recetas sobre cómo llegar a ser estrella. Abundan las academias de actuación, los buscadores de talentos y los representantes de artistas. El estrellato aparece como el sueño del momento, la

promesa de un futuro mejor envuelto en la fama y liberado de problemas económicos. El estrellato es un atributo a ser exhibido y aparece vinculado al tipo de belleza de las actrices de Hollywood, a la lubricidad, la juventud, la suavidad y la tersura. En *Kilómetro 111* de Mario Soffici de 1937, uno de los personajes es una joven pueblerina (Elisa Galvé) que, intoxicada por las noticias sobre las estrellas de cine aparecidas en revistas y reclames, escapa a la ciudad buscando ingenuamente ser actriz de cine en un mundo que finalmente le resulta inaccesible.

En lo que respecta a la representación del mundo rural, el cine de las décadas de 1930 y 1940 transpone las diferencias y oposiciones de clase como oposiciones entre el campo y la ciudad, e identifica al villano con Buenos Aires, sus luces y su mundo, y a la víctima y al héroe con el mundo rural y las formas del trabajo en la estancia, el obraje, el Paraná y la vida de los isleros <sup>51</sup>). Persisten ahora en el sonoro, los ejes temáticos y personajes rurales preferidos por el cine. El gaucho que asesina y luego huye (*Juan Moreira* filmado en 1936 por Nelo Cosimi y en 1947 por Luis Moglia Barth, *Lo que le pasó a Reynoso* en las dos versiones de 1937 y 1955 de Leopoldo Torres Ríos, *Prisioneros de la tierra* de Mario Soffici de 1939); el gaucho patriota en las guerras de la independencia o en las luchas entre unitarios y federales (*La guerra gaucha* de Lucas Demare de 1942; *Huella* de Luis Moglia Bath en 1940); la dureza del desierto pampeano, del peligro del indio y de la vida en la frontera (*Viento norte* de Mario Soffici de 1937, *Fortín Alto* de Luis Moglia Barth de 1941, *Pampa Bárbara* de Lucas Demare y Hugo Fregonese de 1945); el bueno y abnegado maestro, médico o cura, que sacrifica su talento entre los pobladores del campo (*El cura gaucho* de Lucas Demare de 1941, *La guerra gaucha*); el buen almacenero de campo que ayuda a colonos y peones rurales (*Kilómetro 111* de Mario Soffici de 1937, *El comisario de Tranco Largo* de Leopoldo Torres Ríos de 1942); el inmigrante enriquecido y avaro descripto con un dejo de nacionalismo xenófobo (*El viejo Hucha* de Lucas Demare de 1942); historias de payadores y del circo criollo (*La cabalgata del circo* de Mario Soffici de 1945, *Santos Vega vuelve*, de Leopoldo Torres Ríos de 1947, *El último paya-*

<sup>51</sup> Christine Gledhill ha mostrado que en el melodrama estadounidense del siglo XIX, las oposiciones de clase tradicionales en el melodrama europeo fueron transpuestas como oposiciones entre lo rural y lo urbano, que identificaban al villano con la ciudad y al campo con el igualitarismo y la regeneración. Transposición que constituyó una estrategia para construir una identidad nacional convencida de su propio radicalismo, que reconociera, pero que situara en el pasado las desigualdades emergentes del proceso de industrialización. Cfr. Christine Gledhill, «Historicizing Melodrama» en, Gledhill (comp.), op.cit.

dor de Ralph Pappier y Homero Manzi de 1950). Y la serie más estrictamente folletinesca plagada de historias de amor, melodramas y malentendidos. La bella e ingenua heroína de la ciudad cuya bondad termina por convencer al gaucho raptor (*Besos brujos* de José Ferreyra de 1937); el campesino crédulo seducido en la ciudad por una mala mujer (*El diablo andaba entre los choclos* de Manuel Romero de 1946); la joven y frívola estanciera a la que el fiel peón salva del acecho de malignos pretendientes (*Joven, viuda y estanciera* de Luis Bayón Herrera de 1941); la campesina inocente acosada por un hombre despreciable (*Prisioneros de la tierra*); el estanciero que seduce, secuestra, rapta, viola, a la hija del peón y luego la abandona (*Nobleza gaucha* de Sebastián Naón en 1937).

Con las películas que ponen en escena comedias de costumbres, sainetes, comedias de teléfono blanco, melodramas camperos, el público se deja envolver por el efecto onírico de un cine que mediante la provocación de un efecto sentimental busca sugerir el goce de una experiencia estética que lo aleja ilusoriamente de las condiciones cotidianas de su vida. Desde mediados de la década de 1930, se filman sainetes, comedias ligeras y otras piezas del género chico ya consumidas exitosamente por el gran público en el teatro y el circo criollo. Los productores y directores retoman el folletín y el melodrama y buscan recrear el efecto del criollismo con todo tipo de recursos. La reiteración excesiva de palabras y modismos criollos, la redundancia de imágenes del campo y el mundo rural pampeano, la folklorización del gaucho y de los tipos sociales rurales (estanciero, chacarero, peón, china, gaucho perseguido), la fabricación de un culto al coraje que resalta los valores de la patria y la familia y difumina el moreirismo. Hay en estos films gauchos excesivos con enormes barbas, rastras y facones. Si son jóvenes la barba está ausente, son cantores y tocan la guitarra, pelean en duelo con puñales y generalmente terminan perseguidos. La oposición central se da entre la ciudad y el campo, y el conflicto rural permanece como ámbito y contexto de la narración y está explícitamente separado del eje del conflicto narrativo, aunque a veces, el conflicto rural forma parte del conflicto narrativo. El cine de costumbres es conciliador, suprime las oposiciones sociales y opera mediante dos transposiciones. En primer lugar, muestra el conflicto rural como oposición entre lo rural y lo urbano. En segundo término, la oposición entre la ciudad y el campo es transpuesta como fuerte tensión entre grupos socialmente diferentes (ricos versus pobres, es-

tancieros versus peones, capataces versus obreros), pero en los que el conflicto social tiene un final feliz y una solución que conforma. Aunque estos films invocan personajes, situaciones y tipos del criollismo, falta en ellos los elementos culturales activos de identificación característicos. Se trata de un cine que hace gala de un humor que va desde el liviano hasta el grotesco. Un humor pensado para un público popular que se divierte reconociendo tipos y personajes de la vida cotidiana, y que se emociona y deleita con la puesta en imágenes de problemas sentimentales y del corazón, sin problemas de relación o dramas existenciales. El cine costumbrista proporciona placer a partir de la descalificación de lo rústico, y en esta dirección, sus recursos degradan el criollismo. Proliferan las zambas, malambos, payadas y otras destrezas criollas, poemas y recitados, decires criollos, primeros planos de caras y carcajadas, un lenguaje excesivamente criollo que distorsiona el criollismo hacia el efecto grotesco. La copia del criollismo redundante en un amontonamiento de refranes y decires y desconoce la medida del original.

Una primera serie de comedias de costumbres retoma los temas y recursos del género chico, sainetes rurales y zarzuelas, y los conflictos del hombre común del Buenos Aires de las primeras décadas del siglo, sus escenarios, el arrabal y el patio del conventillo, y sus personajes urbanos prototípicos, el guapo, el compadrito y el malevo, el pícaro, la mujer que trabaja ilusionada en salir de la pobreza, el inmigrante. Estas comedias de costumbres recrean imágenes y escenarios de los pueblos rurales y los barrios humildes de las grandes ciudades: las fiestas y reuniones familiares, la rueda conversada del mate, el trabajo doméstico de la mujer, el patio del conventillo que se parece al patio criollo y que lo evoca. Se filman los sainetes de Alberto Vacarezza, que describen los rituales de vida de criollos e inmigrantes y cultivan el pintoresquismo del lenguaje criollo y acriollado y sus modismos. En 1937 Vacarezza escribe junto con Mario Soffici el guión de *Viento norte*, en 1938 es guionista del drama criollo *Pampa y cielo* dirigido por Raúl Gurruchaga, y en 1942 Luis Morales y Belisario García Villar se inspiran en un argumento de Vacarezza para escribir el guión y dirigir el drama campero *Sendas cruzadas*. Leopoldo Torres Ríos dirige varios de estos films, como *El conventillo de la paloma* de 1936, que había alcanzado en el teatro siete años antes las mil representaciones consecutivas; *Lo que le pasó a Reynoso* en 1937 y en 1955; *El Cabo Rivero* en 1938 basado en el sai-

nete de Miguel Coronatto Paz, y *El comisario de Tranco Largo* en 1942. El estreno de *Lo que le pasó a Reynoso* en el cine Plaza el 18 de febrero de 1937 con la concurrencia de un público numeroso atraído no sólo por el estreno en el cine del sainete de Vacarezza y la actuación de Floren Delbene y Luis Arata, sino también por la inauguración de la sala, constituyó todo un acontecimiento en la ciudad de Buenos Aires y su éxito fue multitudinario, con numerosas críticas elogiosas que comentaron la fiel adaptación al texto original, la belleza fotográfica del film y la sugestión del clima creado por el director, aunque lamentaron “el exceso de teatralidad en algunas escenas”<sup>52</sup>). Narra la historia de amor entre la hija de un estanciero, María del Rosario (Herminia Franco) y el gaucho aparcerero Julián Reynoso (Floren Delbene) quien ha matado a un hombre sin saber que era el hermano de su amada. El compañero de peripecias de Julián es Serapio (Luis Arata), gaucho feo y tonto pero fiel amigo de Julián, que lo salva de la cárcel haciéndose pasar por el asesino. Domingo Sapelli es el actor del momento para representar al viejo criollo prototípico, desde las versiones de *Juan Moreira* de 1936 y 1948, hasta *Pampa Bárbara* y *El último perro*. La actuación en el cine de Francisco Alvarez, que ya había interpretado el papel del Sargento Aparicio Lucero en el teatro, apasionó al público de entonces. Premiado en 1937, Alvarez volvería a ser Lucero en la remake de 1955. El film retoma los temas del folletín criollo, la historia del gaucho perseguido, errante por la pampa, los amores imposibles, la injusticia, los valores del criollismo, e incluye un duelo criollo filmado con juegos de luces y sombras que iluminan el movimiento de los puñales y las caras enfrentadas a la cámara.

También dirigida por Leopoldo Torres Ríos, *El comisario de Tranco Largo* fue producida por Iberá Films y distribuida por Pampa Films. Anunciada como una comedia “reidera”, fue estrenada el 21 de octubre de 1942 en el cine Monumental. El guión fue del mismo Torres Ríos según el sainete de Alberto Vacarezza, y actuaron el cómico radial Alí Salem de Baraja, su partenaire radiofónico el ‘Dr. Mario Román de Flores’ (Mario Baroffio), y Pepito Petray, viejo actor del circo criollo que había participado en *Juan sin Ropa* y personificado al ‘Don Genaro’ de la *Nobleza gaucha* de 1915, y al ‘Don Ponciano’ en *Joven, viuda y estanciera* de Luis Bayón Herrera el año anterior, y que aquí representa al viejo gaucho Zenón. En un quebrachal,

<sup>52</sup> Cfr. Roland, «Lo que le pasó a Reynoso es una obra criolla bien dirigida» en, *Crítica*, 19 de febrero de 1937

los obreros van la huelga con el fin de obtener un aumento en los jornales. Todos vecinos del pueblo, han podido seguir adelante con la huelga gracias al fiado del almacenero del pueblo, el turco José Julián Jalifa, que se convierte en el nuevo comisario de Tranco Largo. La figura del buen comerciante o empleado en servicios en un pueblo rural, que fía a peones, obreros rurales, chacareros es recurrente en el cine argentino. El bondadoso Ceferino, empleado de la estación de ferrocarril de *Kilómetro 111* de Mario Soffici, y que había sido personificado por Pepe Arias, no podía cubrir la deuda derivada del fiado de los fletes de trigo a los chacareros, y era despedido por la empresa. El nuevo comisario y almacenero Jalifa también es honesto y bondadoso, fía indiscriminadamente aunque nunca se queda sin dinero, y denuncia las presiones de los gerentes del quebrachal. Torres Ríos describe personajes prototípicos de los pueblos del interior con los que el público se identifica, o reconoce a viejos conocidos, y sus defectos son evidentes, están magnificados. En *El comisario de Tranco Largo* se forman varias parejas de enamorados. Algunas, que en la realidad parecen disparatadas, pero que en el sainete se vuelven posibles. El educado imprentero español y revolucionario se enamora de Froilana, “el otro diario, el que se come las eses”, y que hacia el final de la película resulta ser nada menos que la dueña del obraje. El poco convencional turco Jalifa se rinde ante la viuda seria, Gaudencia. Toda una declaración de amor: “Gaudencia, cebáme hasta que me muera”. El mecanismo conciliatorio está presente en el doble rol de almacenero y comisario del pueblo con que juega Jalifa. En su rol de comisario, Jalifa habla desde su lugar de almacenero y dice a los gerentes del quebrachal: “¿No les da vergüenza explotar así como explotan a los pobrecitos obrajeros?”. Como comisario interroga a Zenón acerca del paradero de Aniceto, se saca la gorra de policía y le habla como almacenero: “A los comisarios no hay que decirles nada”. Zenón desconfía: “¿Usted cree que soy tan caído del catre como para decírselo al almacenero, para que el almacenero después se lo diga al comisario?”. Jalifa remata: “¿Y usted cree que el almacenero es tan mala persona para convertirse en delator de sus amigos?”. Y promete que no delatará el secreto de Zenón: “El comisario sabrá cumplir con su deber de almacenero”. Hay conciliación entre el saber popular y los otros saberes. Los personajes del pueblo poseen un saber popular que no excluye ni el cine de Hollywood ni la confianza en los consejos de la curandera. El emblema de la búsqueda



conciliatoria está en el primer plano de Gaudencia amasando. La figura de una mujer mayor que amasa, madre fuerte y posesiva, se repite en otras películas del cine argentino que retoman elementos del criollismo. Hilario amasa en *Lo que le pasó a Reynoso*. Rosalía, la Carancha, amasa en *Los talleres* de Lucas Demare de 1951. Otras mujeres amasan en otras dos películas de Demare que deslizan la representación del conflicto rural hacia la épica y el drama, *Guacho* de 1954 y *El último perro* de 1956.

Una segunda serie de films costumbristas es la de las comedias de teléfono blanco, en las que el mundo pampeano aparece limitado por el mundo cerrado de la estancia. Con enredos, malentendidos y situaciones forzadas, estos films recrean mediante el kitsch criollista la vida de la estancia, que es folklorizada a través de la representación de domas, payadas, malambos y pericones. El escenario por excelencia es el casco de la estancia, se prefieren las escenografías y decorados importantes con grandes escaleras, salones y terrazas, vestuarios que impactan. La prefabricación e imposición efectista de la estancia como escenario se repetirá como una constante en el cine argentino y será tratada desde un punto de vista crítico por Fernando Ayala en *Paula cautiva* de 1963, film en que hay ricos estancieros que alquilan sus estancias para que actúen falsos gauchos en shows turísticos. Durante la década de 1930, las comedias de costumbres trastocan la oposición entre el campo y la ciudad como oposición entre ricos y pobres, buscando el efecto de una comicidad urbana que satiriza al estanciero y al terrateniente, cuyo lujo y consumismo fascinan al público asistente. En *Joven, viuda y estanciera* de 1941, dirigida por Luis Bayón Herrera; *La estancia del gaucho Cruz* de 1938, de Leopoldo Torres Ríos, y *El diablo andaba entre los choclos* de 1946 de Manuel Romero, los protagonistas, aunque estancieros y ricos, son buenos y, a pesar de su fortuna, están desamparados. Pury (*El diablo andaba entre los choclos*) es huérfana de madre. Elena (*Joven, viuda y estanciera*) es totalmente huérfana, Hilario Cruz (*La estancia del gaucho Cruz*) está resentido por la pérdida de la mujer amada. Los tres encuentran el amor en personajes gauchos y pobres. Elena se enamora del capataz León, Pury del paisano Filo. Hilario se enamora de Liana, una joven rica, que para seducir a Hilario se disfrazó de chofer y gaucho pobre. En todos los casos, los personajes ricos conservan sus fortunas. Lo cómico es construido a partir de lo rústico; lo rural permanece como es-

cenografía y lo rústico es saturado en su lenguaje hasta volverlo inverosímil. Los pobres rurales son satirizados y representados con rasgos grotescos o burlescos <sup>53)</sup>. Una tercera serie de films costumbristas es la de los melodramas camperos (Santos Vega vuelve, Besos brujos), que se alejan del culto al coraje y se aproximan al melodrama tanguero. Estos films mantienen la estructura del folletín, con un héroe que, víctima del destino o del azar ingresa en un espacio que no le es propio, y un villano que debe pagar por la falta cometida. El héroe o heroína remata cada situación con una canción campera. La inclusión de canciones camperas actuadas por los cantores para un público ingenuo y en las que el significado de las letras es dramatizado con gestos que sobreindican su intención, resulta en ocasiones inadecuada y busca ofrecer un efecto sentimental ya provocado.

Otro eje de representación del cine criollista de la época es el que publicita la cuestión social rural con los recursos del circo criollo, el folletín y el melodrama. Durante la década de 1930, el culto nacional al coraje permanece entre los sectores populares como un elemento residual, y va siendo deslizado en la cultura y los discursos oficiales hacia el culto a la patria y sus valores. El comienzo del proceso de industrialización sustitutiva que se concentró en algunas regiones del litoral y en zonas altamente urbanizadas, las altas tasas de desocupación urbana y rural, las masivas migraciones internas producidas desde zonas rurales atrasadas, los cambios poblacionales de importancia ocurridos en la ciudad de Buenos Aires, son cuestiones percibidas por la élite gobernante como altamente conflictivas, y está presente el temor a que resurjan los conflictos. Un decreto de 1937 controla las realizaciones de la nueva industria cinematográfica y busca evitar que el cine argentino continúe mostrando «como exponentes de nuestra nacionalidad a ladronzuelos y vivillos, a tarados delincuentes del deporte o ladrones de hacienda..., a hombres de campo abandonando su estancia por los tangos y permitiendo que sus peones llevaran su incultura a la ciudad» <sup>54)</sup>. La publicitación estética que hizo el

---

<sup>53)</sup> El cine construye premeditadamente una serie de perdedores prototípicos. Según el testimonio del actor Pepe Arias: «Salgo a escena con harapos y con el rostro compungido, confieso que soy un desgraciado, que no tengo un solo peso, que hace dos días que ya no como, que mi esposa me engaña, y que el perro del vecino se comió mi última esperanza al deglutirse literalmente el boleto de la lotería que salió premiado». Cfr. Carlos Ensillo, Queridos Filippones, cit. por C. Kriger en, AAVV, Cien Años..., op.cit.

<sup>54)</sup> Decreto 98.998/37.

cine criollista de la época de una conflictividad rural manifiesta que para la década de 1930 ya era en Argentina asunto del pasado, estuvo centrada en varios procedimientos y temas y en diversas configuraciones narrativas:

1º. La utilización de los repertorios temáticos y procedimientos discursivos del folletín criollo y gauchesco. Y en esta dirección, la apelación al criollismo y al culto nacional del coraje, apelación que expresaba la estructura de sentimiento tanto de la población urbana como del habitante rural inmigrado a la ciudad.

2º. El énfasis en la construcción retórica y enunciativa y en la remarca- ción de la iconicidad del repertorio de motivos. El conflicto rural está presente y centra su relevancia en la personalización del culto al coraje.

3º. La descripción de la condición humana según los parámetros del western que, desde la época del cine mudo, venía planteando la oposición entre lo civilizado, sea en la ciudad o en ámbitos rurales, y lo salvaje y bár- baro, en la línea de John Ford, Cecil De Mille, King Vidor, Howard Hawks <sup>55)</sup>. La atracción del western reside en sus escenas de acción y vio- lencia con cruces de disparos en paisajes sorprendentes, en los que el di- rector convierte el paisaje y la perspectiva en estrategias: planicies vastas donde se filman persecuciones aceleradas, cañones, gargantas profundas, rocas detrás de las que acechan los malos, ríos y valles escondidos, desier- tos, precipicios, quebradas. La épica es transpuesta en la composición de la imagen. Travellings y panorámicas van mostrando el movimiento del cow-boy y su epopeya. Las formas de sociabilidad del cow-boy encantan al público de los años treinta: la vida del saloon con sus borracheras, pros- titutas y desafíos entre cow-boys, la organización de las bandas de delin- cuentes, la cautela e indiferencia del pueblo frente a forasteros y delin- cuentes, el culto al coraje y los duelos cara a cara en los que la vida y el honor se juegan al todo o nada. Pero su principal atracción reside en la incorruptibilidad de sus personajes. En el western los justos luchan por imponer la ley y los bandidos por condiciones que creen justas. Los malos no tienen arrepentimiento posible ni escrúpulo alguno y el público valo-

<sup>55)</sup> Durante la década de 1930 el western es un negocio fructífero. En 1935 se duplica el número del público es- pectador de westerns y para 1939 los grandes estudios de Hollywood invierten más de 15 millones de dólares en películas sobre cow-boys en tierras inhóspitas, indios, vaqueros honestos, robos a ranchos, trenes y diligencias, jue- ces arbitrarios, predicadores y charlatanes, forasteros en pueblos fantasmas, peregrinajes de caravanas de carretas, duelos a pistolas en la calle principal del pueblo, superproducciones sobre epopeyas que cultivan el americanismo del New Deal.

ra su audacia. Básicamente, y a diferencia del criollismo, el cow-boy nunca es objeto de comicidad como el rústico pampeano <sup>56</sup>).

4<sup>o</sup>. Un compromiso enfático con la realidad social y la voluntad de documentar los procesos de exclusión social y marginalización posteriores a la Gran Depresión, siguiendo el eje de los realizadores norteamericanos del momento que se habían visto favorecidos por las políticas culturales del New Deal. En 1937 Roosevelt se había interesado por el cine crítico de Pare Lorentz (*The Plow That Broke the Plains* de 1936 y *The River* de 1937) y había buscado fomentar la producción de films que documentaran con realismo la crisis social y los problemas regionales mediante la creación de un departamento gubernamental destinado a proteger la producción de este tipo de cine. En 1937 el cine de William Wyler muestra con *Punto muerto* la deshumanización en la relación entre ricos y pobres. En 1940 el cine de John Ford describe en *The Grapes of Wrath*, las penurias sufridas por una familia de granjeros de Kansas empobrecidos por las tempestades de arena, expulsados por las nuevas empresas de explotación agrícola, y proletarizados como recolectores de frutas; y en 1941 en *How Green Was My Valley*, muestra la paulatina desintegración de una familia de mineros galeses en Leeds, Inglaterra, cuando la emergencia de los nuevos códigos industriales de fines del siglo XIX rompe con las formas del trabajo comunitario tradicional y destruye los valores de la antigua vida familiar. Ford filma las formas de sociabilidad rural de los Estados Unidos de la época, la ocupación y recuperación de tierras para la agricultura, las diversiones y entretenimientos, las formas del trabajo, las emigraciones y el desarraigo, la exclusión de lo tradicional en un mundo que se moderniza. Incorpora protagonistas colectivos, grupos de personas o comunidades que comparten una visión de la vida o luchan por un propósito común. La incorruptibilidad de sus héroes es la incorruptibilidad en defensa de ideales colectivos <sup>57</sup>).

<sup>56</sup> El western de los años treinta sitúa sus escenarios en el período comprendido entre el final de la Guerra de Secesión en 1865 y el cierre de la frontera hasta 1890, pero su intención no es histórica, sino de reciclaje y divulgación de la ideología del populismo agrario, de importancia decisiva en la formación de la cultura americana y que renace en los años treinta frente a la crisis económica y social. El trabajo de la tierra deja de ser la principal fuente de riqueza y, tanto el western como el cine dramático americano, exaltan el populismo agrario y realimentan el mito americano de hacerse rico para poseer el rancho propio con ganado y tierras cultivables. Dos films emblemáticos de este cine dramático de culto al populismo agrario son *The Grapes of Wrath*, y *How Green Was My Valley* de John Ford.

<sup>57</sup> En *The Grapes of Wrath* Tom Joad (Henry Fonda) se convierte en un fugitivo por vengar la muerte del predicador Casy (David Carradine), símbolo de los viejos valores tradicionales. En *How Green Was My Valley* la tradición rural es exaltada por el canto de los mineros que subrayan una épica que se derrumba. Los hermanos William y Owen Morgan deciden emigrar a los EEUU, y Huw, el hermano menor (Ruddy McDowall) se ve finalmente obligado a seguir el mismo camino. La memoria de Huw rescata elementos residuales. "Es raro que la men-

En Argentina, fue la productora Artistas Argentinos Asociados (AAA) la que filmó buena parte de la serie de films que utilizaron estos procedimientos temáticos y configuraciones narrativas. El *Juan Moreira* sonoro de Nelo Cosimi, la *Nobleza gaucha* sonora de Sebastián Naón, *Huella*, *Fortín Alto*, *El viejo Hucha*, *Pampa Bárbara*. Muchas de Mario Soffici quien, junto a Enrique Muíño, Elías Alippi, Francisco Petrone, Angel Magaña, Lucas Demare, Enrique Faustín, Ulyses Petit de Murat, Hugo Fregonese, Homero Manzi, Ralph Pappier, Humberto Petruzzi, Rubén Cavalotti, Bob Roberts, fueron algunos de los hombres de cine que se reunían en el café 'El Ateneo' de Carlos Pellegrini y Cangallo a discutir guiones y proyectos. Según la costumbre de los asociados a AAA, antes de comenzar la filmación el director escuchaba la lectura del guionista. Sólo o en colaboración con Ulises Petit de Murat, Homero Manzi fue el guionista de la *Nobleza gaucha sonora*, *La guerra gaucha*, *El viejo Hucha*, *El camino de las llamas*, *Pampa Bárbara*, *Huella*, *Fortín Alto*, *El último payador*. Carlos Olivari fue guionista en *Kilómetro 111*, *Cita en la frontera* y *Chingolo*. Algunos sainetes teatrales de Alberto Vaccarezza sirvieron de inspiración para algunos de estos filmes producidos por otras productoras. Vaccarezza fue co-guionista con Mario Soffici en *Viento norte*, y guionista en *Pampa y cielo* de 1938, película en la que Raúl Gurruchaga mostraba la fatalidad del destino del peón de campo.

## 5. La modernización del criollismo en el cine de Mario Soffici.

Soffici se había iniciado en el mundo del espectáculo a los dieciseis años como actor del circo criollo, prestidigitador y tony. Como a Fellini o a Bergman el circo lo fascinaba. Del circo había pasado a los circuitos del teatro independiente primero en Buenos Aires, como actor en *Muñeca* de Armando Discépolo, y luego como primer actor de carácter en España en la compañía de Enrique de Rosas. En Barcelona Soffici había conocido el cine europeo de fines de la década de 1920 y el sonoro. También a José Ferreyra que fue su maestro en la dirección de cine, la improvisación y la adopción de lo que Soffici llamaría un «realismo extractado en el mismo momento»<sup>58)</sup>. Con un

*te olvide estas cosas, las cosas que pasaron hace años, de hombres y mujeres ya muertos hace tiempo. ¿Quién puede decir qué es real y qué no?... No hay ofensa en el recuerdo. Se puede volver y tomar lo que uno quiere. Cierro los ojos a mi valle de hoy y lo veo como era de niño.*

<sup>58)</sup> Con el cine sonoro, «ya no se podía poner cartelitos ni títulos; se podía, pero era una falta, porque mucha gente quería escuchar su propio lenguaje. Así fue que en el año 29 le dije a Ferreyra que cuando él hiciera alguna película yo iba a trabajar inclusive sin cobrarle, gratis, porque creía que iba a haber una cinematografía argentina». Soffici, cit. por Miguel Grinberg, Mario Soffici. Buenos Aires. CEAL. 1993.

estilo moderadamente expresionista Soffici produjo películas caracterizadas por su fluidez narrativa y buscó perfeccionar los procedimientos formales y terminar con la discontinuidad y los saltos de montaje bruscos que habían caracterizado las primeras películas del cine argentino. El cine de Soffici narra historias de personajes incorruptibles que defienden intereses colectivos y utiliza el melodrama para mostrar la red de fuerzas externas a la dinámica emocional de los personajes. Como lo estaba haciendo el cine francés de la década de 1930, René Clair, Jean Vigo, Renoir, Soffici construye guiones a partir de la literatura, trabaja con escritores, y utiliza personajes que denuncian verdades con una mezcla de comicidad e ironía sin malicia (Aniceto Reyes en *Viento norte*, Ceferino Cuello en *Kilómetro 111*, el Manco en *Prisioneros de la tierra*). Da importancia a la naturaleza y el mundo rural pampeano, el desierto y la frontera (*Viento norte*), la selva misionera (*Prisioneros de la tierra*), la vida del río y los isleros (*Tres hombres del río*).

En *Viento norte* de 1937 actuaron actores del teatro y del sainete de la época, muchos provenientes del circo criollo, como Enrique Muiño y Elías Alippi, que habían puesto en escena varios sainetes de Vacarezza con su Compañía Argentina de Teatros y Revistas; Angel Magaña, Rosita Contreras, Juan Bono, Mariano Seré, Ada Cornaro, José Ruzzo, Francisco Amor. Debutaron Delia Garcés y Malisa Zini, reapareció Camila Quiroga en su primer película sonora, y Enrique Muiño recibió críticas elogiosas por su papel de Aniceto Reyes, el criollo que demuestra su hombría de bien pidiendo que se le permita morir en combate. Soffici pensaba filmar *Mamá Culepina* de García Velloso, pero se decidió por consejo de Enrique Serrano a filmar los episodios del libro de Lucio V. Mansilla, *Una excursión a los indios ranqueles*, “Miguelito”, “Los hombres son iguales ante todas las circunstancias de la vida”, “Retrato de Miguelito”, “Su historia”, a los que adaptó con la colaboración de Alberto Vacarezza. En una entrevista que Soffici concedió a Osvaldo Soriano, dejó bien claro el lugar de importancia que atribuía al director como narrador, y en esto Soffici parece haber seguido la concepción de Renoir y del realismo poético francés<sup>59</sup>. El film es una historia de desencuen-

<sup>59</sup> “Me interesó sobremanera el cuento de Mansilla, porque me parecía que testimoniaba el comienzo y el nacimiento de una nación... El mismo Vacarezza me dijo que no quería firmar el libro porque era mío. Yo le dije que no, siguiendo el concepto que tengo del director: un director es un narrador implícito y, por lo tanto, interviene en la elaboración del libro. Si no, se convierte en un artesano. Yo cuento de una manera, y aunque recurra a la colaboración de otros, siempre será el relato de una persona”. Cfr. Entrevista de Osvaldo Soriano a Mario Soffici, publicada en *La Opinión Cultural* del 21 de enero de 1973, cit. en Romano, “Un episodio de Mansilla leído por Soffici-Vacarezza” en, *Literatura/Cine Argentinos...*, op.cit.

tros y pasiones desmedidas que se desarrolla durante la década de 1870 en la frontera contra el indio, donde confluyen varias historias de amor prohibido. La primera sigue el eje del folletín y es la del amor entre dos jóvenes, Dolores, “la niña rica” hija del estanciero (Rosita Contreras) y Miguelito, el paisano pobre e ingenuo (Angel Magaña), hijo del baqueano Aniceto Reyes (Enrique Muiño) y de Malena (Camila Quiroga). La segunda historia de amor es realista y triunfa al final de la película. Es la del amor maduro entre Aniceto y Malena, y está hecha de esperas, trabajos y costumbres cotidianas. La tercera historia está marcada por la pasión, el recuerdo del pasado y la tragedia del amor clandestino. El comandante Ledesma no puede olvidar a Malena. «Te acordás Malena... los tiempos en que vos eras pichona y supimos arrullarnos al calor del mismo nido». En una noche de tormenta, el cauroso viento norte, el recuerdo de la pasión de Malena, el festejo improvisado de los soldados, no dejan dormir a Ledesma. Soffici alterna los primeros planos de las expresiones grotescas de los soldados que cantan, bailan, toman vino, gritan, se ríen, con la imagen contrastante del rostro melancólico de Ledesma que expresa desesperación, encierro e impotencia. El contraste anuncia el desencadenamiento de la tragedia. “Oí un grito del viento y me pareció que eras vos que me estabas llamando” dice Ledesma a Malena. “Dejáme mirarte a los ojos para ver cuál es el fuego que me está quemando el corazón”. La sombra de Aniceto expectante junto al rancho, sospechando en su caballo, anuncia al espectador, y sólo al espectador, quien es el asesino de Ledesma. Se instala la tragedia anunciada por Malena a Miguelito. “Por poner los ojos en la hija de un rico, sin querer has traído la desgracia a esta casa”. Admonición acerca de las diferencias insalvables entre ricos y pobres que funciona como motivo ficcional en la novela sentimental, y que Soffici retoma. Malena dice a Torcaza: “Ha de ser el hombre el que apunta la el rancho”. “Decíle a Dolores que si no se ha dado cuenta, ha puesto sus ojos en un gauchito pobre, que no puede ser, que su padre no lo va a consentir, y que si ella y mi hijo andan queriendo vencer lo imposible, van a volcar del todo la desgracia que ya ha entrao en este rancho”. El film plantea el problema de los límites, de cómo ir más allá de las convenciones y vencer lo imposible. Y esto es planteado en dos niveles de significación. El primero, el más evidente, es el de los afectos. El pasado no puede ser olvidado, y la verdad tarde o temprano es fatalmente descubierta. Al volver al caserío después de muchos años, el comandante Ledesma reencuentra a Malena junto a su

rancho. Soffici reitera la figura del gaucho que descubre desde su caballo a los amantes conversando en la puerta del rancho. Sin embargo, el honor y el buen obrar pueden vencer a la fatalidad. Miguelito es acusado de haber matado al comandante, pero es noble y generoso, y a pesar de la debilidad que lo lleva a desmayarse, confiesa una culpa que no ha cometido. Malena tiene fe y reza ante la imagen de la virgen de Luján, ícono de la argentinidad. A punto de ser fusilado Miguelito, porque “contra la juerza no hay ley”, llega Aniceto y confiesa su crimen. El culto criollo al coraje está personalizado en el pedido de Aniceto al capitán Ramallo de morir peleando en contra de la montonera para no dejarle a su hijo “la vergüenza de ver a su padre acribillado a balazos contra una tapia”. En la escena final Aniceto parte al combate como baqueano de la tropa.

La segunda pregunta que se formula Soffici acerca de los límites tiene que ver con el plano ético y político. El contexto histórico- geográfico del film es la frontera y la vida en los fortines. Sin embargo, *Viento norte* no vuelve a *El último malón*, no anticipa a *Pampa Bárbara*, no es una épica, no muestra batallas, no hay indios ni enemigos. Soffici transforma el culto al coraje en culto al honor y la hidalguía, lo desarma, lo moderniza, lo vuelve reticente. Los personajes son valerosos y privilegian la defensa de su honor, pero son también apasionados y demuestran sus afectos. Soffici reserva el culto al coraje para los personajes subalternos, Aniceto y Miguelito. El comandante Ledesma es víctima de la pasión que lo desborda. El capitán Ramallo es limpio y galante, tan limpio que según dicen los soldados, “anda tuitos los días de punta en blanco y más perfumao que mujer de boticario”. Y tan valiente que según se burlan, “en una ocasión pa’ no embarrarse por el camino bajo, ganó la loma, pasó frente a las bocas de los fusiles enemigos, y volvió tan limpio como había salido”. Si es tan guapo y limpio pero no se baña en el río, será entonces “por miedo a los bagres”. La película retoma con realismo el hablar gaucho y las convenciones de la vida cotidiana. Los soldados están desaliñados, con la barba crecida, desprolijos. Un soldado canta una vidalita. Otro toma vino del caño del fusil. Un tercero baila un malambo. Algunos bailan disfrazados de mujer con pañuelos en la cabeza. La pulpería aparece como el ámbito rural para los intercambios y discusiones de gauchos y criollos sobre asuntos políticos, críticas al gobierno y las montoneras. Soffici interrumpe el drama con escenas del sainete. El capitán Ramallo es paternal con Miguelito y reflexiona con su hablar porteño: “¡Lindo ejemplar de crio-



llo!". El iris se cierra sobre la imagen del capitán seduciendo a la paisanita Rosaura (Delia Garcés) que, al igual que la criollita Torcaza (Malisa Zini), criada de Dolores, aparecen demasiado prolijas e infantiles, con trenzas, moños, vestidos a lunares, risitas de compromiso. Retoma elementos del western y busca perspectivas que rompan con el horizonte pampeano lineal y continuo. En una secuencia en que pasa una tropilla de carretas, instala la cámara arriba de la carreta por detrás del tropero, y muestra primeros planos de los bueyes y del carretero. Con la voz de Francisco Amor que canta una canción campera, reconstruye la épica del andar de las carretas por los caminos pampeanos. Miguelito y Dolores ven pasar a las carretas como una aparición envuelta en la canción del carretero e impregnada en una música que después se hace silencio. La manera de narrar de Soffici es pausada, siguiendo el ritmo de los encuentros buscados por los amantes y de los momentos de duda y sospecha de los que se piensan traicionados. El campo, el fortín, y los interiores del rancho de Malena son luminosos. La oscuridad está en los juegos de sombras cuando Aniceto sorprende a Ledesma, en la luz mala que se apaga y oscurece el campo con un anuncio de muerte, en el desvelo creciente de Ledesma, en el pasto que se agita cuando sopla el viento norte.

*Kilómetro 111* de 1938 describe la vida en los pueblos rurales y los conflictos del mundo pampeano durante la década de 1930, es un retrato de una forma de vida y de una época. Narra la historia de Ceferino Cuello (Pepe Arias), el jefe de la estación de ferrocarril de un pueblo rural de la región pampeana que fía a los chacareros los fletes para que puedan enviar su trigo a Buenos Aires burlando así la explotación del acopiador. El film muestra con ironía la importancia que el cine y la vida de los artistas tenían por entonces en los pueblos del interior, como transmisores de las novedades, las modas, los nuevos usos, y como promesa de un mundo mejor percibido como posible. La sobrina de Ceferino, Yolanda (Delia Garcés), vive pendiente del mundo del cine y de las estrellas de Hollywood, y sueña con un futuro como estrella de cine, tal como lo anuncian las revistas que recibe desde Buenos Aires<sup>60</sup>. Soffici retoma el tema de la mujer descarriada, que había sido todo un clásico primero en

<sup>60</sup> "Nueva academia cinematográfica Hollywood en Buenos Aires. Personal técnico competente. Aseguramos un brillante porvenir a todos nuestros alumnos. Si usted tiene aptitud artística, inscribese hoy mismo y dentro de poco ganará más que Mae West. Boedo 51". Soffici cita a Ferreyra. Boedo 51 era en realidad la dirección de los estudios de la Colón Film de los hermanos Luis y Vicente Scaglione, socios de Ferreyra en *Melenita de oro*, la historia de una pobre chica de barrio trasplantada al bajo fondo. Ferreyra se refería a Boedo 51 como a «la catedral de las galerías criollas».

el folletín, luego en el cine mudo, y, en particular en el melodrama de arrabal y en el cine de Ferreyra. Yolanda decide abandonar a Ceferino y saca el pasaje durante la noche. Para Ceferino, personaje simple, directo, campechano, incorruptible, que se piensa «pobre pero honrado», y cuya vida cotidiana depende del tren que pasa rumbo a Buenos Aires, la vida en la gran ciudad y en el mundo del cine y de los artistas, supone el peligro de la perdición para una joven ingenua y honesta como Yolanda. Pero el problema central de *Kilómetro 111* es la cuestión social rural. Soffici filma el mundo del trabajo rural, la trilladora en los campos de trigo, hombres de campo que cosechan el trigo, el armado de las parvas, el acarreo de bolsas, el tanque australiano, el movimiento de la chacra, el molino en primer plano. Construye una narración a partir de las formas del trabajo. Sitúa la cámara sobre la trilladora y enfoca desde atrás a los caballos que avanzan sobre el trigo. Filma los tipos sociales y los procesos económicos. Chacareros, acopiadores, terratenientes, gerentes de bancos y de empresas de ferrocarriles. Denuncia no sólo al sistema de acopiadores e intermediarios sino también a los chacareros que permiten esta situación. *Kilómetro 111* recuerda *A Corner in Wheat* de 1909, film el que Griffith muestra la siembra del trigo, los silos rebosantes, los financieros que discuten el precio de la harina, el aumento del pan, el saqueo de una panadería, la respuesta del acopiador a las súplicas del farmer arruinado: “Consigue el dinero en la bolsa donde yo lo obtuve”. En *Kilómetro 111* el acopiador sostiene que “hay que ayudar a los trabajadores del campo”, pero los deja fuera de toda protección: “Que les arregle el asunto quien los ha soliviantado”. Don Ceferino lo llama “el vampiro negro”. “¡Cómo les chupa la sangre!”, y acusa de pasividad a los colonos. “Pero si hay una ley que ampara a los colonos... Lo que pasa es que ustedes han sido criados con zanagoria hervida”. Y ofrece a los chacareros contactar al gerente del banco del pueblo para obtener un crédito que les permita prescindir del acopiador, crédito que finalmente les es negado. El film recrea con acidez e ironía las formas de sociabilidad de los pueblos rurales de la época. El baile en el club social, el recitado de Yolanda, el viaje en sulky, el juego de los hombres en la cancha de bochas, la destrucción de la cosecha y la quema de las parvas que se convierte en apagado festivo del incendio. Soffici reserva los planos subjetivos para resaltar los afectos de los personajes. El interior de la casa y la oficina de

Ceferino, las chicas en la estación que conversan y se ríen por detrás del ligustro, el campo de trigo desde el interior del galpón de Celedonio, el interior del tren cuando Ceferino es detenido. Soffici se divierte describiendo los tipos rurales. El humor de Pepe Arias y el personaje de Ceferino recuerdan a Alvaro Escobar personificando a Preludio en *Pardón Viejita*. La escena en que Ceferino cocina con torpeza, llora picando cebolla, casca y bate atentamente los huevos, retoma a Preludio cocinando huevos fritos para una Nora malherida. En diez años el lugar de la mujer ha cambiado, y el melodrama ya no es lo que era y ha dejado espacio a una visión de los afectos más escéptica y despojada.

El film ensaya respuestas a la pregunta de cómo enfrentar la corrupción en un mundo que se moderniza y en el que se extinguen los viejos valores. En este sentido *Kilómetro 111* elude el recurso de apelación directa al criollismo, recurso que Soffici había utilizado un año antes en *Viento norte* transformando el culto al coraje en culto al honor. En *Kilómetro 111*, el culto criollo al coraje se ha modernizado, y aparece transpuesto como culto al trabajo rural y como solidaridad entre sectores populares <sup>61</sup>). El film muestra una de las cuestiones debatidas en la época, la competencia entre los ferrocarriles ingleses y el plan de construcción de caminos. Ceferino manifiesta su desconfianza y desprecio por el avance modernizador de los nuevos caminos. “¡Sigan haciendo caminos, enemigos de la civilización!. ¡Intrusos!. ¡Estos van a acabar con nosotros y con el ferrocarril”. “¡Caminos!. La barbarie que avanza. ¡Anarquistas!”. Sin embargo, cuando queda sin trabajo, los chacareros lo recompensan regalándole una estación de servicio, a la que el ex jefe de estación inaugura en medio del festejo del pueblo y la alegría general. Ceferino se ve ahora en la conveniencia de defender la construcción de caminos. “Señores estancieros, señores acaparadores. El camino es la civilización, el camino es el progreso”. El avance de la modernización ha disuelto el culto al coraje en culto a la conveniencia.

*Prisioneros de la tierra* de 1939 cruza el tema de la conflictividad social con el interés y el suspenso del folletín amoroso. El film describe la vida

<sup>61</sup> Cuando los chacareros se enteran del despido de Ceferino estalla la revuelta, apedrean furiosos la estación, rompen vidrios, el farol del andén, tiran objetos a las vías. La escena resultó demasiado fuerte para el gusto de algunos sectores que demostraron su irritación. Tal fue el caso de un semanario que denunció que se hubiera relegado a Juan Bono al papel secundario de chacarero revoltoso y afirmó que «el afán de hacer películas para la boletería induce a productores y directores a fotografiar exclusivamente a algunos fósiles del teatro... y a hacer bodrios en vez de hacer películas». Cfr. «Juan Bono, el recio actor de carácter, habla para la C.G.T.». Cfr. «C.G.T.» *Semanario*..., 3 de junio de 1938.

en los obrajes en Misiones a principios de siglo, y narra la historia del amor imposible entre el buen mensú Esteban Podeley (Ángel Magaña) y Andrea, la Chinita (Elisa Galvé), hija del doctor Else (Raúl Lange), médico del obraje, y pretendida por Korner (Francisco Petrone), el inhumano capataz. En este film Soffici terminó con el problema de la discontinuidad narrativa que había preocupado a Ferreyra y a sus contemporáneos. Al construir personajes complejos que trascienden los estereotipos, que no describen un comportamiento lineal, logra que el relato sea verosímil. Deja la preocupación por los saltos narrativos, asigna al montaje un lugar secundario, y atiende al contenido de cada secuencia, recreando situaciones intensas, construyendo a los personajes con realismo psicológico y centrándose en sus creencias y obsesiones. *Prisioneros de la tierra* es un film sobre el amor, el odio, las pasiones. Los personajes están atrapados por pasiones desmedidas de fatalismo en un escenario denso y sus obsesiones focalizan el punto de exageración en ideas fijas. La presión recreada por la densidad de los personajes alimenta el suspenso del film. En 1916, *El último malón* terminaba con un beso cándido entre la mestiza Rosa Paquí y el cacique Jesús Salvador. *Prisioneros de la tierra* comienza con el beso que Podeley da a una prostituta en el burdel donde ha sido conchabado como recolector de yerba, escena que, tratándose de 1939, resultaba de alto impacto y anunciaba falta de condescendencia. En la figura de Korner, el capataz del obraje, la crueldad e inhumanidad se contraponen con su sensibilidad hacia la música y hacia los animales y con el recuerdo de su padre. Korner es la representación del mal, del poder injusto, de aquello contra lo que se rebela un hombre de bien. Hay mensú enfermos de “escorbuto, difteria, tal vez paludismo”, “una peste brava en el yerbal”. La desesperación del doctor Else, que los medica alcoholizado y causa su muerte es definitiva. Pero a Korner le preocupa que “esos hombres cuestan plata”. Para Korner el fatalismo no tiene retorno. “Esta tierra es invencible... Hay que dominarla, pero por un rato, a machetazos. Después es ella la que nos derrota... La muerte tiene otras trampas”. Else es la representación de lo humano, con sus posibilidades y sus defectos insalvables. El alcoholismo del Dr. Else, de los mensú, la fascinación del inventor por destilar alcohol de naranjas, son las metáforas de una sociedad que destruye a los hombres Olivera (Homero Cárpena) cree en amuletos, ‘payés’, presagios y magias. El

Manco (Roberto Fugazot) es el inventor que busca destilar alcohol de naranjas sin descansar en sus proyectos y quimeras, y representa como en el cuento de Quiroga "Los destiladores de naranjas", el clisé psicológico del optimismo ingenuo de los inventores caseros de las décadas de 1910 y 1920. "Siempre sueño con llegar a inventar algo importante... El alcohol de naranja será un hecho". La Chinita le contesta: "El alcohol mata más que las corales". La voz de Chinita es infantil y su ingenuidad es desmedida. Soffici filma desde el punto de vista de la víctima. Chinita dice a Podeley: "No puedo más. Korner, la soledad, las víboras". Camina por la selva junto a Podeley atravesando claros iluminados. Ambos sueñan con ir al sur, "allá lejos, donde la tierra y la ley del hombre son más humanos..., donde el hombre no es un esclavo". La tragedia se vuelve irreversible cuando Else, presa de un rapto delirante, mata inintencionadamente a su hija. Como en *Broken Blossoms* de Griffith de 1919 el padre brutal maltrata hasta la muerte a su dulce e ingenua hija. El personaje de Podeley es el que posee un comportamiento menos lineal y una mayor complejidad. Borges ha señalado que la figura de Podeley muestra la particularidad de un héroe que trasciende lo simple y lo virtuoso para convertirse en un héroe trágico <sup>62)</sup>.

*Prisioneros de la tierra* es criollismo original. Con Podeley, Soffici sintetiza los aspectos más tradicionales del culto al coraje, la pasión, rebeldía y afán vindicativo de Juan Moreira, con el respeto criollo por la palabra empeñada que Soffici había desarrollado en *Viento norte*, y con el culto más moderno al trabajo rural como responsabilidad colectiva, culto descrito en *Kilómetro 111*. Podeley trabaja sin descanso en el obraje y, a la vez, cultiva el coraje en el viejo estilo, matando a Korner y convirtiéndose en gaucho perseguido. Llega a San Ignacio, adonde lo buscan los capangas, y se esconde entre las ruinas, desde donde mira la procesión que lleva el féretro de Chinita iluminado por el sol. Podeley enfrenta a los capangas que siguen de cerca el cortejo. Muere con su mano aferrando la tierra. El film reúne los elementos de una tragedia social y psicológica. Uno de estos elementos es la fatalidad del clima y la influencia de la tierra en las acciones de los personajes que anticipan a *The Grapes of Wrath* y a *How Green Was my Valley*, films en los que Ford construye mo-

<sup>62)</sup> Según Borges, «en escenas análogas de otro film, el ejercicio de la brutalidad queda a cargo de los personajes brutales; en *Prisioneros de la tierra* está a cargo del héroe y es casi intolerable de eficaz». (Cfr. Sur, septiembre de 1939).

mentos colectivos intensos sumergidos en la constante presencia de la tierra<sup>63</sup>). Soffici construye el paisaje con un realismo expresionista, con textura de aguafuerte, como naturaleza que se opone al trabajo<sup>64</sup>). En un segundo nivel de significación, Soffici propone una naturaleza densa de selva y tierra colorada como metáfora de la opresión. *Prisioneros de la tierra* plantea explícitamente el problema de la cuestión social rural y lo transpone como oposición entre la selva y la “civilización”, lo rural y lo urbano. La película muestra sin mitos ni condescendencia la cruel explotación y sometimiento a que estaban sometidos los recolectores de yerba mate, la actividad de la recolección de yerba en los obrajes de principios de siglo, la prolongación del año de trabajo a los que más deben al almacén del obraje. Soffici posee una visión realista del imaginario de los trabajadores rurales en obrajes y desmontes, que no se oponían a las redes de la explotación y que se conformaban a su suerte con resignación y fatalismo<sup>65</sup>). Korner dice de Podeley: “Es un mensú. Esta gente son como las plantas o los insectos, pertenecen a la tierra”. Chinita le contesta: “Pero saben querer y usted sólo conoce el odio”. El Manco reflexiona: “La tierra es celosa de sus prisioneros”.

<sup>63</sup> A Soffici le gustaba filmar en exteriores y era un buscador obsesivo de escenarios naturales. En la etapa de producción viajaba por el interior estudiando escenarios y exteriores. En 1941 para filmar El camino de las llamas, recorrió toda Mendoza, desde la Cordillera por San Rafael, parte de San Juan, el Camino Real de la Cordillera y Tupungato. Hizo lo mismo en Misiones cuando dirigió el road-movie fluvial Tres hombres del río, filmado en una barcaza en condiciones precarias, y donde emplea recursos que derivan en una suerte de expresionismo naturalista avanzado para la época. El agua del río Paraná y la leyenda que proviene del río envuelven a los personajes y a sus destinos y los arrastran río abajo a la deriva. Soffici filmó la selva, su textura, las cataratas del Iguazú, la anchura del Paraná, la imagen confundida con el agua que cae, el barco avanzando casi a ciegas en medio de la bruma. Soffici nunca aceptó la excusa de la falta de recursos para cambiar los escenarios de sus films. En sus últimos años denunció que, desde la década de 1960, “yo no se podía pensar en hacer películas de exteriores que llevaban tres o cuatro meses para filmar afuera. No había plata que alcanzara. Nadie quería sacar la cámara de acá, el ‘mundo’ se reducía a hacer tres días en Bariloche, diez días en Entre Ríos y no pasaban de ahí, mientras en mi época no, yo hacía campamento afuera, yo vivía con toda la gente en campamento durante tres meses en Mendoza, después en Tierra del Fuego. Filmé como a mí me encantaba y lo hubiera seguido haciendo mucho tiempo si me hubieran dejado”. Soffici, cit. por Grinberg, op.cit.

<sup>64</sup> Rememorando el estreno de Prisioneros de la tierra, Ulises Petit de Murat ironizó sobre los vínculos entre la tierra y la selva misioneras sentidas como poderosas y el fatalismo que envolvieron al director y a su equipo: “Me atormenta Soffici. Me dice que seguramente nos silbarán. Hemos abusado de las muertes. Mueren en Prisioneros de la tierra los cuatro principales personajes... Me pregunto por qué demonios me habré metido a adaptar los magistrales cuentos de Horacio Quiroga para el cine... Recuerdo la dura gestación de Prisioneros de la tierra... Nos fuimos a Misiones para ambientarnos. Las lluvias nos encerraron días y días en un melancólico hotel de Posadas. Luego marginamos la selva de un verde ardiente, por rojos caminos. En San Ignacio nos detuvimos para vivir en la casa misma de Horacio Quiroga, cerca de un bambusal y a las márgenes de un lento río. En un rincón, para patentizar el destino trágico de los Quirogas, estaba la urna con las cenizas de Eglé, que también abandonó este mundo, como sus padres y su hermano Darío, por voluntad propia. No son recuerdos para sentirse animado en una noche de estreno”. Cfr. Petit de Murat, cit. por Dos Santos, op.cit.

<sup>65</sup> Los testimonios de mensúes hablando de su vida en el obraje durante la década de 1910 son coincidentes con esta afirmación. Cfr. Juan Bialek Massé, Informe de la clase obrera. Buenos Aires. Hyspamérica. 1986.

En *La cabalgata del circo* de 1944, Soffici entrecruza la historia de la familia de cirqueros con la historia del circo criollo desde la época de las carretas trashumantes hasta las representaciones en el teatro y en el cine. El relato se centra en la vida de Tito (Orestes Caviglia) y Marieta (Ildé Pirovano) Arletty y sus hijos Roberto (Hugo Del Carril), Carlos (Armando Bó) y Nita (Libertad Lamarque). El film es una historia de textos de la cultura criollista que citan a otros textos. Hay una organización circular del relato que recuerda a *Toni* de Renoir y que comienza con las carretas de un circo criollo que deambula por el campo y los pueblos rurales durante las últimas décadas del siglo XIX. Sigue con la llegada a la gran ciudad y el teatro Politeama con su público urbano tanto burgués como obrero. Llega al set de filmación donde se filma la historia de aquellas carretas y de aquel circo y termina con la proyección de la película *La cabalgata del circo*. Soffici ensaya una visión realista del tiempo, retoma a *Citizen Kane* de Orson Welles que se había estrenado cuatro años antes, y filma con precisión la dimensión progresiva del tiempo, componiendo en profundidad, incorporando el flashback y el plano secuencia, y proponiendo un narrador que sólo posee un conocimiento fragmentario de los hechos. Una rueda de carreta que gira es el leit motiv que anuncia una nueva escena y va marcando transiciones en la vida de la familia, la historia del circo, el tiempo que pasa. El movimiento de la rueda es la representación de la historia del circo. Llega la primavera, y en el campo con flores la rueda se superpone girando al paso de la caravana de carretas. Pasan los años. La rueda sigue girando y dos grandes carrromatos se agregan a las primeras carretas. Cuando los bailarines bailan el pericón, la ronda que forman en el picadero es enfocada desde arriba, y los pañuelos que los bailarines anudan formando la bandera argentina se transforman fusionándose en los rayos de la rueda que sigue girando y que anuncia una nueva época, la del circo hablado, “un circo que no sea un circo”, un circo con el que Soffici ensaya una suerte de populismo reticente, y que según pone en boca de Roberto y Nita, pueda “dar algo del pueblo”. Planos detalle de los diarios, anuncios callejeros y portadas de revistas de la época siguen narrando la historia del circo en su época de representaciones en los teatros de Buenos Aires, y giran generando la rueda leit motiv del relato y símbolo emblemático de la historia del circo criollo. Una cara de payaso superpuesta anuncia que el circo que el espectador conoce, está ahí, en el cine, con sus escenas y actuaciones. Perros sal-

tarines, payasos, tonys, público que ríe, trapeceistas, destrezas de todo tipo, tiro de Tito a la manzana de Guillermo Tell puesta sobre la cabeza de Marieta, las destrezas de la troupe infantil Ruca-Arletty. Desde 1896, los Arletty incluyen en sus funciones la representación de pantomimas criollistas, “Garibaldi en Aspromonte”, “Margarita o el llanto de una madre”, o “Juan Cuello” en base a la novela de Eduardo Gutiérrez<sup>66</sup>. Cuando a la representación de las pantomimas se agregan los textos hablados escritos para la ocasión por los mismos cirqueros, comienza la época en que el circo criollo se convierte en el eco por excelencia de los textos populares, dramas criollos, anuncios y relaciones. La cámara de Soffici filma desde el punto de vista del marginal, del deambulante y del cirquero, y reconstruye las formas de sociabilidad de la vida cotidiana, en la inauguración del Politeama y en las imágenes del incendio en el que los bomberos corren y la gente escapa asustada en medio del teatro que se derrumba. El público del circo permanece fascinado ante los juegos de sombras que las pruebas de los trapeceistas proyectan en el techo de la carpa del circo. En la ciudad, el público prefiere tangos y milongas pero busca las representaciones criollistas que el circo publicita, se ríe del cocoliche. Soffici pone en boca de Roberto su propio punto de vista respecto del arte popular. “Las entradas que más gustan son aquellas que tienen un fondo de justicia. Cuando el bueno le gana al traidor el público festeja con gusto... Grandioso circo criollo hablado y cantado... Parece que brotara de la tierra misma”.

El tema central del film es el criollismo, su perdurabilidad y persistencia. A mediados de la década de 1940, el culto al coraje ha pasado a ser un elemento que el público de cine reconoce como ajeno en los espectáculos criollistas sobre el picadero, pero que permite a Soffici armar un juego de ficciones residuales superpuestas, como si se tratara de un juego de cajas chinas. En el final de la película, Soffici va inventariando la historia del circo criollo y del cine argentino, y la cruza con la historia de los hijos de Nita que se convierten en actores de cine. Soffici se pregunta cuál es la posibilidad y cuáles los alcances de una estética realista, ensaya respuestas a la pregunta por los límites entre la verdad y la ficción. En la escena final

<sup>66</sup> Durante la representación de la pantomima «Juan Cuello», el circo se llena con un público entusiasta, que en ocasiones, no entiende que se trata de una ficción y pretende subir a escena para ayudar a Juan Cuello (Hugo Del Carril) a defenderse de los mazorqueros. «¡Milicos cobardes! ¡Castigar así a un hombre! ¡Maulas! ¡Aseinos! ¡Mirá cómo le pegan!». Rosita (Libertad Lamarque), la novia de Juan Cuello, se agita y sacude con desesperación enfática. Los mazorqueros ríen junto a la madre de Rosita, pero Juan Cuello logra recuperarse de los golpes, matar a los mazorqueros y arrastar a la suegra de los pelos en medio de la algarabía general.



se filma una película: *La cabalgata del circo*. En la explicación que el director da a Roberto, Soffici da su propia opinión sobre los vínculos entre el cine y la realidad. “La realidad sólo sirve para inspirarse. El cine crea una verdad, una verdad cinematográfica”. Los viejos protagonistas del circo criollo son ahora espectadores, y en plano subjetivo la película muestra en una suerte de flashback imágenes de su propia vida representada por sus hijos: sus conversaciones arriba de la carreta, sus proyectos de crear “un circo que no sea circo”, el deambular de las carretas que se alejan por el campo. Las escenas son las mismas pero los personajes han cambiado <sup>67</sup>.

---

<sup>67</sup> La leyenda inicial de la película proyectada dice: “Homenaje a los artistas del heroico circo que bajo su campo nómada dieron aliento de libertad y justicia a sus pantomimas criollas. A todos ellos, los Podestá, Scotti, Carlo, Raffetto, Cassano, Anselmi, etc., forjadores de una raza de artistas dedicamos esta cabalgata”.



## Conclusiones

Después de la década de 1910, el criollismo conservó un lugar de relativa importancia entre las culturas populares, y persistió en sus funciones de consolación y reaseguro frente a los cambios introducidos por la modernización. Los vínculos entre el criollismo y la literatura, acentuados durante el período de expansión a través del circo criollo y el folletín, encontraron un nuevo soporte en el cine que, en tanto instrumento de modernización cultural y técnica, se convirtió en la nueva materia de imaginación estética para la difusión de los viejos símbolos de identificación tradicionales del criollismo: el culto al coraje, la cuestión social rural, la oposición y rebelión frente a la autoridad, el culto al honor, la lucha en la frontera contra el indio; y constituyó un eje de representación discursiva, primero gráfica y textual, después también sonora, en el que la reproducción en imágenes del campo argentino, de sus escenarios y de sus personajes, proporcionó, por lo menos hasta principios de la década de 1940, imágenes residuales y representaciones identificatorias a los sectores populares. Desde la Nobleza gaucha muda y durante tres décadas, el cine criollista utilizó la retórica de los folletines sentimentales que funcionaban como lugar para el ensueño colectivo y como núcleo de procesamiento para la nostalgia por el mundo rural perdido, y en esta dirección, enfatizó la construcción retórica y enunciativa, remarcó la iconicidad del repertorio de motivos, y desplazó el conflicto rural hacia la personalización del culto al coraje. Desde mediados de la década de 1930, el criollismo pierde potencialidad, se vuelve reticente, desaparecen sus elementos activos de homogeneización e identificación, se convierte en objeto del pasado. El cine se moderniza, incorpora recursos específicos, se construye alrededor de temas propios y utiliza los tópicos y recursos del criollismo para resignificar las tensiones entre tradición y modernización.



## BIBLIOGRAFÍA 2º PREMIO

ALTAMIRANO, Carlos, "Lo imaginario como campo del análisis histórico y social" en *Punto de Vista* Nº 38, Octubre de 1990.

BACZKO, Bronislaw, "Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas". Buenos Aires. Nueva Visión, 1991.

BARTHES, Roland, *Mitologías*, México. Siglo XXI. 1988.

BATJIN, M. M., *Estética de la creación verbal*, México. Siglo XXI. 1992.

BAZIN, André, *La cinema de la cruauté*. St. Amand. Flammarion. 1987.

CHARTIER, Roger, "La historia cultural redefinida: prácticas, representaciones, apropiaciones" en *Punto de Vista*, Nº 39. 1990.

CHION, Michel, *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona. Paidós. 1993.

DELEUZE, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona. Paidós. 1983.

*La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona. Paidós. 1987.

GRIGNON, Claude y Jean-Claude PASSERON, *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y literatura*. Buenos Aires. Nueva Visión. 1991.

GROUPE I, *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*. Madrid. Cátedra. 1993.

HOGGART, Richard, *La cultura obrera en la sociedad de masas*. México. Grijalbo. 1990.

JAKOBSON, Roman, "El folklore como forma específica de creación" en *Ensayos de poética*. México. FCE. 1986.

SARLO, Beatriz, *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires. Nueva Visión. 1992.

SORLÍN, Pierre, *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*. México. FCE. 1992.

STEIMBERG, Oscar, *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. Buenos Aires. Atuel. 1993.

TRAVERSA, Oscar, "Carmen, La de las transposiciones" en AAVV, *La piel de la obra* Nº1. Buenos Aires. 1994.

VERÓN, Eliseo, *La semiosis social. Fragmentos para una teoría de la discursividad*. Buenos Aires. Gedisa. 1987.

WILLIAMS, Raymond, *The country and the City*. New York. Oxford University Press. 1975.

ZUMTHOR, Paul, *La lettre et la voix. De la "litterature" médiévale*. Paris. Ed. du Seuil. 1987.



Digitalización para reHime  
Federico Lindenboim

Diagramación y Armado  
Jorge Pablo Cruz

[www.rehime.com.ar](http://www.rehime.com.ar)

El H. Senado de la Nación ha instituido, mediante la Resolución 343 de 1996, el concurso nacional y anual de ensayos denominado **“Legislador José Hernández”** con el objeto de estimular la reflexión intelectual en un tiempo histórico de alteración, transformación y cambio de valores y estructuras en todos los órdenes.

*“Esta circunstancia –puede leerse en los Fundamentos del proyecto original de institución del galardón– toma a la Argentina en un momento todavía incierto de la conformación de su conciencia nacional y de su identidad (...) En este tiempo de globalización de la información y la comunicación, de pistas informáticas y de velocidad en todas las vías de relación entre los hombres del universo, la identidad parece batirse en retirada con el consecuente peligro de desnacionalizaciones progresivas y desnaturalización de las culturas de los pueblos. Por este motivo resulta oportuno convocar a los escritores y pensadores de nuestro país a analizar y diagnosticar la problemática de nuestra identidad, así como proyectar, por vía del pensamiento crítico, nuestro destino como pueblo”.*

Inspirada en ese mandato, la **Comisión de Cultura del H. Senado de la Nación**, a quien se le encomendó la responsabilidad de la convocatoria y de la ejecución de este Concurso anual de ensayos, lleva concretadas –con la de 1998– tres entregas del galardón.

En 1998, con el objeto de iniciar una serie de indagaciones de relación entre los diversos cambios de la cultura y el desarrollo de nuestra identidad, el concurso **“Legislador José Hernández”** fue convocado bajo el tema **“El cine argentino y su aporte a la identidad nacional”**. Para asumir la responsabilidad de integrar el jurado fueron designados los cineastas MANUEL ANTÍN y OSCAR BARNEY FINN; el crítico CLAUDIO ESPAÑA; CARLOS PAZ, en representación de la SADE y el doctor CARLOS DE LA ROSA, presidente de la Comisión de Cultura del H. Senado de la Nación.

Fueron premiados en esta edición '98, CÉSAR R. MARANGHELLO por su trabajo **“El cine argentino y su aporte a la identidad nacional”** (primer premio); ELINA MERCEDES TRANCHINI por **“El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista”** (segundo) y EMILIO DANIEL DÍAZ por **“Luces de la ciudad. La ciudad en el cine argentino 1919-1943”** (tercero).