

**Pedagogías del cine nacional. Técnica, tradición y territorio en la Argentina peronista
(1946-1955).**

by

María Cecilia Llorens

BA in History, Universidad de Buenos Aires, 2009

MA in World History, Universitat Pompeu Fabra, 2015

PhD in History, Universitat Pompeu Fabra, 2019

Submitted to the Graduate Faculty of the
Dietrich School of Arts and Sciences in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy

University of Pittsburgh

2022

UNIVERSITY OF PITTSBURGH

DIETRICH SCHOOL OF ARTS AND SCIENCES

This dissertation was presented

by

María Cecilia Llorens

It was defended on

August 29, 2022

and approved by

Juan Duchesne-Winter, Professor, Department of Hispanic Languages and Literatures,
University of Pittsburgh

Gonzalo Lamana, Associate Professor, Department of Hispanic Languages and Literatures,
University of Pittsburgh

Laura Podalsky, Professor, Department of Spanish and Portuguese, The Ohio State University

Omar Acha, Professor, Department of Philosophy, Universidad de Buenos Aires

Dissertation Director: Daniel Balderston, Andrew W. Mellon Professor of Modern Languages,
Department of Hispanic Languages and Literatures, University of Pittsburgh

Copyright © by María Cecilia Llorens

2022

Pedagogías del cine nacional. Técnica, tradición y territorio en la Argentina peronista (1946-1955).

María Cecilia Llorens, PhD

University of Pittsburgh, 2022

This dissertation focuses on the cinematographic pedagogies developed in Argentina during the Peronist decade (1946-1955). In the context of a decisive consolidation of the national cinematographic industry, and the expansion of the public's access to cinema, the proliferation of a diversity of audiovisual pedagogies expresses a transversal interest (of the government, the culture industries, the intellectual and artistic field, and multiple audiences) in the technological and aesthetic possibilities that this media offered to create and disseminate images of the nation's traditions, territories, transformations, and social realities. I examine how these cinematographic pedagogies tended, hegemonically, to associate technological modernity with social progress, productivity with national tradition, and border landscapes with stories from the past; while, alternatively, they highlighted social contradictions repressed under the utopic imagination of the *Nueva Argentina*.

Tabla de Contenidos

Prefacio	xxvii
1.0 Técnica	1
1.1 Sueños técnicos.....	2
1.2 El espectáculo productivo	15
1.3 Pedagogías meta-cinematográficas	35
1.4 Discusiones sobre el cine nacional	59
1.5 Cinefilia popular	84
2.0 Tradición.....	105
2.1 El reclamo moderno de pertenencia a una tradición: el cine argentino, el circo criollo y el folklore.....	110
2.2 El cine como medio para narrar la historia de la cultura popular argentina. Tradición y reproductibilidad técnica	133
2.3 Lo tradicional como <i>resto</i> en las pedagogías cinematográficas sobre los bordes noroccidentales de la <i>Nueva Argentina</i>	152
3.0 Territorio	175
3.1 Punto de partida: paisajes urbanos	177
3.2 En búsqueda de un cine nacional a través del desplazamiento hacia el territorio rural	203
3.3 <i>Las aguas bajan turbias</i> : Una sutil subversión del discurso oficial de la <i>Nueva Argentina</i>	219

3.4 El <i>infierno verde</i> en los bordes de la nación: la desmitificación del paisaje del yerbal y la imaginación de un territorio de trabajo y lucha	232
3.5 “Noches del Paraguay”: La capacidad de interpelación de una estrella en la pedagogía para la aproximación del público urbano a los bordes de la nación ..	246
4.0 Epílogo	257
Bibliografía	263
Filmografía	274
Otras fuentes.....	277

Lista de Figuras

- Figura 1.** En este cortometraje, una obrera (representada por Fanny Navarro) recuerda las dificultades que tenía que enfrentar en el pasado y proyecta un nuevo camino de progreso para las trabajadoras de la fábrica que se abre desde la llegada del peronismo. Fotograma de *Ayer y hoy* (Ralph Pappier, 1950). 5
- Figura 2.** Blanquita en la Ciudad Infantil, con su muñeca “soñada”. Ella también es *soñada* (es una *construcción onírica colectiva*) en este cortometraje. Fotograma de *Soñemos* (Luis César Amadori, 1951). 10
- Figura 3.** La cámara se concentra en una niña afrodescendiente en la escena del almuerzo en la Ciudad Infantil. Fotograma de *Soñemos* (Luis César Amadori, 1951). 10
- Figura 4.** La preceptora de la Ciudad Infantil, le explica a Blanquita que “En la Nueva Argentina los únicos privilegiados son los niños”. En el cuadro se sobreimprime la frase de Perón con el retrato de Evita en la habitación infantil. Fotograma de *Soñemos* (Luis César Amadori, 1951). 10
- Figura 5.** Sueño y utopía en el documental sobre la República de los Niños. Fotograma de *Cómo se realiza un sueño* (Cándido Moneo Sanz, 1951). Archivo DiFilm. 15
- Figura 6.** Fotograma de *Industrialización y soberanía energética* (Emelco, 1949). Archivo Histórico Radio y Televisión Argentina. Plataforma Prisma. 22
- Figura 7.** El espectro de “Sarmiento” en la Argentina peronista. Fotograma de *Cíclopes de cemento* (Cine Escuela Argentino, 1951). Museo del Cine de Buenos Aires “Pablo C. Ducrós Hicken”. 24

Figura 8. La modernidad técnica y el lenguaje mitológico en la representación de la monumentalidad de los silos. Fotograma de <i>Cíclopes de cemento</i> (Cine Escuela Argentino, 1951). Museo del Cine de Buenos Aires “Pablo C. Ducrós Hicken”.....	24
Figura 9. Representación de la complejidad técnica. Fotograma de <i>Cíclopes de cemento</i> (Cine Escuela Argentino, 1951). Museo del Cine de Buenos Aires “Pablo C. Ducrós Hicken”.	24
Figura 10. Estética de una utopía industrial. Fotograma de <i>Cíclopes de cemento</i> (Cine Escuela Argentino, 1951).....	25
Figura 11. La novedad de la cosechadora en <i>Entusiasmo</i> (1931), film de Dziga Vertov.....	27
Figura 12. La cosechadora en <i>El trigo</i> (1952), cortometraje del Cine Escuela Argentino. ..	27
Figura 13. El énfasis estético en el movimiento de las aspas de la cosechadora, expresa la excedencia fetichista en la representación de la máquina. Fotograma de <i>El trigo</i> (Cine Escuela Argentino, 1952).....	27
Figura 14. Un plano contrapicado del árbol enfatiza su monumentalidad y sugiere la dificultad de la tarea de los hacheros, la fuerza y la técnica necesarias para derribarlo. Fotograma de <i>Quebracho colorado</i> (<i>Sucesos argentinos</i> , 1953). Archivo DiFilm.....	34
Figura 15. El hachero se posiciona para dar uno de los tantos golpes que se necesitan para derribar el quebracho. Fotograma de <i>Quebracho colorado</i> (<i>Sucesos argentinos</i> , 1953). Archivo DiFilm.....	34
Figura 16. Afiche que celebra la nacionalización de los ferrocarriles con una imagen en la que un obrero rural levanta una locomotora con sus manos. La imagen alude a la fuerza del obrero de campo, a su integración al “progreso” nacional, a su	

involucramiento en la conquista de soberanía e “independencia económica”, y a la utilidad del ferrocarril en el proceso de trabajo en el que él participa.....	34
Figura 17. “La resistencia del quebracho a la intemperie, su vida que se cuenta por lustros, y su cohesión, lo hacen ideal para la preparación de durmientes. Y así podemos decir que los ferrocarriles argentinos llevan el progreso sobre un camino indestructible de quebracho.” Fotograma de <i>Quebracho colorado</i> (<i>Sucesos argentinos</i> , 1953). Archivo DiFilm.....	35
Figura 18. El interior de un hogar de clase media, calefaccionado mediante el uso de la madera de quebracho. Fotograma de <i>Quebracho colorado</i> (<i>Sucesos argentinos</i> , 1953). Archivo DiFilm.....	35
Figura 19. El artículo incluye fotografías que destacan la monumentalidad de los estudios, con sus galerías y talleres, y fotografías que exhiben momentos en el proceso de construcción de la infraestructura o de producción de un film. Biblioteca Nacional de la República Argentina “Mariano Moreno”.	39
Figura 20. Zully Moreno representando su preparación para un rodaje. Fotograma de <i>Cómo se hace una película argentina</i> (Arturo Mom, 1948). Archivo Histórico Radio y Televisión Argentina. Plataforma Prisma.	41
Figura 21. Plano detalle de una frase del libro base. Fotograma de <i>Cómo se hace una película argentina</i> . Archivo Histórico Radio y Televisión Argentina. Plataforma Prisma.....	42
Figura 22. La adaptación de la frase del libro al guión cinematográfico. Fotograma de <i>Cómo se hace una película argentina</i> . Archivo Histórico Radio y Televisión Argentina. Plataforma Prisma.	42

Figura 23. Representación de una escena siendo filmada en el set. Fotograma de <i>Cómo se hace una película argentina</i> . Archivo Histórico Radio y Televisión Argentina. Plataforma Prisma.....	43
Figura 24. Fotograma de <i>Cómo se hace una película argentina</i> . Archivo Histórico Radio y Televisión Argentina. Plataforma Prisma.	43
Figura 25. Morenita Rey grabando en el estudio. Fotograma de <i>Cómo se hace una película argentina</i> . Archivo Histórico Radio y Televisión Argentina. Plataforma Prisma.....	43
Figura 26. La orquesta graba la música para la escena. Fotograma de <i>Cómo se hace una película argentina</i> . Archivo Histórico Radio y Televisión Argentina. Plataforma Prisma.	44
Figura 27. La <i>voice over</i> comenta: “Los cables de ambos micrófonos convergen en el control de sonido que lo equilibra para transmitirlo al aparato grabador”. La voz de Morenita Rey y la música de la orquesta confluyen en esta imagen de <i>Cómo se hace una película argentina</i> . Archivo Histórico de los Servicios de Radiodifusión Sonora y Televisiva del Estado Nacional Argentino. Plataforma Prisma.....	44
Figura 28. La <i>voice over</i> explica: “En el monitor de sonido se graban discos de prueba al mismo tiempo que la película”. Fotograma de <i>Cómo se hace una película argentina</i> . Archivo Histórico de los Servicios de Radiodifusión Sonora y Televisiva del Estado Nacional Argentino. Plataforma Prisma.....	44
Figura 29. El técnico preparando el proyector. La siguiente imagen incluye la luz proyectada para crear el fondo escenográfico. Fotograma de <i>Cómo se hace una película argentina</i> . Archivo Histórico de los Servicios de Radiodifusión Sonora y Televisiva del Estado Nacional Argentino. Plataforma Prisma.....	44

Figura 30. El fondo proyectado. Fotograma de <i>Cómo se hace una película argentina</i>. Archivo Histórico de los Servicios de Radiodifusión Sonora y Televisiva del Estado Nacional Argentino. Plataforma Prisma.....	45
Figura 31. Representación documental de la escena siendo filmada con el fondo proyectado y los artefactos que crean efectos visuales. Fotograma de <i>Cómo se hace una película argentina</i>. Archivo Histórico de los Servicios de Radiodifusión Sonora y Televisiva del Estado Nacional Argentino. Plataforma Prisma.....	45
Figura 32. Trabajadores construyendo decorados. Fotograma de <i>Cómo se hace una película argentina</i>. Archivo Histórico de los Servicios de Radiodifusión Sonora y Televisiva del Estado Nacional Argentino. Plataforma Prisma.....	46
Figura 33. Trabajadoras confeccionando el vestuario. Fotograma de <i>Cómo se hace una película argentina</i>. Archivo Histórico de los Servicios de Radiodifusión Sonora y Televisiva del Estado Nacional Argentino. Plataforma Prisma.....	46
Figura 34. Trabajadores en el taller de carpintería. Fotograma de <i>Cómo se hace una película argentina</i>. Archivo Histórico de los Servicios de Radiodifusión Sonora y Televisiva del Estado Nacional Argentino. Plataforma Prisma.....	46
Figura 35. Toma aérea de la ciudad de Mar del Plata. Fotograma de <i>Festival Cinematográfico Internacional</i>. (1954). Archivo General de la Nación Argentina. 1132.C16.A.	52
Figura 36. El Hotel Provincial. Allí, señala el documental, se hospedan las estrellas. Fotograma de <i>Festival Cinematográfico Internacional</i> (1954). Archivo General de la Nación Argentina. 1132.C16.A.	52

Figura 37. Plano general del moderno anfiteatro en la playa. Fotograma de <i>Festival Cinematográfico Internacional</i> . (1954). Archivo General de la Nación Argentina. 1132.C16.A.....	53
Figura 38. El asado en Chapadmalal. Fotograma de <i>Festival Cinematográfico Internacional</i> . Archivo de la Televisión Pública Argentina.	54
Figura 39. “Ecos del festival” en <i>Radiolandia</i> , 24 de abril de 1954. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de la República Argentina “Mariano Moreno”.	54
Figura 40. En el Ocean Rex, Perón entra, con su uniforme militar, al estreno de “la primera película en CinemaScope”. Fotograma de <i>Festival Cinematográfico Internacional</i> (1954). Archivo General de la Nación Argentina. 1132.C16.A.	56
Figura 41. El público recibe a las delegaciones internacionales, y mira a la cámara participando activamente del espectáculo cinematográfico inspirado en el festival. Fotograma de <i>Festival Cinematográfico Internacional</i> (1954). Archivo General de la Nación Argentina. 1132.C16.A.	57
Figura 42. Fotograma de la segunda entrega de <i>Festival Internacional Cinematográfico</i> (1954). Entre las imágenes de la concentración obrera en Mar del Plata, se encuentran planos medios como este, que dirigen nuestra atención a los rostros concretos de los trabajadores. Archivo General de la Nación Argentina. 1133.C16.1.A.....	57
Figura 43. Afiche peronista. “La felicidad de un pueblo en cuanto a sus medios de vida se refiere,	59
Figura 44. Antonio Berni, <i>Manifestación</i> (1934). Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.	59

Figura 45. “Una clase con ayuda del cine”. Revista <i>Set</i> , junio-julio de 1948. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de la República Argentina “Mariano Moreno”.	81
Figura 46. Fotomontaje que muestra los diversos públicos que accedían a las proyecciones cinematográficas de la Dirección de Cultura Sanitaria del Ministerio de Salud Pública de la Nación. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de la República Argentina “Mariano Moreno”.	82
Figura 47. <i>Cine Mínimo</i> . Maestra empleando un proyector de 16 mm para exhibir una película documental a sus estudiantes de la escuela primaria. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de la República Argentina “Mariano Moreno”.	83
Figura 48. Otro ejemplo es la promoción de esta colección sobre cine de la editorial Salvat. Se combina con el objetivo del “conocimiento integral de la historia del séptimo arte” una forma de presentar la colección que se corresponde con el aspecto espectacular del cine: “Maravillosa! Soberbia”. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de la República Argentina “Mariano Moreno”.	90
Figura 49. <i>Radiofilm</i> , julio de 1949. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de la República Argentina “Mariano Moreno”.....	100
Figura 50. <i>Radiofilm</i> , 17 de junio de 1953. Archivo Gráfico de Radio. Radioenpapel.blogspot.com.	100
Figura 51. <i>Radiofilm</i> , junio de 1949. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de la República Argentina “Mariano Moreno”.....	102
Figura 52. <i>Radiofilm</i> , diciembre de 1950. Colección propia.	103

Figura 53. Sobreimpresión de la imagen de la rueda y el paisaje pampeano atravesado por las carretas. Fotograma de <i>La cabalgata del circo</i> (Mario Soffici, 1945). Estudios San Miguel. Derechos hoy propiedad de Warner Media.....	114
Figura 54. Hugo del Carril en el papel de Roberto Arletty interpretando el rol de Juan Cuello. Fotograma de <i>La cabalgata del circo</i> (Soffici, 1945). Estudios San Miguel. Derechos hoy propiedad de Warner Media.....	119
Figura 55. Afiche publicitario de <i>La cabalgata del circo</i> anunciando las canciones incluidas en la película:	120
Figura 56. El público del circo criollo a finales del siglo XIX según <i>La cabalgata del circo</i> (Mario Soffici, 1945). Estudios San Miguel. Derechos hoy propiedad de Warner Media.....	122
Figura 57. Un hombre del público reacciona ante la escenificación de un enfrentamiento entre gauchos.....	123
Figura 58. Recreación del rodaje de la película en el mismo marco de su estructura diegética. Fotograma de <i>La cabalgata del circo</i> (Mario Soffici, 1945). Estudios San Miguel. Derechos hoy propiedad de Warner Media.....	132
Figura 59. El tanguero Hugo del Carril interpretando actoral y vocalmente a José Betinotti.	139
Figura 60. Fotografía de Gabino Ezeiza, uno de los más importantes payadores argentinos. Wikipedia Commons. <i>Caras y Caretas</i> , agosto de 1902.	139
Figura 61. Marino Seré interpretando a Gabino Ezeiza mediante el uso del <i>blackface</i>	140
Figura 62. En la secuencia que transcurre en el circo de Frank Brown, Gabino Ezeiza invita a José Betinotti a improvisar con él una payada. La mise-en scène de este plano	

recuerda el de la entrevista de Betinotti con el político radical. La figura de autoridad, en este caso, es el payador Ezeiza. Betinotti canta: “Siempre será Gabino / el bardo de mi nación”. He aquí el homenaje de Manzi y Pappier, y también de Hugo del Carril, a Gabino Ezeiza. Fotograma de <i>El último payador</i> (Homero Manzi y Ralph Pappier, 1950).....	142
Figura 63. Pascual Contursi poniendo el disco para José Betinotti. Fotograma de <i>El último payador</i> (Homero Manzi y Ralph Pappier, 1950).....	146
Figura 64. “¡y el ZORZAL sigue cantando!”. Imagen de Carlos Gardel en una publicidad de la discográfica argentina Odeon en la revista <i>Discomanía</i> , julio-agosto de 1953. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de la República Argentina “Mariano Moreno”.	149
Figura 65. José Betinotti escuchando el disco de Gardel. Fotograma de <i>El último payador</i> (Homero Manzi y Ralph Pappier, 1950).	149
Figura 66. “El maestro” de José Betinotti, nostálgico de la era de los payadores que cede paso al nuevo fenómeno cultural. Fotograma de <i>El último payador</i> (Homero Manzi y Ralph Pappier, 1950).....	150
Figura 67. Betinotti, cerca de su muerte, escuchando la voz de Gardel. Fotograma de <i>El último payador</i> (Homero Manzi y Ralph Pappier, 1950).	150
Figura 68. Imagen fotográfica (transparencia) de Carlos Gardel sobreimpresa a la imagen filmica del techo de la vivienda de José Betinotti en <i>El último payador</i> (Homero Manzi y Ralph Pappier, 1950).	151
Figura 69. Fotograma de <i>Folklore en la ciudad</i> (Cinematográfica Visión, 1950). Archivo DiFilm.....	157

Figura 70. Portada de la primera edición del libro <i>El alma de Humahuaca</i> , escrito por Evaristo González Arena y publicado en Buenos Aires por Editorial Ayacucho en 1947.....	157
Figura 71. Fotograma de <i>Folklore en la ciudad</i> (Cinematográfica Visión, 1950). Archivo DiFilm.....	158
Figura 72. El trabajo del hilado. Fotograma de <i>En tierras del silencio</i> (Héctor Peirano, 1950). Archivo de la Televisión Pública Argentina.	159
Figura 73. La <i>voice over</i> describe un “tosco arado de madera”, “reminiscencia de estampa virgiliana”. Fotograma de <i>En tierras del silencio</i> (Héctor Peirano, 1950). Archivo de la Televisión Pública Argentina.	159
Figura 74. Arte rupestre: escena de pastoreo. Fotograma de <i>Los pueblos dormidos</i> (Leo Fleider, 1947).	168
Figura 75. Transición entre dos planos que representan la actividad pastoril de la región en tiempos prehistóricos y en tiempos contemporáneos. Fotograma de <i>Los pueblos dormidos</i> (Leo Fleider, 1947).	169
Figura 76. El rebaño de llamas seguido por su pastor. Fotograma de <i>Los pueblos dormidos</i> . (Leo Fleider, 1947).	169
Figura 77. Base de la montaña. Fotograma de <i>Los pueblos dormidos</i> (Leo Fleider, 1947).	169
Figura 78. Paneo ascendente. Fotograma de <i>Los pueblos dormidos</i> (Leo Fleider, 1947).	170
Figura 79. Pico de la montaña. Fotogramas de <i>Los pueblos dormidos</i> (Leo Fleider, 1947).	170
Figura 80. Sobreimpresión de la imagen de las ojotas en la tierra y el horizonte del paisaje quebradeño. Fotograma de <i>Los pueblos dormidos</i> (Leo Fleider, 1947). Museo del Cine de Buenos Aires “Pablo Ducrós Hicken”.....	171

Figura 81. Las huellas de las ojotas de los pastores en la tierra, amenazadas por el viento.	
Fotogramas de <i>Los pueblos dormidos</i> (Leo Fleider, 1947). Museo del Cine de Buenos Aires “Pablo Ducrós Hicken”.	171
Figura 82. Los niños corren a la escuela. Los guardapolvos blancos son la señal de la presencia del Estado en los límites geográficos y étnicos de la nación imaginada desde Buenos Aires. Fotograma de <i>Los pueblos dormidos</i> (Leo Fleider, 1947). Museo del Cine de Buenos Aires “Pablo Ducrós Hicken”.	173
Figura 83. La niña que va a la escuela pública sonríe ante la cámara. Fotograma de <i>Los pueblos dormidos</i> (Leo Fleider, 1947). Museo del Cine de Buenos Aires “Pablo Ducrós Hicken”.	173
Figura 84. La mirada imprevista del niño a la cámara. Fotograma de <i>Los pueblos dormidos</i> (Leo Fleider, 1947). Museo del Cine de Buenos Aires “Pablo Ducrós Hicken”.	173
Figura 85. El movimiento de peatones, automóviles y colectivos en la estación de Retiro. Fotograma de <i>Sucedió en Buenos Aires</i> (Enrique Cahen Salaverry, 1954).	181
Figura 86. Las chimeneas de las fábricas perdidas en el horizonte lejano de la ciudad. Fotograma de <i>Sucedió en Buenos Aires</i> (Enrique Cahen Salaverry, 1954).	181
Figura 87. Fotograma de <i>Sucedió en Buenos Aires</i> (Enrique Cahen Salaverry, 1954).	181
Figura 88. En lugar de la policía, son los taxistas y los colectiveros los que se organizan por su cuenta para encontrar al delincuente. Fotograma de <i>Sucedió en Buenos Aires</i> (Enrique Cahen Salaverry, 1954). La estrategia recuerda a aquella que vemos en la primera película sonora de Fritz Lang, <i>M</i> (1931), cuando los mendigos se organizan para encontrar al asesino ante la ineficiencia de la policía.	186

Figura 89. Sobreimpresión que evoca la intensidad y la confusión en la ciudad. Una imagen de la multitud saliendo del subte sobre otra imagen del tránsito de automóviles en la avenida. Fotograma de <i>Sucedió en Buenos Aires</i> (Enrique Cahen Salaverry, 1954).	186
Figura 90. La mirada puesta en una realidad <i>lejana</i> . Fotograma de <i>Suburbio</i> (León Klimovsky, 1951). Museo del Cine de Buenos Aires “Pablo Ducrós Hicken”.....	187
Figura 91. Sueño diurno. Fotograma de <i>Suburbio</i> . (León Klimovsky, 1951). Museo del Cine de Buenos Aires “Pablo Ducrós Hicken”.....	187
Figura 92. Recuerdo de un pasado de banalidad y de indiferencia hacia los pobres. La voz en off del personaje en escena marca el diferencia entre su pasado y el presente que ha elegido. Fotograma de <i>Suburbio</i> (León Klimovsky, 1951). Museo del Cine de Buenos Aires “Pablo Ducrós Hicken”.....	188
Figura 93. La apariencia y la actitud de Amalia (Zoe Ducós) en el presente contrastan con las que proyectaba en el pasado. A nivel extradiegético la imagen de sencillez y fortaleza de la doctora evocan la figura de Evita.	189
Figura 94. Plano detalle de un gesto que representa el privilegio social. Fotograma de <i>Suburbio</i> (León Klimovsky, 1951). Museo del Cine de Buenos Aires “Pablo Ducrós Hicken”.	189
Figura 95. La primera enferma llega a la casa de la doctora. Fotograma de <i>Suburbio</i> (León Klimovsky, 1951). Museo del Cine de Buenos Aires “Pablo Ducrós Hicken”.....	191
Figura 96. Uno de los primeros planos de los muchachos enmascarados. Fotograma de <i>Suburbio</i> (León Klimovsky, 1951). Museo del Cine de Buenos Aires “Pablo Ducrós Hicken”.	191

- Figura 97. El acercamiento final, trágico, entre dos mujeres de clases sociales opuestas. Fotograma de *Suburbio* (León Klimovsky, 1951). Museo del Cine de Buenos Aires “Pablo Ducrós Hicken”. 191
- Figura 98. El momento en el que se *desenmascara* la tragedia. Fotograma de *Suburbio* (León Klimovsky, 1951). Museo del Cine de Buenos Aires “Pablo Ducrós Hicken”..... 191
- Figura 99. Fotograma de *Suburbio* (León Klimovsky, 1951). Museo del Cine de Buenos Aires “Pablo Ducrós Hicken”. El tipo de iluminación en estos planos (focos de luz sobre los rostros en la oscuridad) recuerda al emulado por Francisco de Goya en *Los fusilamientos del 3 de mayo*, obra que luego ilustró la portada del libro de Rodolfo Walsh, *Operación masacre*, sobre los fusilamientos de los obreros peronistas en José León Suárez en 1956. De alguna forma, *Suburbio* anticipa el dolor y la violencia que en los años siguientes vivirían los trabajadores peronistas. 192
- Figura 100. Fotograma del cortometraje *Funeral de Eva Perón* (1952). Escena focalizada en las expresiones y gestos de dolor del *pueblo* que despide a Evita. Archivo DiFilm. 193
- Figura 101. Fotograma de *Funeral de Eva Perón* (1952). Este plano recuerda los del final de *Suburbio*. Aquí, los rostros de quienes despiden a Evita están iluminados por las velas. Se repite el énfasis en las expresiones del *pueblo* a través de un contraste entre la oscuridad y la luz que solo deja ver los rostros. Archivo DiFilm. 193
- Figura 102. El equipo de ingenieros y arquitectos estudia los problemas de la ciudad. Fotograma de *La ciudad frente al río* (Enrico Gras, 1948). Archivo de la Televisión Pública Argentina. 196

Figura 103. La ciudad bajo la lupa. La película propone una mirada escrutadora, que vaya al detalle de la vida en la ciudad. Fotograma de <i>La ciudad frente al río</i> (Enrico Gras, 1948). Archivo de la Televisión Pública Argentina.....	196
Figura 104. Ilustración de la ciudad colonial. Fotograma de <i>La ciudad frente al río</i> (Enrico Gras, 1948). Archivo de la Televisión Pública Argentina.	196
Figura 105. En lugar de árboles, se alzan edificios que bloquean la luz del sol. Fotograma de <i>La ciudad frente al río</i> (Enrico Gras, 1948). Archivo de la Televisión Pública Argentina.	196
Figura 106. Plano en diagonal de una chimenea industrial que la asemeja a un cañón de guerra en funcionamiento. Fotograma de <i>La ciudad frente al río</i> (Enrico Gras, 1948). Archivo de la Televisión Pública Argentina.	197
Figura 107. Una placa de tórax de un porteño afectado por la contaminación. Fotograma de <i>La ciudad frente al río</i> (Enrico Gras, 1948). Archivo de la Televisión Pública Argentina.	197
Figura 108. Mascotas en los edificios. El encierro de los animales resulta análogo al de los humanos en sus departamentos sin sol. Fotograma de <i>La ciudad frente al río</i> (Enrico Gras, 1948). Archivo de la Televisión Pública Argentina.	198
Figura 109. Los niños, como los pájaros domesticados, juegan tras las rejas. Fotograma de <i>La ciudad frente al río</i> (Enrico Gras, 1948). Archivo de la Televisión Pública Argentina.	198
Figura 110. Toma aérea de la ciudad desde el río. Fotograma de <i>Buenos Aires en relieve</i> (Don Napy, 1954). Archivo General de la Nación Argentina. 1104.C16.1.A. Legajo 1431.	201

Figura 111. Toma aérea de la Avenida 9 de Julio. Fotograma de <i>Buenos Aires en relieve</i> (Don Napy, 1954). Archivo General de la Nación Argentina. 1104.C16.1.A. Legajo 1431.	202
Figura 112. La República de los Niños. Fotograma de <i>Buenos Aires en relieve</i> (Don Napy, 1954). Archivo General de la Nación Argentina. 1104.C16.1.A. Legajo 1431.....	203
Figura 113. Escena de trabajo en el monte misionero. Fotograma de <i>Prisioneros de la tierra</i> (Mario Soffici, 1939). Restauración del Museo del Cine de Buenos Aires “Pablo Ducrós Hicken”.	208
Figura 114. Escena en el barco, navegando el río Paraná. Los mensús comparten el canto en lengua indígena. Fotograma de <i>Prisioneros de la tierra</i> (Mario Soffici, 1939). Restauración del Museo del Cine de Buenos Aires “Pablo Ducrós Hicken”.....	208
Figura 115. Podeley le traduce a la hija del médico lo que cantan los mensús. Fotograma de <i>Prisioneros de la tierra</i> (Mario Soffici, 1939). Restauración del Museo del Cine de Buenos Aires “Pablo Ducrós Hicken”.....	208
Figura 116. Intentando salvar el ganado en la crecida del río. Fotograma de <i>Los isleros</i> (Lucas Demare, 1951).	213
Figura 117. Hugo del Carril frente al afiche de <i>Las aguas bajan turbias</i> , realizado por el artista Oscar Venturi (<i>Radiolandia</i> , 1 de mayo de 1954). Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de la República Argentina “Mariano Moreno”.	220
Figura 118. El río Paraná. Primera imagen que compone el prólogo a <i>Las aguas bajan turbias</i> (Hugo del Carril, 1952).....	224

Figura 119. Imagen del Alto Paraná en el pasado reciente. Sobre un árbol sin follaje se posan las aves de rapiña, esperando la muerte de los mensús. Fotograma de <i>Las aguas bajan turbias</i> (Hugo del Carril, 1952).	224
Figura 120. Uno de los tantos cadáveres que bajan por el río. Fotograma de <i>Las aguas bajan turbias</i> (Hugo del Carril, 1952).	226
Figura 121. Primer plano del rostro irreconocible de un mensú asesinado en el agua, impreso sobre el paisaje confuso del yerbal. Fotograma de <i>Las aguas bajan turbias</i> (Hugo del Carril, 1952).....	227
Figura 122. Monumentalidad y masividad del rito funerario representadas a través de este plano general desde la altura de un edificio. Fotograma de <i>Funeral de Eva Perón</i> (1952). Archivo DiFilm.	227
Figura 123. Retrato de Eva Perón, muerta en vida, como imagen insigne del funeral que despide oficialmente su terrenalidad para otorgarle el atributo de la eternidad. Fotograma de <i>Funeral de Eva Perón</i> . Archivo DiFilm.	228
Figura 124. Los mensús se reúnen, al final del día, a tomarse unos mates. En la conversación se cuentan historias del yerbal y se comentan novedades sobre la organización sindical en la región. En esta escena, algunos deciden fugarse juntos. Fotograma de <i>Las aguas bajan turbias</i> (Hugo del Carril, 1952).....	229
Figura 125. Rebelión de los trabajadores. Toma de la administración del yerbal. Fotograma de <i>Las aguas bajan turbias</i> (Hugo del Carril, 1952).	229
Figura 126. El poder despótico y brutalmente violento del patrón reducido al terror ante la rebelión de los mensús. Fotograma de <i>Las aguas bajan turbias</i> (Hugo del Carril, 1952).	231

Figura 127. Agotados después de un día y una noche de atravesar los peligros del monte en su fuga, los mensús construyen, solo con sus manos y lo que la naturaleza puede proveerles, una balsa sencilla que les permitirá salvarse. Fotograma de <i>Las aguas bajan turbias</i> (Hugo del Carril, 1952).	232
Figura 128. Los mensús, libres, navegan el Paraná, río abajo. Se trata de una épica del esfuerzo y la lucha desde la precariedad. Fotograma de <i>Las aguas bajan turbias</i> (Hugo del Carril, 1952).	232
Figura 129. Publicidad de la yerba mate Águila en la revista de espectáculos <i>Antena</i> (número 855, julio de 1947). Colección propia.	235
Figura 130. Una de las mujeres que viaja al yerbal descubre, horrorizada, el cuerpo de un hombre flotando en el río. Fotograma de <i>Las aguas bajan turbias</i> (Hugo del Carril, 1952).	243
Figura 131. Una señal del <i>infierno verde</i> : el cadáver de un mensú en el Paraná. Fotograma de <i>Las aguas bajan turbias</i> (Hugo del Carril, 1952).	243
Figura 132. Imagen que forma parte del <i>tracking</i> de rostros de los trabajadores mirando hacia el río, atentos a la aparición del cadáver de uno de ellos. Fotograma de <i>Las aguas bajan turbias</i> (Hugo del Carril, 1952).	243
Figura 133. Sobreimpresión compuesta por la yuxtaposición de la imagen del conchabador y la imagen del río oscuro. Fotograma de <i>Las aguas bajan turbias</i> (Hugo del Carril, 1952).	244
Figura 134. Santos Peralta (Hugo del Carril) descubre el cuerpo de su compañero en el monte. Fotograma de <i>Las aguas bajan turbias</i> (Hugo del Carril, 1952).	245

Figura 135. Los mensús se enfrentan a la visión del cuerpo del compañero asesinado y desaparecido en el monte. Fotograma de <i>Las aguas bajan turbias</i> (Hugo del Carril, 1952).	245
Figura 136. El patrón ante el cuerpo del mensú devuelto al centro mismo del yerbal: la administración. Fotograma de <i>Las aguas bajan turbias</i> (Hugo del Carril, 1952). ..	245
Figura 137. El cuerpo del mensú asesinado, restituido a sus compañeros para su cuidado y sepultura. Se trata de un gesto rebelde contra el destino establecido por el régimen del yerbal para los que intentan escapar y son asesinados: la desintegración física por medio de la acción de la naturaleza. Fotograma de <i>Las aguas bajan turbias</i> (Hugo del Carril, 1952).....	246
Figura 138. Hugo del Carril en la portada de la revista <i>Antena</i> , núm. 855, julio de 1947. Colección propia.....	247
Figura 139. Lo primero que vemos de Santos Peralta (Hugo del Carril): sus alpargatas. Fotograma de <i>Las aguas bajan turbias</i> (Hugo del Carril, 1952).	249
Figura 140. El primer plano del rostro de Del Carril interpretando al mensú Santos Peralta. Fotograma de <i>Las aguas bajan turbias</i> (Hugo del Carril, 1952).	249
Figura 141. Nuevamente, el protagonista es introducido en la escena a través de la imagen de sus alpargatas, reforzando su carácter obrero. Fotograma de <i>Las aguas bajan turbias</i> (Hugo del Carril, 1952).	250
Figura 142. Primer plano de Benetti interpretando a Amelia, una trabajadora del yerbal que se enamora de Santos (Del Carril). La imagen busca tanto representar el inicio del romance entre los mensús, como destacar la belleza de la conocida actriz, publicitada	

en los afiches de la película. Fotograma de <i>Las aguas bajan turbias</i> (Hugo del Carril, 1952).	250
Figura 143. La mirada de Santos corresponde a la de Amelia. Este <i>eye-line match</i> le concede al público el momento esperado del encuentro romántico entre los personajes interpretados por las estrellas Del Carril y Benetti. Fotograma de <i>Las aguas bajan turbias</i> (Hugo del Carril, 1952).	250
Figura 144. Primer plano de la Flor de Lis (Herminia Franco). Fotograma de <i>Las aguas bajan turbias</i> (Hugo del Carril, 1952).	252
Figura 145. La Flor de Lis se defiende del agresor ante la pasividad de la mayoría de los presentes. Fotograma de <i>Las aguas bajan turbias</i> (Hugo del Carril, 1952).	252
Figura 146. Rufino Peralta interviene para ayudar a Flor de Lis. En este plano, la mujer lleva puesto el poncho de Rufino para cubrirse. Se trata de una prenda que marca la solidaridad entre trabajadores. Fotograma de <i>Las aguas bajan turbias</i> (Hugo del Carril, 1952).....	252
Figura 147. En este plano contrapicado, vemos a Flor de Lis, dolida e indignada por el agravio, castigar al agresor con su zapato. La acción se repite varias veces, enfatizando el gesto pedagógico de la película de condenar el abuso sexual en todas sus formas. Fotograma de <i>Las aguas bajan turbias</i> (Hugo del Carril, 1952).	252
Figura 148. Santos (Del Carril) canta “Noches del Paraguay” en el barco camino al yerbal. Fotograma de <i>Las aguas bajan turbias</i> (Hugo del Carril, 1952).	254
Figura 149. Hugo del Carril interpretando a Santos Peralta y recreando, al mismo tiempo, la figura del <i>galán-cantor</i> . Fotograma de <i>Las aguas bajan turbias</i> (Hugo del Carril, 1952).	254

Figura 150. Los mensús escuchando a su compañero, Santos (Del Carril). Fotograma de <i>Las aguas bajan turbias</i> (Hugo del Carril, 1952).	255
Figura 151. Un <i>claro</i> en el yerbal. Los trabajadores crean un espacio propio de formación comunitaria. Fotograma de <i>Las aguas bajan turbias</i> (Hugo del Carril, 1952).	255
Figura 152. Santos (Del Carril) lee la carta en la que se hace un llamado a la organización sindical. Fotograma de <i>Las aguas bajan turbias</i> (Hugo del Carril, 1952).	256

Prefacio

Dedico este trabajo a Fabián y al hijo que esperamos.

Esta tesis es producto no solo de mi trabajo, sino también del de varias personas que me acompañaron en el proceso de investigación y escritura. Agradezco a mi director de tesis, Daniel Balderston, por la confianza en mi proyecto, la orientación en cada tramo de su realización, las lecturas siempre atentas y comprometidas, las sugerencias críticas y el apoyo académico sostenido a lo largo de estos cuatro años en Pittsburgh. A los miembros del comité: Juan Duchesne-Winter, Gonzalo Lamana, Laura Podalsky y Omar Acha, por el interés en mi propuesta de investigación y los comentarios que me ayudaron a mejorarla. Agradezco también las conversaciones que pude tener individualmente con ellos sobre distintos aspectos del desarrollo de mi tesis: con Juan sobre las relaciones entre política, economía, cultura y subjetividad (exploraciones sobre el poder, el consumo, la imagen y el deseo); con Gonzalo sobre formas de la colonialidad en las expresiones culturales modernas (por ejemplo, el cine etnográfico); con Laura sobre las particularidades del cine argentino en el período de los cuarenta y cincuenta y las posibles formas de analizarlo; con Omar sobre la complejidad del espacio público en el contexto peronista. Mi agradecimiento también va dirigido a Elizabeth Monasterios, por el apoyo que me brindó desde su lugar como Directora de Estudios Graduados del Departamento de Lenguas y Literaturas Hispánicas. Por otro lado, quiero agradecer a profesores de la Universidad de Pittsburgh que me apoyaron con generosidad en mis proyectos de investigación y con calidez me acompañaron en los momentos difíciles: Áurea María Sotomayor, Neepa Majumdar y Terry Smith. Agradezco las profundas y amplias conversaciones con Áurea, que significaron una preciosa contribución a mi formación en

literatura y filosofía; a Neepa, por su orientación en mi educación en cine, sus lecturas agudas de mis trabajos y sus sugerencias teóricas y críticas que resultaron fundamentales para pensar esta tesis; a Terry, que siempre me llevó a pensar crítica y creativamente, con rigor y libertad al mismo tiempo, en las formas de imaginar y representar el mundo.

En el proceso de investigación y escritura fue fundamental la colaboración intelectual, logística y afectiva de colegas, amigos y familiares. En primer lugar, la de Fabián Darío Mosquera Calle, quien me acompañó y me sostuvo durante todo este proceso con amor, paciencia e inteligencia. Nuestras largas y hondas conversaciones (muchas veces mientras caminábamos por nuestro barrio, Squirrel Hill) me ayudaron (como siempre desde hace más de ocho años) a pensar en cada uno de los temas, textos, preguntas y conceptos con los que lidiaba. El hecho de que compartiéramos la rutina de estudiantes de doctorado contribuyó a que pudiéramos pensar juntos nuestros proyectos de investigación. Así, mi tesis contiene esta experiencia conjunta. Fabián contribuyó, también, durante estos últimos meses, con una lectura al detalle de mis capítulos, aportándome sus comentarios y facilitándome enormemente la tarea de revisión final. En Pittsburgh conté, además, con mis compañeros y amigos, quienes me iluminaron tanto con sus ideas como con sus gestos solidarios. Con ellos compartí experiencias que ya hacen a mi formación como persona. Mi profundo agradecimiento, entonces, a Paul Guillén, María Torres, Kelvin Durán, Nayra Ramírez, Isabel Mena, Iván Hidalgo, Marcelo Cabarcas, Chris Badillo, Lana Sims, Sebastián Urli, Beth Oczypok, Pedro Salas, Marina Salnikova y Nicolás Aguía. Con Fabián y Paul (quien me animó a postularme al doctorado ni bien llegué a Pittsburgh) llevamos adelante, durante el último año, nuestro “círculo de tesis”, reuniéndonos en el parque o en nuestras casas a socializar avances e intercambiar ideas y preguntas. Esta experiencia fue muy importante en el proceso de definir las ideas centrales de los primeros capítulos. Además, compartí con Isabel, María y Nayra

muchas mañanas y tardes de estudio y escritura en la Carnegie Library. Allí, conversábamos en las pausas sobre nuestras lecturas, ideas y, también, dificultades. Todas estas experiencias intelectuales y subjetivas, que trascienden la institucionalidad universitaria, forman parte de este trabajo que culmino ahora. Quiero agradecer, también, a mis colegas y amigas Karo Moret (Profesora en la Australian National University) y Libertad Gills (Profesora en la Universidad de las Artes del Ecuador). Con Karo mantuvimos nuestras conversaciones sobre posibles abordajes historiográficos que incorporen distintos lenguajes visuales, y Libertad me aportó recomendaciones bibliográficas muy valiosas para pensar la cuestión de la cinefilia.

Mis padres, Marita Lastra y Jorge Llorens, han sido un apoyo fundamental en distintos sentidos. En plena pandemia, cuando los archivos estaban cerrados y no se podía viajar, mi padre desde Buenos Aires consiguió comprar por internet varios ejemplares de las revistas *Antena* y *Radiofilm*. Gracias a su trabajo de recopilación y digitalización de estos materiales, pude continuar con mi investigación desde Pittsburgh. Además, tanto Jorge como Marita me ayudaron a coordinar entrevistas y consultas por teléfono y correo electrónico con distintas personas que me aportaron información valiosa sobre la vida social y cultural en los barrios de Buenos Aires durante el período peronista. En este sentido, debo mi agradecimiento a Zulema Maschio de Fontán, Elsa y Giorgio Longoni, Soledad Lombardero, Juan Carfagna e Inés Iriberri. A través de mi padre me puse en contacto con Emilio Portorrico, amigo de la familia y especialista en folklore. Agradezco enormemente a Emilio por su interés en mi proyecto y su generosidad al compartir conmigo conocimientos, ideas, materiales y referencias bibliográficas y musicales. En los capítulos dos y tres cito los trabajos de Emilio y me refiero a las consultas que le hice sobre varios temas vinculados a la música folklórica. Por otro lado, mi madre me contactó con Eudoro Palacios, con quien tuve una serie de conversaciones telefónicas que me brindaron información importante sobre

la relación, en su propia historia personal y familiar, entre el circo, el folklore, la radio y el cine. Debo un importante agradecimiento a Eudoro por su apertura para compartir conmigo sus conocimientos, perspectivas y experiencias sobre la cultura popular y el peronismo. Agradezco a mis padres, entonces, por aportar significativamente con su trabajo al desarrollo de mi investigación, pero también por el apoyo y el cuidado cariñoso y paciente que siempre me dan, y que fue especialmente clave durante estos últimos meses de escritura en Buenos Aires. En este sentido, también agradezco el acompañamiento de mis hermanos Manuel, Catalina, Juan e Ignacio. Y, desde Guayaquil, el afecto de la familia Mosquera Calle. Finalmente, quiero agradecer a mi prima María Laura Piacentini y a Fernando Vallejo, quienes también me ayudaron en la búsqueda inicial de recursos documentales vinculados al mundo audiovisual, y a mi tía María Rosa Llorens, quien, con su gran conocimiento del universo porteño de libros y revistas, me orientó en la búsqueda de materiales necesarios para mi tesis.

En cuanto a recursos, conté con el beneficio de cuatro becas que obtuve en la Universidad de Pittsburgh con el apoyo de mi director de tesis y varios profesores que me recomendaron en distintas oportunidades: Provost Humanities Fellowship (2018-2019), International Studies Fund (2019), Andrew W. Mellon Fellowship (2021-2022) y Summer 2022 Degree Completion Fellowship.

Por último, quiero agradecer la atención y colaboración de las siguientes instituciones: Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, Archivo General de la Nación (Argentina), Hemeroteca de la Biblioteca Nacional (Argentina), Biblioteca del Congreso de la Nación (Argentina), Archivo DiFilm, Archivo Histórico Radio y Televisión Argentina, Biblioteca 17 de Octubre (Sindicato de la Madera de Capital Federal) y Archivo Lumiton. Al Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, el

Archivo General de la Nación y el Archivo DiFilm, agradezco además permitirme emplear en esta tesis imágenes de películas que han restaurado y/o que forman parte de sus acervos.

La tesis que aquí presento se centra en el estudio de las pedagogías del cine nacional promovidas tanto desde el Estado como desde iniciativas privadas durante los primeros gobiernos peronistas (1946-1955). Planteo el concepto de *pedagogías cinematográficas* para definir un universo amplio y heterogéneo de propuestas que trascienden el conocido género del cine educativo, muy extendido en el mundo durante las décadas de 1920 y 1930, que implicaba una intención didáctica explícita asociada, en general, con la instrucción escolar. De esta manera, mi tesis se distingue, en cuanto a su objeto de estudio, de los abordajes realizados hasta el momento sobre los aspectos pedagógicos del cine en el contexto del peronismo, como el de Eduardo Galak e Iván Orbuch en *Políticas de la imagen y de la imaginación en el peronismo* (2021), un importante estudio de las actividades de la Comisión Nacional de Radioenseñanza y Cinematografía Escolar. Las pedagogías cinematográficas que he investigado atraviesan distintos géneros, incluyendo, como veremos a lo largo de los tres capítulos que conforman esta tesis, además del educativo, el documental, el científico, el etnográfico, el informativo, el procesual (siguiendo el concepto propuesto por Salomé Aguilera Skvirsky), así como el drama y otras formas de ficción que incluyen la representación de procesos sociales y políticos del pasado y el presente. Estas pedagogías se desarrollan en diversos ámbitos de la vida pública: escuelas, fábricas, hospitales, teatros, asociaciones vecinales, centros culturales, salas de cine, espacios sindicales, eventos políticos, festivales, cursos técnicos y artísticos, etc. Considero, a su vez, pedagogías verticales y horizontales, que van desde formas de la propaganda estatal y propuestas de los grandes estudios hasta iniciativas cinematográficas independientes y circuitos de autoformación entre lectores, oyentes y espectadores cinéfilos.

El interés por ampliar el espectro analizado de espacios y circuitos sociales en los que el cine cumple distintas funciones pedagógicas y, en definitiva, asume diferentes sentidos políticos, empalma con la propuesta de Omar Acha de estudiar la *complejidad de lo público* durante el primer peronismo.¹ Esta complejidad se debe, en este caso, al carácter intersticial de las industrias culturales argentinas del período, en las que confluyeron intelectuales, artistas y técnicos de diversas trayectorias nacionales e internacionales, con diferentes experiencias profesionales, políticas y pedagógicas. En este sentido, esta tesis pone de relieve, a partir del trabajo con diferentes revistas y otras publicaciones del período dedicadas al arte y el espectáculo cinematográficos, las discusiones sobre la situación y las posibilidades del cine nacional que muestran la transversalidad tanto del interés por la innovación tecnológica y los usos pedagógicos del medio, como de las inquietudes expresadas en torno a la búsqueda de unas formas de producción audiovisual que reunieran calidad técnica, originalidad estética y capacidad de representar (muchas veces a través de adaptaciones de obras de la literatura argentina) tradiciones culturales del país y realidades sociales de distintas regiones de la nación (en este punto, analizaremos, en cada capítulo, casos que muestran las diferentes visiones de la territorialidad y la comunidad nacional). De esta manera, a diferencia de los autores que han tendido a concentrar la atención historiográfica en los conflictos entre actores y proyectos peronistas y anti-peronistas, y en los contrastes entre la cultura de masas y la cultura del campo intelectual y artístico (Tulio Halperín Donghi, Luis Alberto Romero, Mariano Plotkin, Alberto Ciria y Matthew Karush, entre otros), aquí propongo observar las poco estudiadas convergencias entre sectores peronistas y no

¹ Como plantea Acha, “si es cierto que el primer peronismo no fue el régimen liberal que nunca quiso ser, ni estuvieron en él ausentes prácticas de sometimiento de las oposiciones políticas, los mecanismos de lo público nunca fueron anulados. Es más, continuaron como trama de comunicación con diversas dimensiones cuya comprensión es decisiva para dar cuenta de la experiencia histórica” (2016, 9).

peronistas o antiperonistas, y, siguiendo el camino abierto por los estudios de investigadores como Guillermo Korn, Flavia Fiorucci y Clara Kriger, estudiar las heterogeneidades estéticas e ideológicas dentro del peronismo.²

Otro rasgo de las pedagogías cinematográficas que investigo es su articulación en la *intermedialidad* (tomando un concepto empleado por autores como Rielle Navitski, Marvin D'Lugo y Ana María López). En este sentido, analizo las relaciones entre distintos medios que forman parte de las industrias culturales argentinas del período, incluyendo, además del cine, la radio y las revistas. De este modo, examino las pedagogías cinematográficas expresadas no solo en las películas, sino también en los discursos, imágenes y eventos que las rodean: reseñas y críticas, entrevistas, fotografías, publicidades, documentos oficiales, concursos, festivales y eventos políticos. Atender la intermedialidad de las pedagogías del cine nacional en este contexto histórico implica abordar distintos tipos de archivos y colecciones que permiten acceder a documentos que, a través de lecturas relacionales e interpretaciones contextualizadas, dan cuenta de esta complejidad cultural: hemerotecas (Biblioteca del Congreso y Biblioteca Nacional), bibliotecas especializadas (Biblioteca Peronista- Biblioteca del Congreso), museos (Lumiton), acervos digitales (Archivo General de la Nación, Museo del Cine, Archivo de la Radio y la Televisión Argentina, Archivo Di Film) y colecciones privadas (Emilio Portorrico).

² Me interesa, por ejemplo, una de las últimas obras de Korn, *Hijos del Pueblo. De la Internacional a la Marcha* (Las Cuarenta, 2017), en la que el autor cuestiona la idea de una “profunda escisión entre peronistas y peronistas” (2017, 27) y propone ver lo que queda fuera del “juego de opuestos” (2017, 28). De esta forma, indaga en “zonas poco visibles de la cultura en los años del peronismo” (Korn 2017, 17), que incluyen los contactos entre la cultura de izquierda y ciertas formas heterodoxas del peronismo (Korn 2017, 16). Y, en relación con la heterogeneidad dentro de las producciones peronistas, Kriger, en *Cine y peronismo. El Estado en escena* (Siglo XXI, 2009), plantea la necesidad de “deshomogeneizar los conjuntos de obras y desagregar las piezas para mostrar sus particularidades y articulaciones” (2009, 17). De esta manera, problematiza las lecturas de Domingo Di Núbila, que, como la autora plantea, fundaron el “sentido común” de la historiografía argentina sobre el cine durante el peronismo. En el capítulo 1 de esta tesis profundizo este cuestionamiento a través del trabajo sobre discursos de técnicos, cineastas, políticos, productores, artistas y críticos de la época sobre el cine nacional.

Volviendo al tema de las búsquedas del cine del período por desarrollar producciones que dieran cuenta de tradiciones y realidades del país (abordo las diferentes implicaciones de la imaginación de la nación en los tres capítulos), la tesis incluye el análisis de las obras literarias y periodísticas que inspiraron las pedagogías cinematográficas estudiadas. De esta manera, así como estudio el cine en relación con otros medios de las industrias culturales, también lo hago en relación con la literatura y el periodismo producidos en un campo intelectual (tomando la tan conocida noción de Pierre Bourdieu) política y estéticamente heterogéneo (incluyendo autores como Horacio Quiroga, Alfredo Varela y Ernesto Castro). Metodológicamente, para este aspecto, encontré una orientación en el trabajo de Laura Podalsky *Specular City. Transforming Culture, Consumption, and Space in Buenos Aires, 1955-1973* (2004), en el que la autora realiza un estudio de la transformación de la ciudad de Buenos Aires entre mediados de la década del cincuenta y mediados de la década del setenta articulando el análisis literario y el fílmico, poniendo de relieve las especificidades del lenguaje formal en cada caso para habilitar, al mismo tiempo, cruces comparativos.

En términos metodológicos, entonces, esta tesis combina el análisis fílmico y literario de las obras estudiadas con el examen de los textos e imágenes de revistas y publicaciones de la época sobre cine (como mencioné antes) y de los documentos oficiales que hacen a la necesaria contextualización y reflexión política. A su vez, en lo que respecta específicamente al análisis fílmico, esta tesis otorga un lugar particularmente relevante al sonido (en comparación con trabajos previos orientados sobre todo a la imagen y el texto), incluyendo el estudio de la voz y la música en el cine. La atención puesta en el lenguaje sonoro involucrado en las pedagogías cinematográficas, se combina aquí con el estudio de fenómenos como la difusión de la música folklórica por medio de las industrias culturales, la representación audiovisual de relaciones

pretendidamente armónicas entre tecnología, trabajo y naturaleza, y las distintas orientaciones políticas que asumen las figuras del *star-system* argentino que transitan de la radio al cine en las pedagogías estudiadas (desde aquellas que refuerzan el carácter fetichista de la estrella, hasta las que invierten el glamour de esas imágenes en representaciones desmitificadoras de las relaciones sociales de producción).

Mediante el análisis fílmico y la contextualización histórica de las obras, se advierten múltiples funciones de las pedagogías cinematográficas que trascienden, como decía al principio, la instrucción escolar y que incluyen la difusión de información, el intento de generar consensos, el fomento de valores, la explicación de conceptos y procesos, la formación de conductas, la propuesta de formas de imaginación cultural y política, la enseñanza y aprendizaje de oficios técnicos y creativos, y la producción de nuevas formas de sociabilidad. En un contexto de políticas estatales que promocionaron el desarrollo de la industria nacional cinematográfica, procesos socioeconómicos que permitieron la expansión del acceso al cine para amplios sectores de las clases trabajadoras urbanas, una creciente importancia de este medio como instrumento educativo y comunicacional en distintos órdenes de la vida pública, e intensos debates sobre los límites y las potencialidades del cine nacional, tuvieron lugar estas diferentes pedagogías que, por un lado, destacaron la asociación entre modernidad técnica y progreso nacional, innovación tecnológica y recreación de la tradición (que siempre es, como plantea Raymond Williams, *selectiva*), nación (en tanto *comunidad imaginada*, al decir de Benedict Anderson) y territorio (atravesado por sus representaciones: *paisajes*), y, por otro, señalaron las contradicciones reprimidas tras la imaginación utópica de la *Nueva Argentina* peronista.

1.0 Técnica

El cine, desde sus orígenes, se distinguió de otras artes por su carácter espectacular basado en la innovación tecnológica, en las capacidades técnicas modernas para reproducir y editar imágenes y luego sonidos (en un juego de mimesis y metamorfosis). Permitió, además, desde muy temprano, mostrar otras innovaciones y procesos técnicos de la industria, representando la modernidad y el *progreso*.³ Atractivo para el público masivo, el cine se convirtió en un sitio estratégico para la educación, la comunicación política y la interpelación ideológica. En Argentina, durante los primeros gobiernos peronistas, se desarrollaron, tanto desde el Estado como desde iniciativas privadas (atravesadas, de modos diversos, por la presencia estatal), diferentes *pedagogías cinematográficas* que destacaron una asociación simbólica entre modernidad técnica y progreso nacional. Estas pedagogías se produjeron en la intersección entre entretenimiento y formación, representación y experiencia, imagen y sonido, documentación y ficción, mediación

³ Hay varios estudios que aportan interesantes análisis en este sentido, que se centran en distintos casos internacionales, más allá de los más conocidos procesos europeos y estadounidenses. Dafna Ruppín aborda el caso de la Indonesia colonial, a finales del siglo XIX, y señala que la ciudad de Bandung comienza a ser llamada “la París de Java” en el mismo momento en el que el cine se transforma en un espectáculo de la novedad técnica que aparece como sinónimo de la modernidad. La autora muestra cómo en el cine local de la época se proyectan, junto con imágenes de la vida “tradicional” (folklorizada en el espectáculo), “escenas del progreso”: nuevos tranvías, barcos a vapor saliendo o llegando al puerto, y fábricas modernas asociadas con el desarrollo urbano. Por su lado, Dilek Kaya estudia el caso de Turquía en los años veinte del siglo pasado. Kaya analiza la construcción de un discurso nacionalista sobre el cine local, tras la conquista de la independencia, que minimiza los antecedentes otomanos para enfatizar la “modernidad” del “cine nacional” alineado con los modelos europeos. Estudiando el caso de Japón a principios del siglo pasado, Daizuke Miyao observa cómo el cine sirvió no solo para entretener, sino también para mostrar la combinación de distintas tecnologías del espectáculo. Neepa Majumdar estudia el caso de la India en las décadas de 1930, 1940 y 1950, y explica que las películas que llegaban desde Estados Unidos, Gran Bretaña y Francia, así como las películas que empezaban a producirse localmente, cumplían, entre otras cosas, la función de publicitar nuevas tecnologías cinematográficas ligadas a la modernidad y al desarrollo nacional. Rielle Navitski, al estudiar distintos casos de América Latina, plantea que el cine estuvo asociado, desde su aparición, con diversos proyectores modernizadores. Navitski menciona el ejemplo de la ciudad de Recife, en Brasil, en la década de 1920, cuando se producían películas que intentaban mostrar la modernización urbana, buscando contrarrestar las imágenes de la sequía y la pobreza de la zona. También da el ejemplo de un conjunto de películas colombianas de la misma década que promocionaban la idea de un crecimiento de la productividad en la agricultura y la industria a través de la técnica moderna.

tecnológica y exhibición de la técnica y el trabajo. La técnica industrial (implementada en la producción y en el espectáculo), en estas películas (documentales, noticiarios, y ficciones), revistas sobre cine y eventos cinematográficos, se ve envuelta en una tensión entre la ensoñación utópica de la *Nueva Argentina* y la ampliación del horizonte de posibilidades emancipadoras en términos subjetivos y comunitarios.

1.1 Sueños técnicos

La *Nueva Argentina* pertenece al mundo heterogéneo de las utopías de masas del siglo XX en el que predominó la ideología del progreso heredada del siglo anterior, cuando en las principales ciudades europeas las Exposiciones Universales enseñaban y entretenían al público con las “maravillas” productivas y reproductivas de la modernidad industrial y el “exotismo” de las remotas áreas colonizadas del mundo “atrasado”.⁴ Como observa Susan Buck-Morss, en el siglo pasado, en continuidad con la ideología decimonónica, tanto las utopías capitalistas como las comunistas apostaron por el desarrollo de la técnica industrial (que incluyó una “organización científica del trabajo” destinada a aumentar la productividad)⁵ como garantía incuestionable para

⁴ Sobre las Exposiciones Universales en la Europa del siglo XIX y las implicaciones ideológicas de estas formas de exhibición ver Walter Benjamin, *El libro de los pasajes* (Akal, 2013); Tony Bennett, “The Exhibitionary Complex” (*New Formations*, n. 4, Spring 1988); Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada* (La balsa de la medusa, 1995); Fatimah Tobing Rony, *The Third Eye. Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle* (Duke University Press, 1996).

⁵ Con “organización científica del trabajo” me refiero a los métodos tayloristas y fordistas diseñados para incrementar la productividad a principios del siglo XX en Estados Unidos (Ver Jean Paul Gaudemar, *El orden de la producción*. Trotta, 1991; David Montgomery, *Workers’ Control in America: Studies in the History of Work, Technology, and Labor Struggles*. Cambridge, 1979; Antonio Gramsci, “Americanismo y fordismo” en Manuel Sacristán (Ed.), *Antología. Antonio Gramsci*. Siglo Veintiuno Editores, 2017). Estas formas de organizar la producción se extendieron, como es bien conocido, a otras regiones del mundo capitalista durante la primera parte del siglo pasado. En *Mundo soñado y catástrofe*, Buck-Morss analiza cómo estas formas fueron incluso incorporadas en la Rusia comunista en un intento de desarrollar de manera acelerada la industria soviética. Buck-Morss señala al respecto: “Lenin pensó que podría importar las formas capitalistas de trabajo evitando su contenido explotador. Pero la forma capitalista es su contenido” (2004, 125). El ideal productivista tomó la forma del estajanovismo en la URSS: el ideal-ejemplo es el

alcanzar el bienestar social. Buck-Morss toma de Walter Benjamin la noción de *mundo de ensueño* o *mundo soñado* para indagar en las formas culturales a través de las cuales se constituyen estas utopías en los imaginarios sociales. Según Benjamin, estas *ensoñaciones* (o *fantasmagorías*) transfiguran la naturaleza de las relaciones socio-económicas de la modernidad capitalista, ocultando las contradicciones del sistema a través de la reproducción de la *ideología del progreso*. Esta ideología implica una concepción lineal y evolucionista del tiempo: supone la existencia de etapas históricas que se suceden progresivamente, superándose unas a otras. Una fascinación fetichista con lo nuevo como promesa de evolución y como muestra de superación de un pasado que se interpreta como obsoleto, caracteriza a esta ideología que imagina una relación de identidad entre el desarrollo tecnológico y el bienestar general de la humanidad.⁶ Benjamin se propuso explorar estas fantasmagorías de la modernidad en su proyecto sobre los pasajes de París. Entre 1927 y 1940, en la Biblioteca Nacional de Francia y en las calles y ambientes de la urbanidad cambiante, Benjamin investigó los sueños de una ciudad que se presentaba como “capital del siglo

obrero cuya potencia es su trabajo disciplinado, con el que contribuye al proceso de desarrollo comunista. Sin embargo, como señala Buck-Morss, hubo oposiciones y resistencias que en el marco de la joven Unión Soviética advirtieron los peligros del afán industrialista y productivista. Es el caso de Vladimir Tatlin, por ejemplo. Tatlin planteaba que era necesario producir de una manera radicalmente distinta a la de las potencias capitalistas lideradas por Estados Unidos. Proponía producir sobre la base de “principios saludables y naturales”, inspirándose en tecnologías simples (Buck-Morss 2004, 143).

⁶ Críticamente, Benjamin advierte en la “guerra total” de 1914 (y luego en la de 1939) la terrible manifestación de las contradicciones de la modernidad que esta ideología oculta. El desarrollo tecnológico que el capitalismo había invertido en la intensificación de la producción (para la acumulación privada de la riqueza), se volcaba furiosamente en la destrucción de los fundamentos de la vida social. Según Eric Hobsbawm, la Gran Guerra inauguró el carácter total de los conflictos bélicos del siglo XX: “A diferencia de otras guerras anteriores, impulsadas por motivos limitados y concretos, la primera guerra mundial perseguía objetivos ilimitados” (37). Las países en guerra buscaban la propia victoria total y la ajena rendición incondicional. La violencia se extendió más allá del campo de batalla, hacia aldeas, pueblos, ciudades y capitales. Los ataques aéreos descargaron su violencia sobre las poblaciones civiles y la miseria afectó a todos los países beligerantes. Las fuerzas destructivas de la guerra arruinaron tanto a vencedores como vencidos. En “Experiencia y pobreza”, ensayo de 1933, Benjamin escribe: “Una generación que había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos, se encontró indefensa en un paisaje en el que todo menos las nubes había cambiado, y en cuyo centro, en un campo de fuerzas de explosiones y corrientes destructoras estaba el mínimo, quebradizo cuerpo humano” (1989, 168). El impacto de la guerra (Benjamin se refiere aquí a un *shock* que se corresponde con otras formas de la vivencia moderna) llevó al pacifismo y a la revolución, pero también a la estetización de la violencia por parte de los movimientos fascistas. De esta forma, la fascinación por la tecnología industrial tomó una nueva forma, transformando, como advierte Benjamin, la propia destrucción de la humanidad en espectáculo.

XIX”.⁷ Sus documentos son guías ilustradas de París, crónicas, grabados, fotos, novelas, poemas, ensayos, letreros, libros de historia, refranes populares, canciones, memorias, y sus propias observaciones de la ciudad, de sus objetos y construcciones. Las obras de infraestructura le interesaron a Benjamin por lo que expresaban estética y culturalmente, más allá de su funcionalidad principal o incluso de sus sentidos simbólicos explícitos (políticos o comerciales). En el diseño de estas obras, y en sus descripciones contemporáneas, Benjamin encontraba “construcciones oníricas del colectivo” (L 1, 3):⁸ “pasajes, invernaderos, panoramas, fábricas, gabinetes de figuras de cera, estaciones de tren” (L 1, 3). Inspirado en el surrealismo y el psicoanálisis, Benjamin entendía que los sueños pueden ser fuentes de conocimiento, si se los analiza críticamente.⁹ En el informe de 1935,¹⁰ Benjamin dice: “El aprovechamiento de los elementos oníricos en el despertar es el ejemplo clásico del pensamiento dialéctico” (2013, 49). En este punto, entra en su proyecto el marxismo (un marxismo heterodoxo y crítico del

⁷ Benjamin aquí piensa en el centralismo de la ciudad capital a nivel nacional (su dominio político y económico sobre el campo), su hegemonía cultural en Europa y otras regiones del mundo (el caso de la francofilia de Buenos Aires y sus clases dominantes podría entrar en esta relación), su política imperial (Benjamin se refiere, sobre todo, a la época del Segundo Imperio), las revoluciones sociales que pusieron en jaque el sistema de dominación (el autor trata especialmente los casos de las revoluciones de 1848 y 1871- La Comuna), las Exposiciones Universales (“centros de peregrinación hacia la mercancía”), y la fotografía y el cine, que permiten tanto la ensoñación como el despertar crítico (aquí sugiero tener en consideración no solo *El libro de los pasajes*, sino también los ensayos “Pequeña historia de la fotografía” y “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”).

⁸ Estas son referencias a las propias señales mediante las cuales Benjamin organizó sus anotaciones. Cada letra se refiere a un legajo, y los números remiten a su orden interno.

⁹ Benjamin se inspiró, concretamente, en la lectura de *El campesino de París*, de Louis Aragon. El escritor surrealista se proponía allí explorar la “mitología moderna” expresada en la ciudad de París. A Benjamin le interesó la óptica adoptada por Aragon, pero se diferenció explícitamente de otros aspectos del surrealismo, al plantear en varios de sus escritos (incluyendo notas del proyecto de los pasajes y el ensayo “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”, de 1929), que el propósito de su investigación era “despertar” de los sueños del siglo XIX. Para ello, era necesario asumir una perspectiva materialista y dialéctica, crítica en relación con las formaciones oníricas que sostenían aquella “mitología moderna” de la que hablaba Aragon. En relación con el psicoanálisis, es interesante ver, por un lado, la concepción de “inconsciente óptico” que Benjamin ensaya en 1936 (en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”), y, por otro lado, sus reflexiones sobre el “shock” y la memoria en, a mi juicio, uno de sus mejores trabajos: “Sobre algunos motivos en Baudelaire” (1939).

¹⁰ “París, capital del siglo XIX”. El segundo lleva el mismo título, y es de 1939. En estos dos resúmenes Benjamin intentó exponer sintéticamente su investigación en curso sobre los pasajes de París. Estos textos, como señala Rolf Tiedemann (uno de los principales editores de su obra), no estaban destinados para su publicación. Benjamin los había escrito para el Instituto de Investigación Social, para poder recibir los fondos necesarios para seguir con su tarea.

determinismo económico): Las “construcciones oníricas del colectivo” deben comprenderse como parte de un “entramado expresivo” de la modernidad. De esta manera, “la cualidad fetichista que adquiere la mercancía afecta a la misma sociedad productora de mercancías, no ciertamente como ella es en sí, sino tal como continuamente se imagina a sí misma (...)” (X 13 a). Es en este sentido que Benjamin se interesa por las *ensoñaciones* colectivas, las *imágenes mágicas* que una sociedad produce de sí misma: “Estas son imágenes desiderativas, y en ellas el colectivo busca tanto superar como transfigurar la inmadurez del producto social y las carencias de un orden social de producción. Junto a ello se destaca en estas imágenes desiderativas el fino esfuerzo de separarse de lo anticuado - lo que en realidad quiere decir: del pasado más reciente” (Benjamin 2013, 38-39). De un modo semejante, la *Nueva Argentina* se representa como una utopía realizada en el presente, en radical ruptura con el pasado (Figura 1).¹¹

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 1. En este cortometraje, una obrera (representada por Fanny Navarro) recuerda las dificultades que tenía que enfrentar en el pasado y proyecta un nuevo camino de progreso para las trabajadoras de la fábrica que se abre desde la llegada del peronismo. Fotograma de *Ayer y hoy* (Ralph Pappier, 1950).

El sueño aparece explícitamente como metáfora oficial del presente utópico de la *Nueva Argentina* en dos cortometrajes de 1951 que pertenecen a la campaña electoral peronista: *Soñemos*,

¹¹ Como señala Marcela Gené, el presente peronista “se funde con el futuro, diferenciándose claramente de un pasado potenciado negativamente” (144). Gené señala que “esta unidad imaginaria del presente y el futuro es un tópico compartido con la propaganda oficial soviética y norteamericana” (144), lo cual es interesante para seguir pensando en la inclusión de la *Nueva Argentina* peronista en el conjunto de utopías de masas del siglo XX que comparten una *ideología del progreso* basada en la confianza en el desarrollo tecnológico y la industria moderna. Tanto en las utopías comunistas y capitalistas que compara Buck-Morss (se centra en la oposición de la Guerra Fría entre la Unión Soviética y Estados Unidos), como en el peronismo, se representa el presente como una ruptura con el pasado, una nueva época para la nación. Gené aclara, además, que mientras el peronismo se acerca, en este sentido, a las formas de representación del tiempo “nuevo” del comunismo soviético y el *New Deal* estadounidense, se diferencia del nazismo, en el que el tiempo se representa “inmóvil”, mediante “imágenes saturadas de anacronismos” (144). Las imágenes del peronismo también se distinguen de las de la izquierda argentina. Como señala Gené, éstas representan el presente como un tiempo de opresión y el futuro como posibilidad de emancipación a través de la lucha (145).

dirigido por Luis César Amadori, y *Cómo se realiza un sueño*, por Cándido Moneo Sanz. El primero es un cortometraje ficcional que procura promocionar la Ciudad Infantil, un hogar construido en 1949 en el barrio de Belgrano (Ciudad de Buenos Aires) en el que niños en edad preescolar recibían alimentación, educación, atención médica y entretenimiento (Ballent, 161). El film es producido por la Subsecretaría de Prensa y Difusión, que desde 1949 estaba conducida por Raúl Apold. Como se sabe, Apold es una figura central a la hora de estudiar las producciones audiovisuales y los eventos cinematográficos en el contexto del peronismo. Desarrolló una estrategia de comunicación oficial en la que el cine ocupaba un lugar clave. Conocía bien el medio ya que había sido jefe de prensa en uno de los estudios cinematográficos más importantes del país, Argentina Sono Film. Además, había dirigido el noticiario *Sucesos Argentinos*. Si bien el interés por la función política que el cine podía asumir tenía ya una larga historia en Argentina,¹² Apold promovió de un modo particularmente enfático la relación entre la industria cinematográfica y el Estado, en el marco de la política peronista para fomentar este sector de la economía y la cultura.¹³ En 1947, el cine había sido declarado industria de “interés nacional”. Se consideraba, desde distintas bancas políticas, que era un instrumento óptimo para la educación de las masas y para la transmisión del patrimonio cultural nacional (Kriger 2009, 44). A partir de entonces, la industria

¹² Ver Lusnich, Ana Laura; Piedras, Pablo (eds.). *Una historia del cine político y social en Argentina: formas, estilos y registros, 1896-1969*. Nueva Librería, 2009, y Calvagno, Joaquín. “El primer cine industrial y las masas en Argentina. La sección Cinematografía del Semanario *CGT* (1934-1943)” en *A Contracorriente. Una Revista de Estudios Latinoamericanos*. Vol. 7, núm. 3, Spring 2010.

¹³ En cuanto los antecedentes en la relación Estado y cine cabe mencionar la propuesta del senador conservador Matías Sánchez Sorondo para la creación del Instituto Cinematográfico Argentino a finales de la década 1930, que buscaba fomentar el cine nacional, promover nuevas vías para la educación a través del cine, y utilizar el medio para la propaganda y la difusión de información (Gené, 45). “En el discurso nacionalista de la década de 1930 fomentar el cine nacional equivalía a transformar el entretenimiento popular en un agente de divulgación de temas vinculados con la cultura nativa, de transmisión de versiones oficiales de la historia nacional y de las instituciones militares, de propagación de una imagen de país puertas adentro, donde las bellezas del paisaje eran sinónimo de orgullo e identidad nacional, y hacia el exterior, por la posibilidad de que esa imagen positiva influyera favorablemente en la firma de tratados comerciales” (Gené, 45). El Instituto fue dirigido por el mismo Sánchez Sorondo y por Carlos Pessano. En 1943 pasó a ser parte de la Dirección de Espectáculos Públicos.

cinematográfica local accede a los nuevos créditos del Banco Industrial, y goza de la promoción estatal de sus películas en las salas del país (Kriger 2009, 43). Se estableció en las programaciones un porcentaje elevado de películas argentinas que debía ser respetado por los exhibidores.¹⁴ Por otro lado, las funciones de cine se convirtieron en un espacio para la proyección de cortometrajes oficiales, producidos por estudios y productoras privadas por encargo del gobierno. Así, estos se sumaban a los noticiarios, que desde 1943 se exhibían obligatoriamente al inicio de cada función. De esta manera, noticiarios y cortometrajes oficiales (documentales y ficcionales), enmarcaban la experiencia de los espectadores y las espectadoras en el cine. El film *Soñemos* puede encuadrarse en la categoría de docudrama, un formato que durante el peronismo tuvo una alta exposición no solo en las salas de los teatros, sino también en parroquias, organizaciones gremiales y barriales, colonias de vacaciones, escuelas, etc. (Kriger 2009, 117).¹⁵ En este tipo de productos cinematográficos, señala Clara Kriger, “la ficción es utilizada para aumentar el grado de subjetividad ante el espectador”, de manera tal que “los problemas sociales se transforman en familiares o personales” (2009, 131).¹⁶ De este modo, en *Soñemos*, la aproximación a la Ciudad Infantil es a través de un personaje ficcional, Blanquita, una niña de familia obrera que se queda

¹⁴ El decreto número 21.344/44, ratificado por la ley número 12.999, de agosto de 1947, establecía la obligatoriedad de la exhibición de películas argentinas en las salas de todo el país. Las salas de “primera línea” y todas las salas de la “zona céntrica” de la ciudad de Buenos Aires (entre Alem, Libertad, Rivadavia y Santa Fe), debían exhibir al menos una película argentina por mes durante siete días incluyendo un sábado y un domingo. En el resto de las salas, la obligación era exhibir películas argentinas durante dos semanas de cada cinco, incluyendo dos sábados y dos domingos.

¹⁵ Una de las fuentes de financiamiento de los docudramas eran los fondos del Convenio Ayuda Social y Fomento Cinematográfico Argentino. Convenio de 1948 entre productores, exhibidores, y el Estado. “donación” que las salas tenían que dar por cada entrada que vendían, con un sobreprecio de diez centavos en entradas de 80. Para la formación de un fondo que serviría: 50% a la Fundación Eva Perón, 40% al fomento y mejoramiento de las películas, 10% a la obra social de la Asociación de Empresarios Cinematográficos. Fondos eran administrados por representantes de la Asociación de Productores de Películas Argentinas, la Asociación de Empresarios Cinematográficos y la dirección de Espectáculos Públicos (Gené 58-59).

¹⁶ Kriger aclara que la ficcionalización de distintos temas en la producción cinematográfica con fines de propaganda política e institucional se observa, en la historia del cine argentino, desde muy temprano (cita ejemplos de cortos cinematográficos de la época de Yrigoyen, por ejemplo) (2013, 91).

sola en su casa cuando su madre debe acompañar al padre enfermo al hospital. El nombre de la protagonista llama la atención ya que destaca (probablemente de manera inconsciente) el color de piel de la niña rubia, quien es llamada a interpretar una historia que representa las vivencias de una clase obrera étnicamente heterogénea, en la que los mestizos tenían una visibilidad social y política cada vez mayor. Además de los cambios profundos en las condiciones de trabajo y vida de los trabajadores, y de la democratización del acceso a la educación y a la participación en la vida política nacional, el peronismo había convertido el uso clasista y racista de términos como “cabecita negra”, “descamisado” y “grasita” en designaciones simbólicas de una nueva subjetividad política.¹⁷ Sin embargo, en el corto protagonizado por la joven actriz Diana Myriam Jones (nacida en 1946, con el primer gobierno de Juan Domingo Perón), la apelación a la identificación del espectador con la historia ficcional de la infancia obrera pasa por el tamiz del *sueño*, y, en este sentido, si bien en el elenco de niños y niñas se representa, hasta cierto punto, la diversidad étnica de la clase obrera argentina (Figura 3), la protagonista encarna un ideal estético eurocéntrico que todavía prevalece en la sociedad argentina, manifestándose en el mundo del espectáculo. Así, “Blanquita” puede ser vista como una *imagen desiderativa* (en el sentido planteado por Benjamin) que apunta a la identificación del espectador no con una realidad vivida, sino con una *realidad soñada*.

En el corto, Blanquita transita del mundo angustiante de la vigilia al *mundo de ensueño* que es la Ciudad Infantil, definida por la propaganda oficial como “una diminuta capital de un país de fantasía” (Ballent 163). En la película, esta transición elíptica, que evita la representación del complejo contexto urbano en el que se inserta esta ciudad para los niños, propicia la idealización

¹⁷ Ver Ratier, Hugo. *Cabecita negra*. Centro Editor de América Latina, 1975. Ratier realiza un ensayo sobre la historia de los usos racistas y clasistas de este término.

del lugar. Según vemos en *Soñemos*, los niños son felices aquí: hay un orden creado con afecto, aprendizaje y juego, y, sobre todo, hay abundancia y bienestar. La actriz, Diana M. Jones, poco después del estreno del cortometraje, habla para la revista oficialista *Democracia* y dice: “La Ciudad Infantil parece un mundo de juguete, y allí uno siempre está contento, porque todo es alegre y se puede alcanzar las ventanas y vidrieras de las casitas, sin tener que empinarse en la punta de los pies...”; y a continuación su discurso da un giro que muestra una mirada consciente sobre la función representacional del cine que permite potenciar la apariencia mágica de la obra del gobierno: “Quisiera tener una cámara para filmar yo también. ¡Entonces sí que haría una cosa maravillosa! Me iría de nuevo a la Ciudad Infantil y tomaría a todos los chicos felices que viven allá... pero en un día que estuviera Evita. ¡Entonces sí que parecería un verdadero cuento, con su hada milagrosa y todo!” (*Democracia*, 19 de enero de 1952, citado en Maranghello e Insaurrealde 191).

Es interesante destacar que la entrevista se produce en un contexto en el que la infancia, a la vez que es imaginada oníricamente, se piensa políticamente desde el Estado y desde las organizaciones peronistas. Ocurre que los niños son representados como “los únicos privilegiados”, envueltos en un mundo de ensueño, en “un cuento de hadas”; y, al mismo tiempo, son interpelados como sujetos políticos (peronistas), sujetos con derechos y con capacidades para tomar partido. Así, por ejemplo, en *Mundo Peronista*, publicación dirigida a un público militante o partidario del gobierno, hay una sección denominada “Tu página de pibe peronista”. En el número 5, de septiembre 1951, leemos: “Esta es tu página, pibe, tu página de pibe peronista. Bueno... mirá.... Aquí no te vamos a contar cuentos ni te vamos a entretener con historietas. Aunque vos sos un pibe, porque todavía no tenés pantalones largos, vos ya sos una cosa seria. Vos ya pensás en serio. Vos tenés tus preocupaciones y tus problemas y tenés tus propias ideas.”

En el corto, Blanquita le pregunta a la preceptora si lo que vive es un sueño, y si es un hada la que la llevó a ese lugar de bienestar. La preceptora le explica, mientras señala un retrato de Eva Perón, que no es un hada, sino “una mujer, una compañera de todos los humildes”. Ante la pregunta de Blanquita, “¿y por qué hace todo esto por nosotros?”, la preceptora responde: “Porque...”, y vemos impresa sobre el retrato de Eva Perón una de las frases míticas del peronismo (míticas no por falsas, sino por instalarse en la memoria colectiva como expresión que condensa experiencia e ideal): “En la Nueva Argentina los únicos privilegiados son los niños” (Figura 4). Finalmente, se aclara que esta ciudad infantil, “que evoca un cuento de hadas”, “es sin embargo una realidad gracias a Eva Perón, la extraordinaria mujer que no duerme para que los niños de la patria sueñen”.

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 2. Blanquita en la Ciudad Infantil, con su muñeca “soñada”. Ella también es *soñada* (es una *construcción onírica colectiva*) en este cortometraje. Fotograma de *Soñemos* (Luis César Amadori, 1951).

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 3. La cámara se concentra en una niña afrodescendiente en la escena del almuerzo en la Ciudad Infantil. Fotograma de *Soñemos* (Luis César Amadori, 1951).

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 4. La preceptora de la Ciudad Infantil, le explica a Blanquita que “En la Nueva Argentina los únicos privilegiados son los niños”. En el cuadro se sobreimprime la frase de Perón con el retrato de Evita en la habitación infantil. Fotograma de *Soñemos* (Luis César Amadori, 1951).

A diferencia de la mayoría de los noticiarios y documentales de la época, en este docudrama la *voice over*¹⁸ es femenina. Es la voz de una mujer mediática, fácilmente reconocible por el

¹⁸ La *voice over* es la voz que no tiene referente corporal visible en la película. En el caso de la ficción, es la voz que no pertenece a ningún personaje, es decir, es extra-diegética. En el caso de noticiarios y documentales, esta voz no pertenece a ninguna de las personas registradas por la cámara. La *voice over* es la voz del narrador omnisciente, del que presenta un material documental, comenta las imágenes registradas por la cámara y editadas para el cine (o la

público. Además, está acreditada de manera destacada al inicio del film. A diferencia de otros usos de la *voice over*, ligados al comentario en el género documental (para los cuales se usan primordialmente voces masculinas, que patriarcalmente son asociadas a la autoridad, la razón, el conocimiento, la política, la *res publica*), esta no es una voz desprovista de cuerpo.¹⁹ Es una voz que remite al cuerpo visualmente representado de la actriz en revistas, películas y afiches. Se asume, de esta forma, que el público la relacionará con las múltiples imágenes que componen su personalidad estelar. Y este es, precisamente, un elemento fundamental para la función pedagógica que cumple la *voice over* en el film cuando se articula con la connotación política de la personalidad que representa. La voz es de la actriz Fanny Navarro, quien además de ser famosa por su desempeño artístico en el teatro y el cine, es reconocida por su estrecha cercanía con Eva Perón y por su compromiso político y artístico con el peronismo.²⁰ De esta manera, glamour estelar y cercanía al poder se combinan en la interpelación política de los espectadores. La *voice over*

televisión), las contextualiza e informa sobre el tema referido. No debe confundirse la *voice over* con la *voice off*. La *voice off* es diegética: remite, en la ficción, al cuerpo de un personaje que está, en ese momento, fuera de campo (es decir, fuera del marco visual captado por la cámara y exhibido en la pantalla). En un documental podría ser la voz de un entrevistador que en el momento de hacer una pregunta está fuera de campo. O puede ser la voz de un político dando un discurso, fuera de campo, mientras en la pantalla vemos, por ejemplo, a sus destinatarios. Sobre estos conceptos ver: Mary Ann Doane, "The Voice in the Cinema". Weis, Elizabeth; Belton, John. eds. *Film Sound: Theory and Practice*. Columbia University Press, 1985; y Chion, Michel. *The Voice in Cinema*. Columbia University Press, 1999.

¹⁹ Me refiero al concepto de "disembodied voice" de Mary Ann Doane. En su clásico ensayo, "The voice in cinema", Doane explica: "The voice-off is always submitted to the destiny of the body because it belongs to a character who is confined to the space of the diegesis, if not to the visible space of the screen. Its efficacy rests on the knowledge that the character can easily be made visible by a slight reframing which would reunite the voice with its source. (...) The voice-over commentary in the documentary, unlike the voice-off (...), is, in effect, a disembodied voice. (...) It is its radical otherness with respect to the diegesis which endows this voice with a certain authority" (369). En el caso que estoy analizando aquí, la *voice over* no está desprovista de esa referencia corporal, ya que se apela al conocimiento que el público tiene de ella, y a las imágenes de su cuerpo que se encuentran en otras películas, y en fotografías publicadas en afiches y revistas.

²⁰ De hecho, en 1950, Navarro es nombrada por Eva Perón como presidenta del Ateneo Cultural Eva Perón. Como señala Yanina Leonardi, el organismo se proponía crear "un nuevo polo de militancia femenina" dentro del ámbito artístico (1). En la práctica, afirma Leonardi, el Ateneo Cultural Eva Perón funcionó como "un ente difusor del ideario peronista" (2). Este compromiso con el peronismo, luego implicó para Navarro, incluso más que para otros artistas, la pérdida de trabajo y la condena al olvido (Maranghello e Insaurralde).

transmite una *acusmática* cercanía:²¹ mientras el glamour del espectáculo aleja a la *estrella* de la realidad cotidiana de su público (exacerbando su *valor*: representa una vida de fama y abundancia, de exhibición y culto), su presentación política como *compañera* de los trabajadores la acerca.²² Es en este punto que el valor extra-diegético y extra-cinematográfico de la *voice over* tiene un peso importante en la interpelación que la película promueve. A diferencia de la tradicional *voice over* masculina, asociada, como dije antes, a la *razón*, aquí la voz de Fanny Navarro cumple la función de orientarnos en un *mundo soñado*. La actriz narra y comenta las situaciones de injusticia que experimenta el personaje de Blanquita, y enfatiza los contrastes con el cuidado que recibe al entrar, *soñando*, a la Ciudad Infantil construida por el hada/compañera Evita. Entonces, la película se centra ya no en el personaje de Blanquita, sino en la rememoración de la experiencia de la infancia obrera, que se imagina *redimida* por el gobierno justicialista.

²¹ Hago referencia aquí a un término de origen griego descubierto por Jerome Peignot y teorizado por Pierre Schaeffer, que describe, según el análisis de Michel Chion, “sounds one hears without seeing their originating cause”. Chion da ejemplos de medios tecnológicos de comunicación que funcionan necesariamente así: la radio, el fonógrafo y teléfono. Todos ellos son medios “acusmáticos” por definición, ya que transmiten sonidos sin mostrar la fuente de su emisión (Chion 1994, 71). Chion traslada el uso del concepto al análisis del cine, y muestra cómo puede producirse este efecto a través del contraste o la disociación entre imagen y sonido. La *voice ver* es un recurso que se utiliza en este sentido en documentales y películas de ficción. Pero hay otros recursos que tienen que ver con sonidos diferentes a la voz, sonidos de trenes, autos, aviones, bicicletas, motos; sonidos de animales; sonidos de pasos; sonidos de golpes; sonidos musicales (cuando la música es diegética), etc.

²² Este también es el contexto en el que actores y actrices se organizan gremialmente, reconociéndose como trabajadores del espectáculo y como parte de la clase obrera. Esta “conciencia de clase”, sin embargo, no va en detrimento de la cultura del *star-system*, y de las jerarquías sociales y simbólicas en las que se inspira. En el *Heraldo del cinematografista* del 23 de julio de 1952, por ejemplo, una nota destaca que “actores de cine están celebrando una serie de importantes conferencias en las que se va dando forma a un proyecto de estatuto destinado a defender sus intereses; una de las ideas principales es obtener la clasificación de papeles por categoría, fijando el sueldo mínimo de cada una; las productoras, antes de formar un elenco, tendrían que pasar el guión cinematográfico al sindicato de actores, el cual establecería la categoría de los distintos papeles y, en consecuencia, la asignación mínima que corresponderá a los intérpretes que los animan. Se estudian circunstancias especiales, pero prevalece el propósito de no hacer excepciones; por ejemplo, si una figura desconocida fuera lanzada en un papel estelar, le correspondería sueldo de estrella” (98). El sueldo del protagonista no está determinado, exclusivamente, por su trabajo, sino por su condición de estrella. Aquí, de todas formas, no solo se expresa la cultura del *star-system*, y el fetichismo que rodea a la estrella, sino que, además, implícitamente, al hablar de los sueldos, se está reconociendo el plus valor que el actor o la actriz que desarrolla “un papel estelar” genera para la empresa productora.

El otro cortometraje es *Cómo se realiza un sueño*, documental dedicado a la República de los Niños. El film comienza con una serie de planos contrapicados de las torres de la República, que oculta las bases de su construcción para dejarnos ver, únicamente, las estetizadas cúspides de las edificaciones de este mundo creado para la infancia de la *Nueva Argentina*. Una *voice over* masculina plantea una pregunta sobre este “país de ensueño”: “¿Son gnomos misteriosos, son hadas buenas quienes lo construyen?”. Como en noticiarios y documentales, aquí la *voice over* masculina juega el rol abstracto, sin cuerpo, de la razón y el conocimiento: informa, instruye, e interpreta lo que los espectadores pueden ver en la pantalla. Además, cumple la función pedagógica de orientar la cognición del público a través de preguntas y respuestas, expandiendo el campo de su pretendido saber hasta la intimidad del pensamiento de los espectadores. De esta manera, en *Cómo se realiza un sueño*, la *voice over* simula adivinar una pregunta callada del público sobre el origen de esta obra que se presenta como extraordinaria. Al hacer esta pregunta, la *voice over* representa el goce de atribuir al público la idea de que estas obras arquitectónicas, dado su carácter maravilloso, podrían ser imaginadas como productos de la magia. De un modo semejante al que observa Michael Taussig en su análisis sobre la relación del etnógrafo estadounidense Richard Marsh con la comunidad Cuna de Panamá, el énfasis en la apariencia fantástica de la República de los Niños expresa, más que la suposición de una cierta ingenuidad popular, la fascinación del gobierno y de los realizadores de esta película con la idea utópica de la *Nueva Argentina*, recurriendo, por ejemplo, a la metáfora del hada para presentar los logros políticos, económicos y sociales como dignos de ser imaginados en tanto actos de magia. Por otro lado, en el documental, la *voice over* refuerza el montaje visual para ejercer también el rol pedagógico de disolver las figuras “de leyenda” para explicar los procesos de trabajo que dan sustrato material a la relevancia simbólica de la República de los Niños. De esta manera, mientras la cámara muestra, con un paneo

horizontal, un conjunto de habitaciones simples que contrastan estéticamente con las cúpulas del “país de ensueño”, la *voice over* responde la pregunta planteada sobre quiénes son los responsables de la construcción: “Ni gnomos ni hadas, simplemente obreros”. A partir de este momento, el documental se centra en representar para el público “cómo se realiza” el sueño. Si el primer corto que analizamos, *Soñemos*, acude a la ficción para enfatizar el carácter onírico de la Ciudad Infantil (una sensación de ensueño y una idea de realización utópica), este segundo film quiere *mostrar*, alineándose con un imperativo del género documental, el proceso que hace posible la concreción del sueño político. Así, se describe “un día de labor” de los trabajadores de la construcción. Una secuencia de planos medios muestra a un joven obrero *despertando*, poniéndose los zapatos de trabajo, tomando el mate cocido con un pan de desayuno y reuniéndose con sus compañeros para empezar la jornada. Estos planos, centrados en un obrero particular, permiten la identificación del espectador (hombre) con el sujeto (masculino) que hace posible el *sueño* de una república para la infancia argentina. Estos planos medios se combinan con planos generales que muestran la magnitud de la construcción (se menciona la cantidad de obreros involucrados, las dimensiones de los edificios, etc.), estableciendo visualmente un vínculo entre obra y obrero. En esta pedagogía cinematográfica, la participación de los trabajadores en la obra del gobierno es realzada como no había ocurrido en regímenes anteriores. Sin embargo, esto no significa que la mirada utópica sobre el trabajo y la técnica que hacen posible la República de los Niños desaparezca de la pedagogía del film: los obreros representan la realización feliz de una labor de importancia nacional. En una escena en la que vemos a los obreros compartir el almuerzo, la cámara recorre sus rostros mientras la *voice over* agrega que “a muchos de ellos, inmigrantes, venidos desde tierras lejanas, nuestro país les ofrece una esperanza hecha de trabajo, de paz y de progreso”. En este punto, la *voice over* incluye en la escena la representación del inmigrante trabajador para enfatizar la grandeza de la

Nueva Argentina, actualizando el mito decimonónico de la tierra de oportunidades. La película termina con una sobreimpresión de dos planos que articulan, como en una *imagen dialéctica*, el sentido utópico que aquí se desenvuelve y que el cine permite representar mediante su técnica mimética y metamórfica (Figura 5): el primer plano del rostro de un obrero joven, recostado sobre la almohada, que mira hacia un punto indefinido (el *progreso*), sobre un plano compuesto de distintas cúpulas que elevan la República de los Niños a un carácter “de leyenda”.



Figura 5. Sueño y utopía en el documental sobre la República de los Niños. Fotograma de *Cómo se realiza un sueño* (Cándido Moneo Sanz, 1951). Archivo DiFilm.

1.2 El espectáculo productivo

Más allá de la evocación explícita del sueño y la magia como metáforas para representar la radicalidad de las novedades de la Argentina peronista, en noticiarios y documentales del periodo encontramos otras *imágenes desiderativas* en las que se expresa una búsqueda, como lo veía Benjamin en el caso de la modernidad francesa, tanto de superar como de transfigurar simbólicamente los límites y las contradicciones del orden social de producción. Esa búsqueda se presenta en torno a la representación de la técnica moderna, asociada, como mencioné al inicio,

con el progreso nacional y la justicia social. En los cortometrajes que analizaré a continuación se exhibe una pedagogía cinematográfica destinada a propiciar la imaginación de la *Nueva Argentina* más allá de los límites de la inmediata realidad del espectador o la espectadora, representando procesos técnicos en distintos sectores de la producción, y en emplazamientos económicos de distintas partes de la geografía nacional. En estas películas sobre la industrialización, la mecanización de la producción agraria, el desarrollo del ferrocarril y la explotación de los recursos naturales del país, la maquinaria moderna aparece revestida de una potencia emancipadora de la nación y de la clase trabajadora, omitiéndose la referencia a las relaciones sociales de producción y a los efectos del desarrollo tecnológico moderno en la naturaleza. Se trata de una pedagogía en la que se promueve una sensación utópica sobre el presente como un tiempo nuevo que representa la realización de todo aquello antes soñado.

Salomé Aguilera Skvirsky, en su innovador estudio *The Process Genre: Cinema and the Aesthetic of Labor* (2020), analiza la representación cinematográfica de los procesos de producción y descubre que se trata de un género específico que puede distinguirse tanto del “cine industrial” como del “cine educativo”. Como advierte Skvirsky, este tipo de películas, que también incluyen temas industriales y revisten un carácter pedagógico, se caracterizan ante todo por su sintaxis procesual. Esta sintaxis responde a una narrativa evolutiva del proceso productivo desde la extracción de la materia prima hasta la presentación de la mercancía terminada, y expresa una dimensión ideológica que reafirma el *telos* del progreso y oculta las contradicciones en las relaciones sociales de producción capitalistas y coloniales, y los peligros de la depredación de los recursos naturales. Skvirsky menciona, por ejemplo, las películas de la Ford Motor Company, exhibidas en fábricas, escuelas y exposiciones internacionales. También podríamos incluir aquí las películas educativas de la Eastman Kodak de las primeras décadas del siglo XX, que se dedicaban

específicamente a representar procesos de producción. Las películas de Kodak se exhibieron en distintas partes del mundo y en contextos político-culturales que trascendieron el estadounidense, pero en los que también se manifestaban variantes de un vivo interés por las novedades de la tecnología moderna.

En este sentido, un caso paradigmático que analicé en mi tesis anterior es el de la exhibición de la película *Rubber* (1929), perteneciente a la colección Eastman Classroom Films, en el contexto de las Misiones Pedagógicas de la Segunda República española (Llorens 2019).²³ Las Misiones se dirigían a las aldeas rurales del país llevando junto con las bibliotecas ambulantes, el teatro y las exposiciones de arte, medios modernos como el cine y el gramófono. En las sesiones de cine los misioneros y las misioneras relataban y comentaban las películas al público campesino, re-contextualizando las imágenes producidas en lugares y códigos distantes, e intentando ampliar la imaginación del mundo en el marco de la “Nueva España” republicana (Llorens 2019). En este sentido, *Rubber* permitía a los misioneros y las misioneras incluir en sus programas culturales la representación (probablemente, por las afinidades ideológicas de quienes trabajaban en el “Servicio de Cine”, ambivalente: entre la fascinación por el desarrollo tecnológico en la modernidad global y la crítica a la explotación capitalista) de un proceso de producción que tenía lugar en espacios geográficos distantes (ilustrados en un mapa al inicio del film) y que involucraba tecnologías y técnicas modernas desconocidas para el público campesino español. El valor pedagógico era necesariamente distinto al asignado en el contexto estadounidense, principalmente porque el público campesino no era el destinatario concebido inicialmente por la empresa Eastman Kodak, ni la concepción de justicia social que orientaba a las Misiones españolas era la que

²³ Libro en proceso de revisión editorial para su publicación. Ver tesis depositada en la Universitat Pompeu Fabra en octubre de 2018 y defendida en enero de 2019: <https://repositori.upf.edu/handle/10230/36501>

inspiraba a los creadores de estos documentales. Evidentemente, *Rubber* estaba dirigida a un público que se podía identificar con el “centro” de la economía mundial capitalista. La narrativa secuencial ilustraba las conexiones entre un Sudeste asiático “primitivo”, lugar de extracción de materia prima, y una Nueva York moderna, espacio fabril para la elaboración tecnificada del caucho. Muy diferente, por supuesto, era la situación del público campesino de las Misiones Pedagógicas. Con este ejemplo quiero plantear, por un lado, que el género de procesos que identifica y estudia Skvirsky circuló en contextos muy diversos, asumiendo distintas funciones pedagógicas y políticas. Por otro lado, quiero decir que, como afirma la autora de *The Process Genre*, este tipo de películas llevan consigo, de distintas maneras, la impronta de la ideología del progreso que oculta las contradicciones de la modernidad capitalista. En este sentido, cabe nuevamente mencionar la observación de Walter Benjamin sobre la función ideológica de las imágenes mágicas de las mercancías y los medios de producción, y el análisis de Michael Taussig sobre la fascinación moderna con la novedad tecnológica y su (re) presentación como realizaciones mágicas ante las masas europeas y las poblaciones indígenas en otras partes del mundo.

Precisamente, Skvirsky plantea que en las películas de procesos la demostración de la operatividad de la máquina se presenta como “un misterio que vale la pena contemplar” (67). La autora cita, al respecto, el argumento de Herbert Sussman: en este tipo de películas, la exhibición de las operaciones mecánicas busca promover tanto el conocimiento como la fascinación (67). Autores como Taussig y Fatimah Tobing Roby argumentan que la fascinación con la técnica moderna se inscribe en una concepción evolucionista de la historia de la humanidad en la que el modelo de civilización europeo y blanco se ubica en una posición de superioridad en relación con otras cosmovisiones, culturas y formas de organización social en el mundo. De este modo, la

innovación tecnológica y el desarrollo industrial tienden a representarse como expresiones materiales de aquella supuesta superioridad del modelo civilizatorio hegemónico.

En la Argentina peronista, el desarrollo tecnológico e industrial se asocia simbólicamente con una nueva etapa de la nación en relación con el mundo. Se propone una visión del país acorde a la idea de la *Tercera Posición*: la *Nueva Argentina* será independiente de las naciones más poderosas (Estados Unidos y la Unión Soviética, en el contexto de la Guerra Fría) y solidaria con las naciones que requieran su apoyo y respeten su soberanía política (según el principio peronista de paz y cooperación internacional), porque, precisamente, gozará de un desarrollo industrial y tecnológico que le permitirá garantizar y expandir su potencia económica y el bienestar social de su población. De esta forma, en la concepción política peronista, el ideal del progreso solo tiene sentido en relación con el objetivo de la justicia social. Sin embargo, en los cortometrajes oficialistas centrados en procesos productivos, se expresan valores relativamente autónomos del justicialismo. Me refiero a valores que exceden el reconocimiento de la *función social* asignada al capital, la tecnología y la técnica industrial, y que responden a un carácter que podríamos definir, en términos benjaminianos, como *fantasmagórico* (acercándonos a la noción marxista de *fetichismo*). En estos cortometrajes se revela una fascinación *fetichista* con la tecnología moderna (maquinaria y otros medios de producción) que responde de manera ambigua al *fantasma* del progreso soñado por las elites argentinas del siglo XIX. Por un lado, la modernización tecnológica y técnica se representa en relación con el propósito de superar la dependencia económica del país basada en la especialización en el sector primario (en el marco de una “división internacional del trabajo”, de características neocoloniales), y garantizar la justicia social a partir de una reorientación de la economía hacia el mercado interno. En este sentido, la tecnología moderna aparece como un símbolo incandescente de potencia soberana. Por otro lado, la fascinación con

esta tecnología transforma a las máquinas en *fetiches* que representan mucho más que una llave para la concreción de los ideales justicialistas. Esto es: representan la expansión de la potencia mimética del país, la capacidad, soñada desde el siglo XIX, de recrear, con características propias, el modelo civilizatorio hegemónico en el mundo (el europeo y estadounidense). A este respecto, este valor *fantasmagórico* de la tecnología y la técnica moderna coincide, por un lado, con la *imagen desiderativa* del progreso en clave justicialista, que responde al objetivo explícito de superar los límites del modelo agroexportador; y, por otro lado, a su persistencia concreta (debido a la dependencia, para el avance de la industrialización, de las divisas que ingresan por el comercio exterior de granos y otros productos) y simbólica (la reproducción del mitema: “Argentina, el granero del mundo”).

Los cortometrajes *Industrialización y soberanía energética* (Emelco, 1949), *Cíclopes de cemento* (Cine Escuela Argentino, 1951), *El trigo* (Cine Escuela Argentino, 1952) y *Quebracho colorado* (Sucesos Argentinos, 1953), muestran esta tendencia. Estas películas se exhibían en las salas de cine, al inicio de cada función. Ampliaban el objetivo de los noticiarios de informar, comunicar mensajes políticos, y contribuir a una nueva imaginación de la nación (mediante el montaje de escenas de distintas partes del país en el contexto del desarrollo de las políticas peronistas). En algunos casos, estos cortos también se proyectaron en escuelas, centros barriales y sindicales. *Cíclopes de cemento* y *El trigo*, a su vez, forman parte de la serie *El campo argentino*, producida por Cine Escuela Argentino.

En el inicio de la película *Industrialización y soberanía energética*, el movimiento mecánico del ferrocarril cruzando la pantalla a un ritmo veloz y sostenido, cobra un tono épico al ser realzado estéticamente por la *Cabalgata de las Valquirias* de Richard Wagner. La circulación del cortometraje, producido por Emelco y realizado por Isidoro Navarro, coincide con la crisis

económica de 1949, cuando “la caída de los precios internacionales de los productos de exportación y la reducción de su volumen como consecuencia de la política de precios oficiales y del ciclo de sequías que afectó a la región pampeana, redujeron notablemente la disponibilidad de divisas y desaceleraron el crecimiento industrial” (Belini 13). En este contexto, la película tiende a compensar simbólicamente la situación de crisis, dialogando con un clima de reformas institucionales que procuraban devolverle impulso al proceso de industrialización.²⁴ Tras una toma panorámica que recorre una amplia planta industrial, la *voice over* comenta que la “pujante floración industrial es signo halagador y promesa de éxito de un futuro que se muestra luminoso y próspero”. La técnica cinematográfica es en este film empleada para una estetización de la tecnología industrial a través de la composición de una serie de planos medios, primeros planos y planos detalle; el brillo metálico de las máquinas, el funcionamiento estable y ordenado de la cadena de montaje, la precisión del ensamblaje mecánico de las piezas del producto (que no aparece definido: lo que interesa en el film no es mostrar el fruto del proceso, sino una suerte de virtud maquinal), el movimiento elíptico de los engranajes fabriles, la repetición infalible del golpe de una prensa. De esta manera, lo que se realza no es tanto la operatividad de la maquinaria (mediante demostraciones y explicaciones), sino sus rasgos estéticos asociados a la potencia mimética de la *Nueva Argentina*. En esta línea, enormes tableros de botones, luces y palancas se presentan, sin explicaciones, en su enigmática y maravillosa complejidad, mientras “las chimeneas criollas”, tomadas en contrapicado, se presentan como “símbolos de nuestro poderío industrial” (Figura 6).

²⁴ Ese mismo año, “la Secretaría de Industria fue elevada a categoría ministerial e inició un proceso de diferenciación interna con el surgimiento de reparticiones especializadas en el análisis de los problemas que afrontaban las diversas ramas industriales, la aplicación del régimen de industrias de interés nacional, la administración de las cuotas de importación y de exportación de insumos y de productos manufacturados” (Belini 20-21).

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 6. Fotograma de *Industrialización y soberanía energética* (Emelco, 1949). Archivo Histórico Radio y Televisión Argentina. Plataforma Prisma.

Cíclopes de cemento (1951)²⁵ representa el proceso de almacenamiento del trigo, producto de exportación fundamental para la economía argentina desde finales del siglo XIX. En términos de imaginación nacional, el film une, a través del montaje visual y la sintaxis procesual, el campo como espacio productivo y la ciudad como centro de consumo y puerto para la exportación. La primera toma de la película muestra el campo sembrado de trigo y, en diagonal, un tren de carga en movimiento que cobra protagonismo al ocupar progresivamente el centro de la imagen. De esta manera, se repite el motivo del ferrocarril como símbolo de integración y progreso que vimos en *Industrialización* (1949) y que podemos ver en otros documentales del periodo (especialmente después de la nacionalización ferroviaria en 1947). Más adelante en el film, una *imagen dialéctica* articula la valorización de la figura del trabajador, con la supervivencia de la ideología liberal del progreso en la inscripción del nombre “Sarmiento” en el vagón que trae el grano (Figura 7).²⁶

Reforzando esta convergencia en la composición visual, la *voice over* masculina reproduce, a su

²⁵ Este material se encuentra en el Museo del Cine “Pablo Ducrós Hicken”, de Buenos Aires. Pude acceder a él a través de la proyección que el Museo hizo en marzo de 2021 por el Canal de YouTube “La Hora del Museo”, conducido por el historiador y archivista Andrés Levinson.

²⁶ Como explica Carlos Altamirano en *Peronismo y cultura de izquierda*, si bien hubo historiadores revisionistas alineados al peronismo y funcionarios del peronismo que simpatizaban con las interpretaciones de la historiografía revisionista, el gobierno peronista no asumió estas ideas (45). Aunque la oposición insistía en caracterizar el peronismo como un régimen opuesto a la tradición liberal del “progreso” (los opositores liberales y socialistas se comparaban con la Generación del 37 y a Perón con Juan Manuel de Rosas), el paradigma historiográfico liberal no fue revisado a nivel oficial (39-41). De esta manera, los manuales escolares no cambiaron durante el peronismo el relato tradicional de la historia nacional. Y en 1947, al nacionalizar los ferrocarriles, Perón los nombró siguiendo, como señala Altamirano, “el panteón liberal”: Sarmiento, Urquiza, Mitre, Roca y San Martín, este último indiscutido (46). Sin embargo, a pesar de que el peronismo no haya cambiado el relato de la historia nacional, la idea de “independencia económica”, como plantea Altamirano, sugiere la idea de una “dimensión de la soberanía nunca alcanzada o bien perdida en algún tramo de la historia del siglo XIX” (47).

vez, el mitema de origen decimonónico que todavía no nos abandona: “Argentina, el granero del mundo”.

El lenguaje mitológico empleado para representar la monumentalidad de los silos en los que se almacena el trigo (los *cíclopes de cemento*), sirve para destacar la potencia de la *Nueva Argentina*, recurriendo a la metáfora de los dioses griegos cuyas fuerzas exceden los límites del mundo humano de la técnica (Figura 8). Al mismo tiempo, se introduce una explicación enfocada en un desvelamiento de la mecánica de los procesos de clasificación, control de calidad, transmisión de información, desplazamiento del grano, almacenaje en los silos, transporte hacia los molinos, las fábricas y el puerto. La novedad ocupa un lugar clave en esta poética de la potencia, que comprende la mitificación de la técnica moderna y, al mismo tiempo, la puesta en escena del funcionamiento de la tecnología: “En el tablero central, el transporte del trigo es seguido atentamente mediante señales luminosas. Desde allí se ponen en funcionamiento las norias, columnas dentadas que elevan el grano hasta las tolvas superiores para proceder a su pesaje” (Figura 9). Una diversidad de planos (generales que indican la magnitud de las construcciones, planos medios que permiten ver la interacción de los obreros con las máquinas, planos detalle que nos llevan a mirar los pequeños dispositivos mecánicos, contrapicados que enfatizan el poder maquinal, diagonales que ofrecen una perspectiva casi fantástica de la tecnología) y una notable atención fotográfica a los contrastes de luz (Figura 10), se combinan para generar la sensación de que el futuro ya llegó a la Argentina.



Figura 7. El espectro de “Sarmiento” en la Argentina peronista. Fotograma de *Cíclopes de cemento* (Cine Escuela Argentino, 1951). Museo del Cine de Buenos Aires “Pablo C. Ducrós Hicken”.



Figura 8. La modernidad técnica y el lenguaje mitológico en la representación de la monumentalidad de los silos. Fotograma de *Cíclopes de cemento* (Cine Escuela Argentino, 1951). Museo del Cine de Buenos Aires “Pablo C. Ducrós Hicken”.



Figura 9. Representación de la complejidad técnica. Fotograma de *Cíclopes de cemento* (Cine Escuela Argentino, 1951). Museo del Cine de Buenos Aires “Pablo C. Ducrós Hicken”.



Figura 10. Estética de una utopía industrial. Fotograma de *Cíclopes de cemento* (Cine Escuela Argentino, 1951). Museo del Cine de Buenos Aires “Pablo C. Ducrós Hicken”.

En el contexto de la campaña del Segundo Plan Quinquenal, Cine Escuela Argentino produce *El trigo* (1952). El documental representa y describe didácticamente el proceso de cosecha, recolección mecánica del trigo, embolse manual del producto, control de calidad, transportación a los lugares de estacionamiento y, luego, a los centros de comercialización, exportación o elaboración industrial de alimentos. Elabora cinematográficamente temas centrales del Segundo Plan Quinquenal: el objetivo de desarrollar la mecanización de la agricultura (mediante la importación de tecnología y la producción local de maquinaria) y el impulso de “la formación de una nueva conciencia nacional agraria” (X. G. 13). El film representa la relevancia estratégica de la modernización de la técnica agrícola en la intensificación de la producción de trigo para el consumo interno y la exportación. Se trata de un contexto en el cual el aumento de las exportaciones de trigo es clave para la entrada de las divisas necesarias para continuar con la expansión industrial en los sectores estratégicos: acero, aluminio, plástico, cemento, papel, automóviles, tractores (Belini en Berrotarán; Jáuregui; Rougier 99-101). Al mismo tiempo, la película contribuye, pedagógicamente, a la promoción de “una nueva conciencia” sobre las

transformaciones en la agricultura, fortaleciendo la imagen de Argentina como nación próspera y justa, proveedora a su vez de “paz y trigo” para el mundo.²⁷ La *voice over* comenta:

Caravanas de máquinas y transportes destinados a la recolección cruzan los caminos del país. Llevan al paisaje luminoso del trigal, los modernos medios mecánicos que ejecutan año a año la labor. El hombre instala así, junto al diálogo rumoroso de las espigas, las máquinas que salvan sin esfuerzo su tarea. Los medios que lo liberaron para siempre de la ancestral esclavitud unida a esta época de la labranza. El campesino criollo puede así, dotado de herramientas modernas, cumplir en forma cómoda y decorosa el sentido de su vida y de su oficio. Aquellas espaldas dobladas en sudor bajo la esclavitud del sol, aquella hoz atada a la mano en un sangrante esfuerzo interminable, desaparecen aquí, ante la imagen del trabajo limpio y digno. Es con estos métodos que el labrador de la pampa puede ofrecer tan alto rendimiento de producción. Y atender con un mínimo de esfuerzo, la zona sembrada.

De esta manera, el progreso técnico es representado como un beneficio para la clase obrera, una emancipación del esfuerzo físico más extenuante.²⁸ El fetichismo de la máquina moderna se revela, a su vez, en la concentración de la cámara en el detalle del movimiento de las aspas de la cosechadora, en diálogo estético con el del trigo segado, de una manera semejante a la que se

²⁷ En este sentido, al unir el grano a la paz, el documental parece remitirse, implícitamente, al gesto político del primer gobierno de Perón de apoyar a la España de posguerra, aislada económica y políticamente por el repudio internacional a la dictadura de Franco, con un acuerdo comercial mediante el cual Argentina le garantizaba a España suministro de trigo y otros productos agropecuarios. Ver más en Rein, Raanan. “Un salvavidas para Franco: La ayuda económica argentina a la España franquista (1946-1949)”. *Anuario del IEHS*, VIII, Tandil, 1993.

²⁸ Marcela Gené también señala esta relación en su análisis de la representación del peón rural en la propaganda gráfica: los efectos de la modernización técnica se representan como beneficiosos para los trabajadores, quienes aparecen sonrientes y sin signos de fatiga al finalizar la jornada (85). Por otro lado, cabe destacar que justamente en ese momento, en el contexto de las industrias urbanas, tienen lugar intensos conflictos entre las patronales y las delegaciones obreras en torno a los intentos de aumentar la productividad a partir de la modernización de los métodos técnicos de organizar la producción.

observa en el cine soviético de la década del 30 que alentaba el proceso de mecanización agrícola (Figuras 11, 12 y 13).

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 11. La novedad de la cosechadora en *Entusiasmo* (1931), film de Dziga Vertov.



Figura 12. La cosechadora en *El trigo* (1952), cortometraje del Cine Escuela Argentino. Museo del Cine de Buenos Aires “Pablo C. Ducrós Hicken”.



Figura 13. El énfasis estético en el movimiento de las aspas de la cosechadora, expresa la excedencia fetichista en la representación de la máquina. Fotograma de *El trigo* (Cine Escuela Argentino, 1952). Museo del Cine de Buenos Aires “Pablo C. Ducrós Hicken”.

Otro tema que aparece de manera expresa en el Segundo Plan Quinquenal, es la necesidad de implementar un “régimen forestal” para asegurar “la perpetuidad del bosque”, “su

aprovechamiento integral” y “el uso racional de la materia prima forestal” (capítulo XI).²⁹ Ese mismo año, 1952, La Forestal, una compañía de capitales europeos que monopolizaba la explotación del quebracho colorado en la región de los bosques chaqueños desde finales del siglo XIX,³⁰ cerraba una de sus fábricas más importantes, la de Villa Guillermina (Santa Fe). La primera fábrica en cerrar había sido la de Tartagal, en 1948. Evidentemente, a medida que el recurso natural (madera y tanino) comenzaba a agotarse, La Forestal se retiraba de sus primeros emplazamientos para continuar su actividad extractiva en otras zonas de la región y, al mismo tiempo, expandirse hacia otras áreas del mundo, principalmente en las colonias británicas de África. En la región chaqueña, la retirada de La Forestal provocaba el éxodo de trabajadores rurales que habían desarrollado toda su vida laboral en los obrajes y fábricas del norte de Santa Fe (Brac 60). Al mismo tiempo, en los territorios que continuaba explotando, la compañía extranjera seguía dominando la vida económica de los pueblos, y persistía en la deforestación de los bosques chaqueños. La preocupación por la deforestación, que aparece de modo patente en 1952, cuando ya la misma compañía ponía de manifiesto esta situación al iniciar su retirada, se había planteado en anteriores intentos de legislación (en las décadas de 1930 y 1940) y en los debates parlamentarios que dieron lugar a la sanción de la Ley de Defensa de Riqueza Forestal en 1948. El plan de reforestación que buscaba impulsar el gobierno peronista en el marco del Segundo Plan Quinquenal buscaba complementarse con el aumento de la productividad de las actividades forestales (un mejor aprovechamiento de los recursos), para sostener el desarrollo de la industria de la madera y el tanino, basada en la tala del quebracho colorado, como principal actividad en la

²⁹ El plan debía llevarse a cabo entre 1953 y 1958, y fue interrumpido en septiembre de 1955 por el golpe militar que derrocó a Perón.

³⁰ Los bosques chaqueños abarcan las actuales provincias de Santa Fe (norte), Chaco, Santiago del Estero, Salta (este) y Formosa. Las explotaciones de La Forestal estaban centradas en las áreas de Santa Fe y Chaco.

región.³¹ La reforestación necesaria para salvar los bosques no podía alcanzar el ritmo de explotación forestal que demandaba la dinámica económica peronista (correlato material de la utopía de la *Nueva Argentina*), basada en la industrialización, la urbanización, la expansión del consumo y la integración de distintas regiones del país. Así, la madera de quebracho sostenía la producción de durmientes para los ferrocarriles nacionalizados y la fabricación de postes para la ampliación de los tendidos eléctricos, telegráficos y telefónicos; mientras que el tanino, sustancia fundamental para el tratamiento de cueros, continuaba engrosando las exportaciones, y, por ende, el ingreso de divisas al país. En este contexto, el noticiario *Sucesos Argentinos* presentó *Quebracho colorado* (1953), “film documental sobre la fuente primordial de la industria tánica del país”.³²

Una vista aérea del bosque de quebracho es acompañada por música de arpas litoraleñas. Una *voice over* masculina se refiere a ese distante cuerpo de árboles como un “rojo corazón generoso” que se ofrece a la “mano del hombre” para transformarse en recurso económico: “quince millones de toneladas de valiosa madera”. La siguiente escena muestra la acumulación de troncos de quebracho, listos para ser transportados para su procesamiento industrial. Una panorámica horizontal sigue la marcha de los hacheros hacia el monte, mientras exhibe en primer plano la madera, fruto de su trabajo y de la “generosidad” de la naturaleza. La *voice over* establece una idea que luego se repite: “este es un trabajo duro para hombres duros”. Mientras, vemos el trabajo de los hacheros en el monte, que se define como “laberinto vegetal”, medio ambiente que, por la resistencia que ofrece al avance de la acción humana, forja la propia “naturaleza” de los hacheros.

³¹ El plan incluía una superficie de 660.000 hectáreas, dedicadas 300.000 a la industria del tanino, 170.000 al aserrado y compensado, 60.000 al papel, 40.000 a envases, 16.000 a durmientes, 2.000 a la construcción de postes telegráficos y telefónicos, y 72.000 para la “protección agropecuaria” (Segundo Plan Quinquenal, 144).

³² Accedí a esta película a través del canal de YouTube del Archivo DiFilm. DiFilm es un archivo privado fundado por Roberto Di Chiara en 1949.

La música litoraleña, a cargo de Quintín Irala, continúa acompañando el montaje de imágenes, otorgándole un aire folklórico al trabajo físicamente más duro del proceso productivo del tanino. La música promueve una asociación entre trabajo, paisaje e identidad cultural, generando la impresión de una armonía en las relaciones entre estos hombres, su trabajo y la naturaleza (se omiten completamente referencias a la relación con la empresa para la cual trabajan). La música reemplaza los sonidos de las hachas contra los árboles y la agitación de los hombres en el monte. El trabajo “es duro”, pero los hombres, se nos dice, son “infatigables”. El montaje se dirige a reforzar simbólicamente, y de modo implícito, el impacto positivo del Estatuto del Peón, que había mejorado las condiciones de trabajo y vida de estos obreros,³³ aunque dicho estatuto era frecuentemente ignorado y transgredido por los patrones,³⁴ las condiciones seguían siendo inferiores a las de la ciudad,³⁵ y la organización gremial independiente de los peones era reprimida. La persistencia de la precariedad en el trabajo rural queda, por supuesto, completamente omitida

³³ Marcela Brac realizó entrevistas a ex trabajadores de los obrajes, y dice que “en sus relatos, las condiciones de trabajo son tan inhóspitas como la naturaleza con la que diariamente debían batallar. Pero después del cuarenta y cinco y sin saber de la existencia del Estatuto del Peón de Campo, percibieron cambios positivos laborales a sus empleados” (64). A partir de entonces, los obreros que debían realizar trabajos a la intemperie, debían ser provistos, por cuenta del patrón, de trajes y calzados adecuados que los protegieran de la lluvia y el barro (Brac 64). Además, afirma Brac, se precipitó un cambio más profundo: “los obreros dejaron de percibirse como trabajadores sin derechos que debían callarse la boca frente a las injusticias para preservar su trabajo, y pasaron a considerarse trabajadores protegidos y con ‘derechos’” (64).

³⁴ Eduardo Sartelli y Marina Kabat, en su ponencia “Los obreros rurales bajo el peronismo. Mitos y verdades”, citan el trabajo de María del Mar Solís Carnicer y José Mesa sobre el caso de Corrientes, donde las inspecciones oficiales mostraban que las infracciones eran generalizadas. Además, la represión a los trabajadores que intentaban organizarse era común. En cuanto al caso del norte de Santa Fe, en los emplazamientos extractivos y productivos de La Forestal, Sartelli y Kabat citan al delegado de la CGT, Fructuoso Sánchez, que en el acto por la campaña de reelección de Perón dijo que, en su recorrida por los distintos ramales de La Forestal, los obreros le decían que los encargados hacían figurar salarios de 15 a 16 pesos diarios, cuando en realidad les pagaban de 5 a 6 pesos, y que la atención médica era escasa y deficiente. Sartelli y Kabat llaman la atención al hecho de que obreros peronistas, en un acto de campaña del gobierno, expusieran los problemas en la zona. Plantea que esto muestra la precaria situación de los obreros rurales.

³⁵ Sartelli y Kabat plantean que “el Estatuto del peón rural recorta a los trabajadores rurales permanentes del conjunto de los asalariados, brindándoles derechos inferiores. Por ejemplo, mientras que la norma general fija la estabilidad del empleo desde el inicio del contrato laboral, esta solo rige a partir del año de antigüedad para el peón de campo (art. 23) y su indemnización es la mitad: medio sueldo por año trabajado, en vez de uno (art. 24)”. Por otro lado, “mientras la jornada laboral general es de ocho horas, el artículo 8 del estatuto del peón rural plantea que “El presente Estatuto no altera el régimen horario habitual de las tareas rurales”, es decir, no fija una jornada laboral máxima y sólo pauta descansos”. En parte, esto explica la problemática de los “éxodos rurales”, tal como los llama el intelectual santiaguense Bernardo Canal Feijóo en 1948, cuando escribe *De la estructura mediterránea argentina*.

en la película, para reforzar la idea de que el “trabajo duro” de los hacheros forma parte natural y cultural de su ser en tanto “hombres duros”. La música solo cede ante otros sonidos para dejarnos sentir el “quejido doloroso” del quebracho, “gigante de la selva” que, al caer hachado por los obreros, “cumple su misión”, contribuyendo “al progreso de la nación”. Como en otros contextos políticos y culturales de la época (recordemos los conceptos introducidos al inicio de este capítulo y en la introducción), aquí se expresa la idea de que es el destino de la naturaleza someterse “al hombre”. El efecto del sonido de la caída del árbol enfatiza el tono heroico con el que se representa el esfuerzo físico de los hacheros, su triunfo sobre la naturaleza. En esta primera parte del film, la tecnología representada es la de las hachas y las carretas, tecnología que demanda el uso intensivo de la fuerza humana y animal, pero también la técnica de los hacheros, el saber aprendido en la experiencia de trabajo en el monte. Planos medios enfocan nuestra atención en cómo los obreros sostienen el hacha, cómo se posicionan físicamente ante el árbol, cómo coordinan los golpes para potenciar la eficacia de sus esfuerzos (Figuras 14 y 15). Por otro lado, se exhibe la técnica sencilla pero eficiente de cargar los rollizos de quebracho en las carretas, haciéndolos rodar, atados con cadenas, por unos troncos de madera. La selección secuencial de varias escenas en las que se repite la misma mecánica, apunta a reforzar en el público una idea clara sobre cómo estos hombres, luego de talar estos enormes y pesados árboles, logran cargarlos en las carretas que los conducirán, por los caminos del monte, hacia el punto de recolección. En la segunda parte, se introducen los medios modernos que ocupan un lugar clave en el proceso de transportación y producción: los trenes y las máquinas. La *voice over* apunta que estos medios permiten “incorporar”, finalmente, “esta tierra ubérrima en el quehacer nacional” (Figuras 16 y 17).³⁶ El énfasis en la fecundidad de esta tierra

³⁶ Vale la pena citar el análisis de Canal Feijóo, autor contemporáneo al peronismo, que plantea en *De la estructura mediterránea argentina* un contrapunto crítico, desde Santiago del Estero, a la ideología del progreso que todavía era, en la “Nueva Argentina”, un fundamento de peso. Aquí se refiere a la función real del ferrocarril desde su ampliación

parece ir a contramano del conocimiento que en este momento histórico se tiene del paulatino agotamiento del “oro rojo”. Prima el optimismo en la imaginación de una integración nacional a partir de la modernización de los procesos de explotación de los recursos naturales y de su industrialización.³⁷ Esta pauta, además, permite articular una imagen de Argentina en el mundo en la que el país, mediante las exportaciones de productos estratégicos (en este caso, el tanino) y la gestión justicialista de Juan Domingo Perón, consigue posicionarse en un lugar de mayor capacidad de negociación económica y política con otras naciones. Los primeros planos y planos

en la provincia: “Un día, pues, el progreso -la civilización-, llegó a la provincia. Tuvo, como en el resto del país, entre otras cosas, principalmente forma de ferrocarril. Este formidable instrumento de trabajo alcanzó a la provincia de modo muy curioso: tendió sus líneas de manera que, precisamente, no tocaran ninguna de las ciudades ni poblaciones importantes de la provincia, la capital inclusive. Todas (claro está, muy pequeñas) resultaban quedando a trasmano. Era una desdichada casualidad, en la mejor de las hipótesis; pero lo cierto es que de ese modo venía a parecer evidente que el ferrocarril había sido instaurado con propósitos que no tenían nada que ver con la estructura ya lograda en la provincia. (...) Era visible que el trazado de la línea no venía a servir motivos de la región; cuando menos, los motivos a que estaba radicalmente comprometido el hombre regional; traía su propia razón, que incluía dos partes, la del capital de explotación y la que era prometida entonces, por mecánica añadidura, bajo el nombre de progreso” (36). En relación con sus objetivos económicos, que incluyen la explotación del quebracho colorado, señala: “La forma en que ha sido practicada la industria forestal no podría llamarse bárbara sin abuso de palabra. Lo bárbaro goza siempre de cierta absolutoria connivencia con la naturaleza, y la industria forestal ha atentado directamente contra ella. (...) Tras el obraje queda el baldío (...), queda lo que se ve desde el tren al pasar por la provincia” (42).

³⁷ Es interesante analizar este documental en el contexto de su reproducción en el siglo XXI, en un canal de YouTube. En el marco de un mundo globalizado, marcado por la continuidad del extractivismo, las consecuencias de la depredación de la naturaleza, y una de las pandemias más fuertes de la modernidad que no solo causó la enfermedad y la muerte de millones de personas, sino la acentuación de la precarización del trabajo y la vida. Después de ver el documental, me detuve a leer los comentarios de los usuarios y las usuarias. Las respuestas al documental eran todas críticas, e iban, por ejemplo, así: “Nati Franco” dice “Una desangrada naturaleza que nos da todo y nosotros lo explotamos sin escrúpulos. Lamentable ver áreas de deforestación que alguna vez fueron bosques vírgenes”; “Oscar Gonzalez”: “Que desastre dejaron, ojalá algún día pueda llegar a ver un quebracho en pie no lo puedo conocer todavía”; “Daga”: “Se la pasa hablando de progreso, el único progreso lo tuvo la empresa La Forestal, porque a esos hacheros que se ven en el video les pagaban con especias (...); “Juan Robles”: “Q asco. Cuanta ignorancia. Un bosque único devastado. Y q dejó su tala? Miseria nomás”; y “exequielao” pregunta: “cuanto tarda un árbol de quebracho en llegar a 40 cmts de diámetro?”. Este tipo de plataformas, como YouTube, que constituyen una nueva forma de producción de plusvalía a través del trabajo digital (tal como lo define Christian Fuchs), también nos permite acceder a materiales de archivo que de otra forma no podríamos consultar (en el caso argentino, durante el año y medio de cierre total de las bibliotecas y los archivos públicos determinado por el gobierno nacional como respuesta a la pandemia, y ante la limitadísima digitalización de documentos por parte de las propias instituciones), y, lo que es más, a conocer reacciones del público actual a los documentos de otro tiempo. La recepción de este tipo de narrativas del progreso se inclina hoy a la desconfianza, el cuestionamiento. Se trata de una desmitificación, al menos contingente, de las imágenes utópicas del pasado peronista (sin aludir explícitamente a su carácter político: ninguno de los comentarios reacciona cuestionando al peronismo como fenómeno, sino al discurso del documental y a las imágenes de la deforestación). Sin duda, es una desmitificación posible por la experiencia de la catástrofe que le siguió al sueño del progreso (como diría Buck-Morss a partir de Benjamin): el neoliberalismo, el extractivismo, la precarización del trabajo y la vida, la pobreza que sigue creciendo.

detalle de las máquinas y sus dispositivos, cumplen una función central en la representación del poder transformador de la tecnología moderna. Por ejemplo, se muestra una trituradora en un primer plano, “transformando un tronco de diez toneladas en fino aserrín, rico en tanino”. La música tradicional del litoral continúa enmarcando las imágenes. Mientras vemos, desde diferentes ángulos, la acción transformadora de la máquina moderna, escuchamos los sonidos del arpa. De esta manera, se propicia la sensación de que la modernización técnica es un proceso compatible con las tradiciones culturales locales, un movimiento natural en el desarrollo de la región chaqueña en el contexto de la *Nueva Argentina*. Sin embargo, lo cierto es que existía una fuerte contradicción que el film pretende trascender en un intento de promover la imagen de un proceso productivo coherente, armónico y orgánico. Y, dado que las poblaciones rurales que se veían implicadas en este proceso lo sabían por experiencia directa,³⁸ y difícilmente tenían acceso a esta representación cinematográfica de su trabajo,³⁹ es evidente que la pedagogía desarrollada en este documental estaba dirigida a un público urbano que se encontraba lejos de estas realidades (con excepción de aquellos que habían migrado desde estas zonas a la ciudad). Hacia el final de la película, esto se expresa con toda claridad en la escena del interior de una vivienda de clase media urbana. Allí se observa una familia junto al fuego, calentando el hogar con los leños de quebracho (Figura 18). Es patente el contraste social entre los hombres que talan los árboles (cuyas familias no aparecen representadas en este documental) y la familia que consume el producto de este trabajo en la ciudad, aunque esta desigualdad quede opacada en la estructura narrativa del film, lineal y fluida, cohesionada por la misma música folclórica que parece destacar, finalmente, la idea de una

³⁸ Como muestran Sartelli y Kabat, hay constancia de esto en las actas policiales de las provincias que registran, al menos parcialmente, los discursos de representantes obreros de la CGT en asambleas y actos.

³⁹ Si bien iniciativas oficiales como el “tren cultural” (que recorría pueblos de las provincias) y, a partir de 1952, la difusión del uso del cine en el ámbito escolar (a través del Departamento de Radioenseñanza y Cinematografía escolar), su alcance era limitado.

tradición “criolla” que unifica a todos los grupos sociales del país en el proceso de explotación y consumo de quebracho colorado.



Figura 14. Un plano contrapicado del árbol enfatiza su monumentalidad y sugiere la dificultad de la tarea de los hacheros, la fuerza y la técnica necesarias para derribarlo. Fotograma de *Quebracho colorado* (*Sucesos argentinos*, 1953). Archivo DiFilm.



Figura 15. El hachero se posiciona para dar uno de los tantos golpes que se necesitan para derribar el quebracho. Fotograma de *Quebracho colorado* (*Sucesos argentinos*, 1953). Archivo DiFilm.

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 16. Afiche que celebra la nacionalización de los ferrocarriles con una imagen en la que un obrero rural levanta una locomotora con sus manos. La imagen alude a la fuerza del obrero de campo, a su integración al “progreso” nacional, a su involucramiento en la conquista de soberanía e “independencia económica”, y a la utilidad del ferrocarril en el proceso de trabajo en el que él participa.



Figura 17. “La resistencia del quebracho a la intemperie, su vida que se cuenta por lustros, y su cohesión, lo hacen ideal para la preparación de durmientes. Y así podemos decir que los ferrocarriles argentinos llevan el progreso sobre un camino indestructible de quebracho.” Fotograma de *Quebracho colorado* (*Sucesos argentinos*, 1953). Archivo DiFilm.



Figura 18. El interior de un hogar de clase media, calefaccionado mediante el uso de la madera de quebracho. Fotograma de *Quebracho colorado* (*Sucesos argentinos*, 1953). Archivo DiFilm.

1.3 Pedagogías meta-cinematográficas

Las *pedagogías cinematográficas* que funcionaron para asociar simbólicamente modernidad técnica y progreso nacional también se pusieron en marcha en películas documentales sobre procesos de la propia industria del cine. En este sentido, es un caso significativo el cortometraje *Cómo se hace una película argentina*, dirigido por Arturo Mom y producido por el

Departamento de Radioenseñanza y Cinematografía Escolar del Ministerio de Educación en el marco del proyecto Cine Escuela Argentino y con motivo del Primer Festival de Cine Argentino de 1948. El Festival había sido organizado por el Gobierno de la Provincia de Buenos Aires y el Ministerio de Hacienda de la Nación, con participación de las productoras y los estudios más importantes del país. En la realización de *Cómo se hace una película argentina* colaboraron Argentina Sono Film, Estudios San Miguel, Lumiton, Emelco, Artistas Argentinos Asociados y los Laboratorios Alex.⁴⁰

En un clima de optimismo peronista (fundado en la bonanza económica y en el disfrute del bienestar social producto de las políticas justicialistas)⁴¹ e intensas discusiones en la industria y la prensa sobre la situación del cine nacional, *Cómo se hace una película argentina* circuló, como otras producciones audiovisuales del Ministerio de Educación y Cine Escuela Argentino, en salas de cine, escuelas, sociedades de fomento, unidades básicas y otros espacios públicos (Galak y Orbuch 88-89), ampliando y diversificando los alcances del primer Festival de Cine Argentino y aportando un ingrediente más al variado espectro de pedagogías cinematográficas del periodo.

La película parece tener dos objetivos político-pedagógicos: 1) Por un lado, mostrar el desarrollo de los estudios cinematográficos argentinos en el contexto de las políticas de apoyo a la industria nacional, difundiendo información sobre su alcance, y contribuyendo a la imagen de progreso de la *Nueva Argentina*.⁴² En este sentido, el documental es un ejemplo de la participación

⁴⁰ El corto documental *Cómo se hace una película argentina* se encuentra disponible en YouTube en el canal del Archivo Digital de Radio y Televisión Argentina. A su vez, el material forma parte de la colección del Museo del Cine.

⁴¹ Entre 1946 y 1949, los salarios reales aumentaron un 60% (Belini), mientras que las empresas nacionales se beneficiaban de las políticas crediticias del gobierno orientadas a la expansión industrial de cara al mercado interno (alimentos, indumentaria, electrodomésticos) y a la consolidación de sectores estratégicos (como el de la metalurgia). Finalmente, como señala Belini “la política oficial transformó el patrón de distribución del ingreso: la redistribución a los asalariados superó por primera vez el porcentaje del ingreso neto de los empresarios y profesionales” (19).

⁴² Tamara Falicov tiene un interesante estudio sobre las políticas estatales de apoyo económico a la producción cinematográfica. En *The Cinematic Tango. Contemporary Argentina Film*, Falicov apunta que en toda América Latina

del medio cinematográfico en una nueva imaginación de la nación. La película interviene, a su vez, en la trama de discusiones sobre el cine nacional que se desarrolla en medios oficiales e independientes, y que pone de manifiesto tanto las expectativas del gobierno, las industrias del espectáculo, los críticos y el público cinéfilo, como las limitaciones de la producción cinematográfica local, las políticas públicas en relación con el sector y el desenvolvimiento de una crítica de cine verdaderamente *crítica*. Pero, además, expresa la importancia política, cultural y pedagógica del cine en el contexto del peronismo. 2) Por otro lado, también se exhibe el objetivo de formar al público del espectáculo cinematográfico en una actitud cognoscitiva en relación con lo que implica una película más allá de lo que percibimos en la pantalla. De esta forma, se explica el proceso de producción, los medios tecnológicos, los recursos empleados, y el trabajo que la realización de una película involucra.⁴³ En este aspecto, la película expresa una *pedagogía meta-cinematográfica* en la que se desenvuelve una ambigüedad entre la desmitificación del espectáculo del cine (mediante la socialización de la información sobre la técnica y el trabajo en el proceso de producción) y lo que Benjamin llamó “el culto a la estrella de cine”.⁴⁴

el apoyo estatal a la industria del cine fue y es clave para su desarrollo (a diferencia de lo que ocurre en Estados Unidos).

⁴³ En un ensayo clave en la historia de la teoría del cine, “Cinéma: effets idéologiques produits par l’appareil de base” (publicado en la revista *Cinétique*, en 1970), Jean Louis Baudry realiza un análisis marxista del trabajo y la tecnología en la producción y el espectáculo cinematográfico: “Between ‘objective reality’ and the camera, site of inscription, and between the inscription and the projection are situated certain operations, a *work* which has as its result a finished product. To the extent that it is cut off from the raw material (‘objective reality’) this product does not allow us to see the transformation which has taken place” (Baudry en Braudy y Cohen, 346). Desde la perspectiva de Jean Louis Baudry, el aparato cinematográfico, la técnica puesta al servicio de la producción del espectáculo del cine, tiende a ocultar el proceso de trabajo y los artificios que hacen posible la película. En este caso, analizo cómo el documental *Cómo se hace una película argentina* (1948), expresa una tendencia a la revelación, al menos parcial, de la intervención de la tecnología y el trabajo en la producción cinematográfica.

⁴⁴ En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), Benjamin advierte: “El cine responde a la reducción del aura con una edificación artificial de la *personality* fuera del estudio. El culto a las *stars* promovido por el capital cinematográfico conserva aquel encanto de la personalidad que consiste, desde hace tiempo, tan solo en el encanto corrompido de su carácter de mercancía” (2018, 111). De esta forma, Benjamin apunta al fetichismo en torno a la figura estelar del mundo cinematográfico, distinguiendo claramente su noción de *aura*, que alude a la experiencia (en el sentido que implica la voz *erfahrung*: exposición, travesía, aventura) de lo único e irrepetible, de lo histórico y singular (experiencia jaqueada por la modernidad capitalista, por la aceleración de la vida que impide la contemplación y por la reproductibilidad técnica que borra las huellas de la historia en la materia); del *fetichismo*, fantasmagoría

Al inicio de la película la cámara muestra, mediante planos de ángulo ligeramente contrapicado y panorámicas horizontales, los modernos estudios argentinos, mientras una *voice over* masculina enfatiza la transformación de “las primitivas galerías” del pasado en “estas construcciones monumentales”, “enormes escenarios y fábricas que han situado nuestra industria en un lugar prominente entre las más importantes del mundo”.⁴⁵ Una muestra del carácter transmediático de estas pedagogías cinematográficas y meta-cinematográficas es la correspondencia entre esta aproximación fílmica y la descripción textual y gráfica de las innovaciones en los Estudios San Miguel publicada en el número de octubre-noviembre de 1948 en la revista *Set*:⁴⁶

El conjunto de sus galerías, de sus modernas y bonitas construcciones auxiliares, aumentadas paulatinamente año tras año, demarcan sus límites que abarcan varias hectáreas y constituyen una verdadera ciudad cinematográfica ubicada en Bella Vista (...). Dominando el conjunto se alzan cuatro grandes galerías de filmación de estructura análoga a las modernas de Hollywood, revestidas sus paredes y pasarelas con acolchados especiales que evitan la reverberación del sonido. En su interior, y en pleno trabajo observamos los

propia del sistema moderno capitalista fundada en la alienación del sujeto, en el encanto que ejerce la mercancía al representarse como valor abstracto, desligado de su proceso productivo y de sus orígenes en las relaciones conflictivas entre capital y trabajo.

⁴⁵ La *voice over* introduce así al espectador o la espectadora: “En poco más de diez años las primitivas galerías del cinematógrafo argentino se fueron convirtiendo en estas construcciones monumentales. Enormes escenarios y fábricas que han situado nuestra industria en un lugar prominente, entre las más importantes del mundo. Hoy, tras el periodo de estancamiento que provocó la guerra, los estudios nacionales se aprestan a una labor de vastos alcances, asociada ahora al nuevo y dinámico empuje de la obra poderosa de incremento industrial que realizan con incontrastable decisión los gobiernos de la nación y de la provincia de Buenos Aires.”

⁴⁶ El productor de la revista cinematográfica *Set* era el periodista Mariano G. Hermoso, muy cercano al peronismo, como Miguel Machinandiarena, el dueño de los Estudios San Miguel. Según informa la Red de Historia de los Medios (ReHiMe), Mariano Hermoso fue el primer secretario general de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas y de la Sociedad de Cronistas Cinematográficos. Se puede consultar información sobre esta y otras revistas en el sitio web de ReHiMe: www.rehime.com.ar.

más modernos equipos de filmación de cámaras, carros mecánicos, una gran grúa, brazos de sonido volantes, enormes focos, etc. (28).

Este tipo de descripciones apuntan a generar una sensación de progreso reforzada con imágenes que muestran la monumentalidad de la infraestructura productiva y las etapas de un proceso complejo de producción, con un vocabulario que designa excitantes innovaciones tecnológicas y técnicas que forman parte de un mundo visitado recurrentemente por lectores y espectadores en revistas y películas (Figura 19).

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 19. El artículo incluye fotografías que destacan la monumentalidad de los estudios, con sus galerías y talleres, y fotografías que exhiben momentos en el proceso de construcción de la infraestructura o de producción de un film. Biblioteca Nacional de la República Argentina “Mariano Moreno”.

En ese contexto, el cine argentino era objeto a su vez de políticas y leyes de promoción, y de discusiones entre funcionarios del gobierno y productores, productores y exhibidores, críticos, actores y espectadores. Sin ir más lejos, la representación que el documental hace del desarrollo de las galerías encuentra su contrapunto, en ese mismo momento, en las páginas del *Heraldo del Cinematografista*, donde el famoso escenografista Gori Muñoz plantea, precisamente, que

el enemigo principal y más directo con que habitualmente lucha el escenógrafo en el cine criollo ha sido la falta de galerías; de ahí que en la realización de un film nuestro, los decorados hayan de levantarse en un tiempo récord, ya que, cualquier retraso en su construcción puede paralizar la filmación, con el consiguiente encarecimiento del costo del film. (...) Así ocurre que frecuentemente un decorado se destruye sin ver el negativo de lo filmado en él, (aún a riesgo de tener que reconstruirlo ante cualquier falla técnica o interpretativa) para levantar en su lugar otro nuevo, que la mayoría de las veces se entrega

para filmación con las paredes aun manchadas por una humedad que no consiguieron sacar de los bastidores o de los yesos, los grandes braseros colocados en el decorado para activar artificialmente su secado (“Algunos problemas técnicos que deben resolverse en bien de nuestro cine”, 128).

Esta es una de las tantas intervenciones en la arena pública constituida por las publicaciones dedicadas al cine, que integra las discusiones sobre la situación del cine nacional. Este tema lo abordaré con mayor profundidad en la cuarta sección de este capítulo.

En relación con “el culto a la estrella de cine”, vale la pena comentar una secuencia en la que participa la famosa actriz Zully Moreno. En la primera escena de esta secuencia, la actriz se dirige hacia las “modernas” galerías retratadas previamente. La *voice over* masculina saluda a la actriz, pretendiendo una interacción con ella, como si los gestos de la estrella dirigidos al desconocido y diferido público (un saludo con la mano, una sonrisa a la cámara), respondieran a su voz pretendidamente omnipresente. Entonces, con su carácter acusmático, la *voice over* genera un efecto de cercanía y distancia con la estrella. Sirve de mediadora invisible entre el público y el mundo de las estrellas de cine, que pretende revelarse en esta película en su reverso cotidiano “fuera de pantalla”. De esta manera, en la siguiente escena se representa el proceso mediante el cual “Zully” se prepara para el rodaje de una película, simulando una situación cotidiana documentada para el público. La ficción de estar presenciando la realidad “fuera de pantalla”, se sostiene mediante el ocultamiento del proceso previo de la actriz de prepararse para el rodaje del documental que estamos viendo (podemos notar que la actriz ya está peinada y maquillada antes de peinarse y maquillarse en escena). Si bien la pantalla partida en cuatro cuadros que representan etapas distintas del maquillaje podría servir para desmontar la apariencia estelar de la actriz, mostrando el proceso de su producción, la diferencia prácticamente inexistente entre la imagen del

rostro de la actriz al comenzar el proceso y la imagen de su resultado, y la insistente estilización de dicho proceso, acaban por reafirmar “el culto a la estrella de cine”, respondiendo al supuesto deseo del público de imaginar la vida de los artistas más allá de su actuación en pantalla (Figura 20). En esta escena, mientras vemos el rostro de la actriz en el espejo, la *voice over*, que da el tono documental, es reemplazada por una escala musical ascendente que connota el esplendor con que una parte importante de las pedagogías meta-cinematográficas en el contexto peronista representa no solo el mundo de las estrellas, sino también el crecimiento de la industria cinematográfica argentina. De esta forma, la promoción del “culto a la estrella de cine” forma parte del sostenimiento de un imaginario onírico en torno a la industria cinematográfica nacional. Esto lo observaremos también en el caso de la promoción y difusión del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata de 1954, en un momento diferente del peronismo. Trataré este caso al final de este apartado.

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 20. Zully Moreno representando su preparación para un rodaje. Fotograma de *Cómo se hace una película argentina* (Arturo Mom, 1948). Archivo Histórico Radio y Televisión Argentina. Plataforma Prisma.

En relación con el segundo objetivo político-pedagógico que identifiqué en *Cómo se hace una película argentina* (el de formar al público del espectáculo en una actitud cognoscitiva en relación con la técnica y el trabajo que implica una película), quiero llamar la atención sobre el uso de las técnicas cinematográficas empleadas en la representación del proceso de producción de la escenografía y de los efectos visuales y sonoros. Estas técnicas, como veremos, permiten exponer, al menos parcialmente, los mecanismos ocultos detrás de la ficción que hacen posible la experiencia del cine, contrarrestando el fetichismo que una película puede revestir como mercancía y *mundo soñado*, y posibilitando una democratización de los conocimientos sobre la

cinematografía. El documental muestra y describe los diferentes procesos y técnicas que se utilizan en la producción de una película. De forma didáctica explica los conceptos más importantes del mundo del cine: guión, encuadre, plano, toma, escena, secuencia, dirección, iluminación, filmación, edición de sonido, montaje, proyección, etc. Al explicar, por ejemplo, el proceso de adaptación de un libro para la elaboración del guión cinematográfico, la *voice over* se refiere a los orígenes de toda película mientras la cámara nos muestra un libro, sus páginas y la estructura gráfica del texto literario. Luego, se nos enseña un guión, y, en sus páginas, la estructura específica que adquiere el texto al ser adaptado. La *voice over* explica, sobre la imagen del texto, lo que significa el encuadre y la toma, y cómo se describe e indica en el guión la forma en que deben filmarse las escenas. A continuación, una secuencia de planos detalle sirve para realizar una comparación entre una frase del texto literario y su adaptación en el guión (Figuras 21 y 22). La duración de cada plano está determinada por el tiempo que requiere el espectador para observar la forma del texto y leer las palabras clave que da el tono del contenido de la escena.

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 21. Plano detalle de una frase del libro base. Fotograma de *Cómo se hace una película argentina*. Archivo Histórico Radio y Televisión Argentina. Plataforma Prisma.

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 22. La adaptación de la frase del libro al guión cinematográfico. Fotograma de *Cómo se hace una película argentina*. Archivo Histórico Radio y Televisión Argentina. Plataforma Prisma.

Otra de las técnicas que el documental utiliza es la comparación visual entre una escena siendo filmada en el set del estudio y la escena tal como es vista en la pantalla del cine luego de su edición. Para lograrlo, la primera versión incluye en un plano general a los actores desempeñando sus roles y, en primer plano, a los camarógrafos, el director, sus asistentes, y los

artefactos empleados para la filmación (Figura 23). La segunda versión solo nos muestra la escena filmada y editada. Quienes están en primer plano son los actores (Figura 24).

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 23. Representación de una escena siendo filmada en el set. Fotograma de *Cómo se hace una película argentina*. Archivo Histórico Radio y Televisión Argentina. Plataforma Prisma.

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 24. Fotograma de *Cómo se hace una película argentina*. Archivo Histórico Radio y Televisión Argentina. Plataforma Prisma.

En otras secuencias del documental, la *voice over* explica cómo funcionan las técnicas de filmación, actuación y grabación del sonido, mientras la cámara muestra los medios tecnológicos y el trabajo de los técnicos, y los efectos de las técnicas empleadas en el producto final. Una de las técnicas que el documental emplea para explicar cómo funciona la grabación de sonido para una escena musical, es mostrar en un plano a la cantante Morenita Rey grabando con un micrófono su voz (Figura 25), en otro a la orquesta tocando (Figura 26), y, finalmente, un montaje que superpone la voz de la cantante y la música de la orquesta con la imagen de los equipos de sonido del estudio (Figuras 27). La *voice over* explica todo el proceso, y qué función cumple cada técnico y cada artefacto tecnológico (Figura 28). De esta manera, el documental desnaturaliza la sincronización de imagen y sonido en el cine, y visibiliza el protagonismo oculto de la tecnología y la técnica.

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 25. Morenita Rey grabando en el estudio. Fotograma de *Cómo se hace una película argentina*. Archivo Histórico Radio y Televisión Argentina. Plataforma Prisma.

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 26. La orquesta graba la música para la escena. Fotograma de *Cómo se hace una película argentina*. Archivo Histórico Radio y Televisión Argentina. Plataforma Prisma.

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 27. La *voice over* comenta: “Los cables de ambos micrófonos convergen en el control de sonido que lo equilibra para transmitirlo al aparato grabador”. La voz de Morenita Rey y la música de la orquesta confluyen en esta imagen de *Cómo se hace una película argentina*. Archivo Histórico de los Servicios de Radiodifusión Sonora y Televisiva del Estado Nacional Argentino. Plataforma Prisma.

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 28. La *voice over* explica: “En el monitor de sonido se graban discos de prueba al mismo tiempo que la película”. Fotograma de *Cómo se hace una película argentina*. Archivo Histórico de los Servicios de Radiodifusión Sonora y Televisiva del Estado Nacional Argentino. Plataforma Prisma.

Luego, el documental dirige nuestra atención hacia “uno de los recursos más curiosos del cinematógrafo”: el fondo proyectado. La cámara nos muestra los dispositivos tecnológicos utilizados para lograr este efecto (Figuras 29 y 30). La *voice over*, casi como en un video ensayo contemporáneo, explica cómo funciona esta técnica mientras observamos la escena filmada. A continuación, la cámara se mueve hacia atrás y nos deja ver la escena siendo filmada en el set, mostrando también una lámpara y un ventilador empleados para la iluminación y la producción de un efecto de viento (Figura 31). Finalmente, la *voice over* dice: “pero no hay que desilusionarse, lo que importa al espectador son las impresiones que recibe y no en la forma en que estas se consiguen con la técnica de los estudios”. Parece sugerir que el conocimiento sobre la técnica en el cine no debe disminuir el placer que sentimos al asistir al espectáculo cinematográfico.

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 29. El técnico preparando el proyector. La siguiente imagen incluye la luz proyectada para crear el fondo escenográfico. Fotograma de *Cómo se hace una película argentina*. Archivo Histórico de los Servicios de Radiodifusión Sonora y Televisiva del Estado Nacional Argentino. Plataforma Prisma.

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 30. El fondo proyectado. Fotograma de *Cómo se hace una película argentina*. Archivo Histórico de los Servicios de Radiodifusión Sonora y Televisiva del Estado Nacional Argentino. Plataforma Prisma.

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 31. Representación documental de la escena siendo filmada con el fondo proyectado y los artefactos que crean efectos visuales. Fotograma de *Cómo se hace una película argentina*. Archivo Histórico de los Servicios de Radiodifusión Sonora y Televisiva del Estado Nacional Argentino. Plataforma Prisma.

El trabajo también es revelado en este documental. A través de planos generales, panorámicas y planos grúa, podemos visualizar trabajadores de distintos oficios interviniendo en la producción de un set de filmación (Figuras 32 y 33). Una serie de planos medianos y primeros planos nos permite ver grupos de trabajadores realizando tareas diferentes, enfatizando la idea de que la realización de una película implica un complejo y colectivo proceso de trabajo (Figura 34). Se mencionan los oficios, los saberes técnicos que estos obreros ponen en juego: “Cientos de obreros y técnicos especializados utilizan los estudios argentinos en sus talleres de escenografía. Carpinteros, mecánicos, yeseros, modelistas, pintores, maquetistas, tapiceros y costureras, cumplen una labor hábil y afanosa en la construcción y revestimiento del decorado cinematográfico”. Posiblemente, visibilizando el trabajo de obreros y obreras en la producción del cine, y destacando sus saberes y habilidades, el documental buscaba interpelar al público trabajador a través de la identificación con los anónimos realizadores de sus películas favoritas. La secuencia sobre el trabajo en la escenografía y los decorados, termina con estas palabras del narrador (en la forma de *voice over*): “Manos hábiles y dinámicas, manos mágicas, como obra de magia habrá de parecer luego esta fábrica de ficción que luce como realidad ante los ojos del espectador”. En *Cómo se hace una película argentina* el espectáculo sirve como medio para el

ejercicio meta-cinematográfico de exponer pormenorizadamente sus propias condiciones de posibilidad, apoyando, a su vez, la recreación de una relación consciente entre la clase trabajadora (o los sectores pertenecientes a ella que asisten al cine) y la tecnología industrial. El énfasis puesto en la representación del trabajo necesario para realizar una película parece indicar que el objetivo es también generar una consciencia en el público sobre el esfuerzo colectivo que hace posible el espectáculo.

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 32. Trabajadores construyendo decorados. Fotograma de *Cómo se hace una película argentina*. Archivo Histórico de los Servicios de Radiodifusión Sonora y Televisiva del Estado Nacional Argentino. Plataforma Prisma.

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 33. Trabajadoras confeccionando el vestuario. Fotograma de *Cómo se hace una película argentina*. Archivo Histórico de los Servicios de Radiodifusión Sonora y Televisiva del Estado Nacional Argentino. Plataforma Prisma.

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 34. Trabajadores en el taller de carpintería. Fotograma de *Cómo se hace una película argentina*. Archivo Histórico de los Servicios de Radiodifusión Sonora y Televisiva del Estado Nacional Argentino. Plataforma Prisma.

En un próximo proyecto, sin embargo, cabrá una ampliación de la investigación (buscando incorporar otros tipos de documentación) para abordar las relaciones sociales de producción en el campo de la industria cinematográfica. De esta manera, podremos poner en comparación las representaciones oficiales del trabajo en estas pedagogías meta-cinematográficas con las perspectivas de los sindicatos y sectores obreros sobre la situación “fuera de cámara”. En este sentido, es interesante para abrir interrogantes, la argumentación de Miguel Machinandiarena,⁴⁷

⁴⁷ Miguel Machinandiarena, inmigrante vasco que llegó a la Argentina siendo niño, fue, como señala Norma Saura, uno de los protectores de los españoles exiliados que llegaron al país a partir del estallido de la Guerra Civil (81).

dueño de los Estudios San Miguel y presidente de la Asociación de Productores de Películas Argentinas, sobre la base de la promisorio situación del cine en el país: “nuestros técnicos y obreros, armonizada ya la buena relación entre todos, como va siendo consolidada en todo el país la relación entre el capital y el trabajo” (21-22). Lo que dice el productor pone de manifiesto al menos dos cosas: Por un lado, que, alineándose con el discurso oficial de la alianza de clases (entre la burguesía industrial nacional y la clase obrera), hay un interés por parte de este sector empresarial cercano al poder de enfatizar la capacidad de llegar a acuerdos entre entidades patronales y sindicatos (evitando el conflicto). Por otro lado, que, efectivamente, había habido (si no es que todavía había) conflicto social en el ámbito laboral del cine. Desde otro lugar, el famoso crítico de cine Chas de Cruz deja entrever la existencia de un conflicto gremial en vías de ser resuelto: “Se advierte un paulatino saneamiento en los costos de producción. El personal, resueltos los problemas gremiales, está rindiendo mejor” (*Anuario del Cine Argentino* 1950, 36). Finalmente, el secretario de SICA (Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina), se refiere a que

numerosos e importantes conflictos trajeron la preocupación para los dirigentes de la masa obrera. Y si es cierto que el norte orientador ha sido en todo momento la exigencia de la máxima garantía de la ley laboral, que hoy día en la Argentina tiene amplia eficacia, con la decidida protección de las autoridades gubernativas y judiciales, no es menos cierto que dicha exigencia ha sido prudentemente planteada (...) (*Anuario del Cine Argentino* 1950, 37).

Muchos exiliados republicanos eran escritores, fotógrafos y cineastas que habían trabajado en la industria cinematográfica española y en proyectos político-culturales de la Segunda República. Al llegar a Argentina, se incorporaron a la industria del cine como guionistas, camarógrafos, fotógrafos, directores de producción, montajistas y escenógrafos.

De esta forma, busca alinearse con el discurso oficial y sostener una posición conciliadora con las patronales, sin dejar de plantear claramente la existencia de una conflictividad social en el ámbito de la industria cinematográfica argentina. Al respecto, el escenografista Gori Muñoz, en el *Heraldo del Cinematografista* (15 de julio de 1948), cuando aborda los problemas de las galerías, resulta más radical que el sindicalista, planteando abiertamente la falta de personal especializado para atender las necesidades del incremento en el ritmo de producción (“Algunos problemas técnicos...”, 128):

Carpinteros, pintores y yeseros no sienten ningún deseo de acercarse al cine donde están sometidos a un ritmo de trabajo más vivo que el normal. Evidente es, pues, que las necesidades de personal habrá que cubrirlas con peones y obreros de calidad notoriamente inferior, con el consiguiente detrimento del resultado del trabajo. El obrero y el artesano que trabaja en los decorados cinematográficos tiene una característica propia que lo singulariza sobre los demás de su clase, y que le hace encariñarse con su labor tanto como un técnico de la filmación, haciéndose orgulloso copartícipe de los éxitos y lamentando los fracasos como si en ellos saliese afectada su calidad profesional. De ahí que esa llegada de obreros en aluvión que no pertenezcan al gremio ni sientan como ellos esa responsabilidad creadora con que cumplen las necesidades más modestas y oscuras pueda acarrear efectos contrarios (128).

En otro momento del peronismo, en 1954, se llevó a cabo el primer Festival Internacional de Cine en Mar del Plata. Si el Festival de Cine Argentino de 1948 se había desarrollado en un momento de optimismo, expansión económica y bienestar social, el Festival Internacional fue impulsado en un contexto difícil para el gobierno de Perón. A partir de la crisis económica de 1949, la gestión peronista tuvo que enfrentar problemas de ardua resolución: la falta de divisas

(debido a la caída de los precios de los productos agrarios en el mercado internacional), la recesión en el sector industrial (debido, en gran parte, a la falta de divisas), el proceso inflacionario (contra el que se aplicaron políticas de ajuste en el marco del plan económico de 1952), la caída del poder adquisitivo de la clase trabajadora y el alza de la tensión social. Además, los conflictos entre entidades empresariales y sindicatos (y entre dirigentes sindicales y bases obreras) en torno a los intentos patronales de incrementar la productividad se profundizaron en 1954 (Schiavi; Elisalde). Las huelgas obreras de los sectores más decisivos de la industria también representaron una fuerte presión para el gobierno (Fernández). Un ejemplo clave es el de la huelga de los metalúrgicos que estalló en abril de 1954, poco después del cierre del Festival de Cine. Por otra parte, se sentía el impacto del fallecimiento de Eva Duarte de Perón en 1952. Amplios sectores de la clase obrera vivían la muerte de Evita como una pérdida irreparable para el pueblo peronista, al mismo tiempo que sostenían homenajes que destacaban su presencia política (Navarro y Fraser; James; Llorens 2010).⁴⁸ Finalmente, la oposición de un sector de las Fuerzas Armadas, que se había manifestado en el intento de golpe de Estado en 1951, y el conflicto con la Iglesia católica, que se exacerbaría en 1955, complicaban aún más el panorama político.

En este contexto de dificultades y desafíos, la Subsecretaría de Prensa y Difusión, al mando de Raúl Apold, promovió, a través del Festival Internacional de Cine, una asociación simbólica entre las imágenes de esplendor, glamour y monumentalidad con que se representaba oficialmente

⁴⁸ En cuanto a las interpretaciones populares sobre el impacto de la muerte de Evita en el rumbo de la Argentina peronista, es pertinente citar el trabajo de Daniel James, en *Doña María's Story*. En particular, cito el relato que hace James de la perspectiva de María Roldán, una mujer del barrio obrero de Berisso: "It is undeniable that when she died it was like Perón lost his arm. A woman who struggling until dawn in her office so that she could get the time to deal with all the tremendous pains of the republic. In fact, she didn't have the time to cover but a small part of the good that she had to do, because after her death the Argentine Republic has remained in a very bad state. She managed to fix many things, but as you say, Daniel, the system collapsed with her death" (83-84). En cuanto a los homenajes a Eva Perón creados por los trabajadores en sus ámbitos fabriles y barriales, en el artículo "Los trabajadores y el peronismo en la fábrica estatal IMPA. Pedagogía empresarial de la disciplina y autoformación obrera" (2010), menciono los realizados por la comisión interna de obreros de la empresa metalúrgica IMPA en 1952.

la industria nacional cinematográfica, y la política peronista, el desarrollo de la *Nueva Argentina* y el liderazgo de Perón. En parte, esta asociación responde a lo que Clara Kriger identificó como una “estrategia comunicacional tendiente a fortalecer la imagen del gobierno” en dos direcciones: de cara al país en el marco del lanzamiento de la campaña del Partido Justicialista para las elecciones nacionales; y, en línea con el Segundo Plan Quinquenal, buscando fortalecer y diversificar las relaciones exteriores. Sin embargo, esto no quiere decir, como advierte Kriger, que el Festival se limitara a ser una acción de propaganda. La autora de *Cine y peronismo* destaca que el Festival también sirvió para establecer contactos e intercambios artísticos, técnicos y comerciales con representantes de la actividad cinematográfica internacional (Kriger 2009, 80-81). Esto se puede corroborar en artículos publicados en la revista especializada *Heraldo del Cinematografista*. El 3 de marzo de 1954, el *Heraldo* destaca la importancia para el gremio de que asistan al festival delegaciones de Alemania, Austria, Canadá, Checoslovaquia, España, Estados Unidos, Francia, Inglaterra, Hungría, Italia, Japón, Polonia, la Unión Soviética, Suecia y Yugoslavia; y figuras importantes del cine internacional como Aurora Bautista, Fernando Fernán Gómez, Lucía Bosé, Alberto Sordi, Mary Pickford, Joan Fontaine, Walter Pidgeon, Jeanne Moreau, Michel Simon, Michael Powell, Trevor Howard, Michiyo Aratama, Alla Larionova, Sergei Bondarchuk, entre mucho otras (45). Al finalizar el festival, el *Heraldo* se refiere a los “magníficos resultados para el país y nuestro cine” que el evento consiguió, entre los que se cuentan: “una semana de confraternidad internacional” (idea que se corresponde con el concepto peronista de la “Tercera Posición”), “la difusión de nuestro país en el mundo” (en línea con el interés del gremio por la difusión del cine argentino en mercados exteriores), la posibilidad de ver “una selección de películas que ha servido para tomar nota de las tendencias actuales” (esto, como veremos en el siguiente apartado, indica la preocupación por la búsqueda de un estilo “propio”

para el cine nacional) y las “conversaciones con productoras y delegaciones de distintos países para generar nuevos convenios y acuerdos comerciales” (17 de marzo de 1954, 55). Por otra parte, a diferencia de la prensa especializada, el noticiario *Festival Internacional Cinematográfico*, producido por la Subsecretaría de Prensa y Difusión y dirigido al público que asistía a las salas de cine en todo el país, se centra fundamentalmente en la ciudad-escenario, el mundo de las estrellas de cine, la exhibición de las novedades tecnológicas, la presencia de Perón en el ámbito cinematográfico y la participación del público/pueblo en un evento que se caracteriza como espectacular y político a la vez.

Desde la costa, una toma aérea de la ciudad de Mar del Plata ubica como escenario del festival la localidad que el peronismo había transformado en un espacio abierto al reciente ejercicio del derecho al ocio de la clase obrera (Figura 35). Así, es la ciudad balnearia, representada como espacio de distensión y entretenimiento, y también de “justicia social”, la que se prepara para recibir a las delegaciones internacionales; a las personalidades, según la *voice over*, “que tanto han hecho y hacen por evadirnos de nuestra diaria rutina”. El elemento de la evasión, destacado por Richard Dyer cuando vincula entretenimiento y utopía en la experiencia del cine,⁴⁹ se observa en este noticiario que representa Mar del Plata como ciudad de ensueño, con imponentes playas, grandes avenidas, monumentales hoteles y anfiteatros; distante de las tensiones sociales y políticas que se viven en la ajetreada ciudad capital (Figuras 36 y 37).

⁴⁹ Richard Dyer plantea: “Entertainment offers the image of ‘something better’ to escape into, or something we want deeply that our day-to-day lives don’t provide. Alternatives, hopes, wishes – these are the stuff of utopia, the sense that things could be better, that something other than what is can be imagined and maybe realized. Entertainment does not, however, present models of utopian worlds, as in the classic utopias of Thomas More, William Morris, *et al.* Rather the utopianism is contained in the feelings it embodies. It presents, head-on as it were, what utopia would feel like rather than how it would be organized. It thus works at the level of sensibility, by which I mean an affective code that is characteristic of, and largely specific to, a given mode of cultural production” (20).



Figura 35. Toma aérea de la ciudad de Mar del Plata. Fotograma de *Festival Cinematográfico Internacional*. (1954). Archivo General de la Nación Argentina. 1132.C16.A.



Figura 36. El Hotel Provincial. Allí, señala el documental, se hospedan las estrellas. Fotograma de *Festival Cinematográfico Internacional* (1954). Archivo General de la Nación Argentina. 1132.C16.A.



Figura 37. Plano general del moderno anfiteatro en la playa. Fotograma de *Festival Cinematográfico Internacional*. (1954). Archivo General de la Nación Argentina. 1132.C16.A.

Mar del Plata es representada como una expresión de la nueva posición de la industria cinematográfica argentina en el mundo. La *voice over* pasa lista de las presencias estelares nacionales e internacionales. De esta manera, manifiesta la magnitud del evento por su convocatoria, y la pertenencia de las estrellas argentinas al mismo mundo simbólico que el de las internacionales. Por otro lado, *Festival Internacional Cinematográfico* también enfatiza la capacidad del gobierno de acercar al público las distantes estrellas de Hollywood, vistas más en las revistas ilustradas que en la pantalla.⁵⁰ Ciertas imágenes del cortometraje, que tienen su continuidad en la prensa dedicada al espectáculo, muestran escenas en las que las estrellas

⁵⁰ Como señala John Ellis, en las décadas de 1940 y 1950 era más habitual familiarizarse con la presencia de las estrellas en las revistas y la radio que en la pantalla. Eran más frecuentes las apariciones de las estrellas en estos medios que en las películas. En este sentido, afirma Ellis, “each star’s figure was around all the time in subsidiary forms of circulation, but was seen in the cinema only occasionally: in two or three times a year. The film performance was therefore rare; the subsidiary circulation was commonplace” (en Braudy y Cohen 543). En el caso argentino, además, la presencia de las estrellas de Hollywood era disputada por la creciente importancia cobrada por las estrellas locales. En el contexto del peronismo, el cine argentino había ganado posiciones en las salas (como puede verse en los balances de la revista especializada *Heraldo del Cinematografista*). La admiración de las estrellas a través de sus fotografías en las revistas de espectáculos fue popular en Argentina sobre todo desde la década de 1930, cuando se difunden revistas como *Radiolandia*, *Sintonía*, *Antena*, entre otros. A propósito, en *Evita. The Real Life of Eva Perón*, Marysa Navarro y Nicholas Fraser narran el interés de las hermanas Duarte por las estrellas de cine: “The girls would buy *Sintonía* (...), cut it in pieces, exchange photographs and dream about Hollywood and Paris. (...) Eva María would always offer to do the dishes for her sister Erminda in exchange for movie photographs” (9-10).

internacionales son invitadas a participar de rituales considerados propios de la cultura nacional argentina. En ellas, las celebridades se muestran en el campo intentando comer asado, expresando curiosidad, extrañeza y torpeza ante las miradas expectantes y divertidas de los asadores (Figura 38). El destinatario final de esta performance, por su puesto, era el público de noticiarios, cortometrajes y revistas ilustradas en los que se reproducían estas imágenes.⁵¹ De la misma forma, al terminar el evento en Mar del Plata, la revista *Radiolandia* transmitía en sus páginas los “Ecos del festival” para el entretenimiento del público: Edward Robinson aprendiendo tango con Tita Merello y Ángel Magaña, y Robert Cummings compartiendo una empanada con otra actriz (Figura 39).

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 38. El asado en Chapadmalal. Fotograma de *Festival Cinematográfico Internacional*. Archivo de la Televisión Pública Argentina.

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 39. “Ecos del festival” en *Radiolandia*, 24 de abril de 1954. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de la República Argentina “Mariano Moreno”.

En el festival, Perón participó de reuniones y eventos con productores, directores y actores, y asistió a espectáculos cinematográficos en los se exhibieron las novedades técnicas: el CinemaScope, el cine en 3D y el technicolor (en su versión de 1953). En *Festival Cinematográfico*

⁵¹ Como señala Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, “El actor de cine sabe que, mientras está delante del aparato, en última instancia tiene que habérselas con el público: con el público de consumidores que forman el mercado”. En relación con esta lógica del fetichismo de la mercancía, la distancia no solo es sentida por el público en relación con las estrellas del espectáculo, sino también por los mismos actores que cumplen ese papel: “Este mercado, al que no se entrega solo con su fuerza de trabajo, sino completamente, en piel y cabellos, en corazón y riñones, es para él, en el instante de la labor que le ha sido destinada, tan poco accesible como cualquier artículo que se haga en una fábrica” (110). En definitiva, tanto el público como el actor son regidos por la lógica de la mercancía: el actor en su fetichización, y el público en su abstracción.

Internacional, vemos a Perón como promotor y espectador a la vez del despliegue teatral de las nuevas posibilidades técnicas que excitaban el optimismo sobre el futuro del cine en la *Nueva Argentina*. En una secuencia en el Ocean Rex, mientras el presidente ingresa al teatro acompañado por Raúl Apold, vemos los letreros luminosos anunciando la novedad técnica: el CinemaScope (Figura 40). En este evento, lo importante no es la película (*The Robe/ El manto sagrado*, 1953, dirigida por Henry Koster), que ni se menciona, sino la exhibición de “la novedad”, como enfatiza la *voice over*. Así, la novedad técnica pasa a ser el centro del espectáculo.⁵² En la prensa especializada, que cubre los eventos del festival, se anuncia: “en un avión especialmente fletado llegó el equipo de CinemaScope, cuya instalación comenzó en el Ocean Rex; junto con los lentes anamórficos y demás dispositivos ópticos llegaron la gigantesca pantalla Miracle Mirror y los elementos del sonido estereofónico” (*Heraldo del Cinematografista*, 3 de marzo de 1954, 45). Con la inauguración del festival, se comenta que “en un amplio local de la calle San Martín 2726, de Mar del Plata, la Fox exhibe fotografías, afiches en colores y otros elementos del CinemaScope” (10 de marzo de 1954, 47). También se señala que “hay enorme expectativa por el programa inicial, en el que se presentará, como se sabe, *El manto sagrado*, primera producción realizada por el revolucionario sistema, que reúne el sonido estereofónico, la pantalla panorámica especial, y otras innovaciones” (*Heraldo*, 10 de marzo de 1954, 47). De esta manera, la prensa dedicada al cine participó del entusiasmo por las novedades técnicas exhibidas en el festival, fomentando

⁵² En la sección “Producción argentina” del *Heraldo del Cinematografista* se informa sobre las novedades tecnológicas de una manera descriptiva y didáctica, mostrando, al mismo tiempo, un entusiasmo optimista por el desarrollo técnico e industrial, muy acorde con el tono de los discursos oficiales sobre el desarrollo industrial del país. El 27 de agosto de 1947, por ejemplo: “Informa el cable que John Alton, contratado por Emelco, traerá a la Argentina un equipo fotográfico revolucionario. Consiste en un racimo de luces situadas sobre una barra de aluminio de cinco pies de altura, que envía rayos divergentes y que indican al cameraman dónde debe concentrar la luz, evitando a la vez errores y retomas y reduciendo en la mitad el tiempo empleado en la fijación de luces. Se llama ‘Streamlite’ y está patentado por Alton” (164). El optimismo y el detalle en la explicación también se asemejan al estilo publicitario de la época, oscilando entre presentar un producto como maravilloso y mágico, y explicar someramente cómo funciona y en qué radica su originalidad.

expectativas antes de su inicio, difundiendo información, imágenes y comentarios durante los eventos y proporcionando una vez terminado el encuentro un espacio para evaluar y (frecuentemente) celebrar su desarrollo.



Figura 40. En el Ocean Rex, Perón entra, con su uniforme militar, al estreno de “la primera película en CinemaScope”. Fotograma de *Festival Cinematográfico Internacional* (1954). Archivo General de la Nación Argentina. 1132.C16.A.

El público participó del festival esperando con curiosidad y a veces con fervor la aparición de las estrellas, celebrándolas con aplausos y saludos, siguiendo las noticias en la prensa y la radio, asistiendo a los espectáculos y representando su papel ante las cámaras (Figura 41). Sin embargo, en *Festival Internacional Cinematográfico*, las miradas y los rostros de aquellos que no pertenecían ni a la industria del espectáculo ni al gobierno, no solo corresponden a quienes asistieron como público del espectáculo cinematográfico, sino también a quienes se movilizaron como pueblo trabajador para participar de la concentración organizada por la CGT en Mar del Plata (Figura 42). Las imágenes a continuación muestran dos caras de la clase trabajadora que el peronismo representa y que están presentes en *Festival Internacional Cinematográfico*.



Figura 41. El público recibe a las delegaciones internacionales, y mira a la cámara participando activamente del espectáculo cinematográfico inspirado en el festival. Fotograma de *Festival Cinematográfico Internacional* (1954). Archivo General de la Nación Argentina. 1132.C16.A.



Figura 42. Fotograma de la segunda entrega de *Festival Internacional Cinematográfico* (1954). Entre las imágenes de la concentración obrera en Mar del Plata, se encuentran planos medios como este, que dirigen nuestra atención a los rostros concretos de los trabajadores. Archivo General de la Nación Argentina. 1133.C16.1.A.

La segunda entrega de *Festival Internacional Cinematográfico* incluye, en este sentido, tomas de la concentración obrera en apoyo del justicialismo en el marco de las elecciones nacionales. Las imágenes incluyen planos generales de la multitud, expresando la fortaleza del movimiento peronista, pero también planos medios y primeros planos de sujetos obreros singulares. Aquí podemos ver lo que señalaba Clara Kriger en su comparación entre los documentales institucionales de la primera mitad del siglo XX y los que se producen durante el

peronismo, en el marco de transformaciones sociales que ubican al *pueblo* en primer plano. Kriger observa que en los documentales del radicalismo yrigoyenista, en los que también era importante representar la popularidad del presidente como líder nacional, las masas aparecían en planos generales tomados en un ángulo picado, de manera tal que solo era posible tener una impresión de la multitud reunida (2013, 92). La autora destaca la importancia del cambio que se da al respecto durante el peronismo, ya que se incorpora una dimensión subjetiva en la representación de la clase obrera (2013, 100). La presencia de estos rostros y miradas en la misma pantalla cinematográfica que ocupan las estrellas del espectáculo y las figuras del gobierno, agrega un tono político diferente a la pedagogía meta-cinematográfica que *Festival Internacional Cinematográfico* promueve. Las bases del cine nacional, por un momento, parecen ser no solo las cimentadas por el gobierno y las industrias del espectáculo, sino también las que sostienen quienes trabajan cotidianamente en la producción y reproducción de la vida económica y social *ordinaria* de la *Nueva Argentina*. Por otro lado, los planos medios y primeros planos de los trabajadores en el cortometraje implican una politicidad diferente de la que reviste la representación del público del festival (la cual legitima el valor de la iniciativa gubernamental) (Figura 42), así como de la que contienen las imágenes de armonía social que se ven en la propaganda gráfica oficial (Figura 43).⁵³ Los retratos en movimiento presentes en la película se asemejan, en cambio, a representaciones pre-peronistas de la clase obrera, que respondían a la necesidad de denunciar la injusticia social, haciendo énfasis en el sufrimiento y la lucha de estos sectores (Figura 44). Así, el efecto de estos retratos en la segunda entrega de *Festival Internacional Cinematográfico* excede el de la reivindicación del gobierno, la promoción del cine nacional y las recurrentes viñetas de una nación peronista en continua

⁵³ Ver *Mundo feliz*, de Marcela Gené. Fondo de Cultura Económica, 2008.

modernización. Ante los rostros de estos trabajadores, ya ancianos, la utopía de la *Nueva Argentina* vuelve a su origen en la contradicción social.

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 43. Afiche peronista. “La felicidad de un pueblo en cuanto a sus medios de vida se refiere, se logra con una adecuada legislación en materia de Justicia Social y una equitativa distribución de la Ayuda Social. María Eva Duarte de Perón”.

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 44. Antonio Berni, *Manifestación* (1934). Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.

1.4 Discusiones sobre el cine nacional

En 1959, cuatro años después del golpe militar que destituyó a Perón y estableció la proscripción del peronismo, el periodista y crítico de cine Domingo Di Núbila publicó el primer volumen de *Historia del cine argentino*. Allí, Di Núbila interpretaba que la actividad cinematográfica durante el peronismo había sido, fundamentalmente, “mediocre”. Di Núbila consideraba que la calidad deficiente del cine del periodo en cuestión se debía a la misma política peronista de apoyo a la industria nacional. Según el autor, el proteccionismo del gobierno había generado en el sector un profundo desinterés por la competencia, que había llevado al cine argentino a la “decadencia”.⁵⁴ En este apartado exploraremos las discusiones sobre el *cine nacional*

⁵⁴ Como plantea Clara Kriger, las afirmaciones de Di Núbila instalaron un “sentido común” que influyó fuertemente en la historiografía posterior (2009, 13). Kriger señala que esto se evidencia en la historiografía sobre cine argentino desde José Agustín Mahieu en 1966 (*Breve historia del cine argentino*) hasta Claudio España y Ricardo Manetti en 2014 (en el volumen de *Nueva Historia Argentina* dirigido por José E. Burucúa), pasando por la *Historia del cine argentino* publicada en 1984 por el Centro Editor de América Latina (2009, 14). La apuesta de Kriger, como mencioné en el prefacio de esta tesis, es precisamente desarmar este “sentido común” instalado por las sentencias de Di Núbila, para ir a la investigación y al análisis fílmico de las películas del periodo. De esta manera, Kriger ofrece una lectura al detalle del material, encontrando una importante heterogeneidad estética e ideológica. Es interesante notar que, si

en el propio contexto peronista para estudiar los matices que marcan la complejidad de la industria en ese periodo. Al mismo tiempo, observaremos la pertenencia del relato de Di Núbila, fundacional de los estudios sobre el cine argentino, a los términos discursivos e ideológicos establecidos en ese contexto.⁵⁵ Finalmente, el objetivo en este apartado es poner de relieve algunas expresiones de las preocupaciones de la época en torno a la situación del cine nacional y las expectativas que se desarrollaron en el periodo en relación con su potencia pedagógica y su difusión más allá del ámbito comercial.

La idea de la “mediocridad” del cine argentino durante el peronismo no era nueva en 1959. Paradójicamente, el término que Di Núbila empleó para cuestionar la política del gobierno peronista es el mismo que había utilizado el último secretario de Prensa y Difusión del gobierno

bien es cierto que el relato de Di Núbila sobre el cine argentino resultó muy influyente en el campo de la Historia del cine argentino, personalidades vinculadas al arte cinematográfico de las décadas de 1940 y 1950 discutieron aspectos de su trabajo. Por ejemplo, Emilio Zolezzi, escritor, crítico de cine y miembro de Artistas Argentinos Asociados, apunta en sus memorias que “la información de Di Núbila es errónea y no será éste el único error que comete a mi respecto” (2006, 59). Se refería a las imprecisiones en el relato de Di Núbila sobre la formación de Artistas Argentinos Asociados.

⁵⁵ En estas discusiones aparecen preocupaciones que Di Núbila transformó en definiciones. Por ejemplo, el autor de *Historia del cine argentino* afirmó que durante el peronismo se abandonaron los temas “nacionales”, que hubo una pérdida de “autenticidad”, una “despersonalización” de las producciones locales (Di Núbila, 79). En este sentido, Di Núbila planteaba que esta es una de las razones por las cuales el cine argentino había perdido durante el peronismo su lugar en el mercado internacional, porque no tenía nada distinto que ofrecer. Sin embargo, el propio discurso de Di Núbila muestra contradicciones. Así, por un lado establece el predominio de la mediocridad técnica y artística del cine argentino entre 1945 y 1955, y por otro lado reconoce, en distintos momentos de su libro, los méritos de una selección amplia de películas: *La dama duende* (Saslavsky, 1945), *Pampa bárbara* (Demare y Fregonese, 1945), *Cuando en el cielo pasan lista* (Borcosque, 1945), *Con el diablo en el cuerpo* (Christensen, 1947), *El retrato* (Schliepper, 1947), *A sangre fría* (Tinayre, 1947), *Dios se lo pague* (Amadori, 1948), *Pobre mi madre querida* (Manzi y Pappier, 1948), *Esperanza* (Boneo, 1949), *Apenas un delincuente* (Fregonese, 1949), *Historia del 900* (Del Carril, 1949), *Danza del fuego* (Tinayre, 1949), *El último payador* (Manzi y Pappier, 1950), *Almafuerte* (Amadori, 1949), *La barra de la esquina* (Saraceni, 1950), *Surcos de sangre* (Del Carril, 1950), *El crimen de Oribe* (Torres Ríos y Torre Nilsson, 1950), *Los isleros* (Demare, 1951), *La orquídea* (Arancibia, 1951), *Los árboles mueren de pie* (Schliepper, 1951), *Pasó en mi barrio* (Soffici, 1951), *Las aguas bajan turbias* (Del Carril, 1952), *Si muero antes de despertar* (Christensen, 1952), *El hijo del crack* (Torres Ríos, 1953), *El grito sagrado* (Amadori, 1954), *Tren internacional* (Tinayre, 1954), *Días de odio* (Torre Nilsson, 1954), *Mercado de Abasto* (Demare, 1955). Además, destaca en distintos momentos el valor de varios directores activos durante la década peronista: Alberto de Zavalía, Hugo del Carril, Schliepper, Tinayre, Demicheli, Manzi, Torres Ríos, Torre Nilsson, Demare, Soffici, Christensen, Cahen Salaverry, Saslavsky y Fregonese. También señala importantes desarrollos técnicos en los estudios argentinos: las nuevas salas de grabación de Argentina Sono Film, el crecimiento de los laboratorios Alex, la ampliación de los estudios Mapol y la inauguración de una galería con nueva tecnología en los estudios mendocinos de Film Andes.

de Perón, León Bouché, periodista y crítico de cine. En el documento “El cine nacional y sus problemas”, publicado por la Subsecretaría de Prensa y Difusión luego de una reunión entre Bouché y los productores de cine el 13 de julio de 1955, el secretario afirma: “Sobre el cine nacional hay una sola verdad en este momento: es mediocre” (3).⁵⁶ El secretario se quejaba de que a pesar de que el Estado había apoyado firmemente la producción cinematográfica nacional, sus esfuerzos no habían resultado en un aumento del cine de calidad. Bouché reclamaba, sobre todo, que el público tenía derecho a recibir el mejor cine que la industria pudiera producir (4). En este punto, el secretario volvía a los argumentos que distintos sectores políticos, incluyendo socialistas, comunistas, radicales y nacionalistas católicos, planteaban desde la década de 1930, y que coincidían a su vez con la concepción peronista reafirmada en el Segundo Plan Quinquenal sobre el derecho a la educación y la cultura: “El cine tiene una misión central que cumplir, como el libro, el teatro y el periodismo”: “tiene la responsabilidad de formar la cultura popular” (Bouché 5). En este sentido, Bouché enfatizaba una idea que ya estaba presente en articulaciones político-culturales anteriores, como las de Matías Sánchez Sorondo y Carlos Alberto Pessano en el Instituto Cinematográfico Argentino (1938-1943) o las de Manuel Fernández en la CGT comunista de mediados de los años treinta.⁵⁷ Bouché ponderaba, como sus predecesores, que “el cine no puede considerarse en ningún momento como un simple esparcimiento de la población” (6). El cine tiene “un valor social” en la medida en que “llega, como ningún otro medio, al alma popular” (Bouché

⁵⁶ León Bouché, “El cine nacional y sus problemas”. Subsecretaría de Prensa y Difusión de la Presidencia de la Nación, 1955. Biblioteca Peronista B 195, Biblioteca del Congreso de la Nación Argentina.

⁵⁷ Sobre el Instituto Cinematográfico Argentino, ver Eduardo Galak e Iván Orbuch, *Políticas de la imagen y de la imaginación en el peronismo. La radioenseñanza y la cinematografía escolar como dispositivos pedagógicos para una Nueva Argentina*. Editorial Biblos, 2021. Sobre Carlos Alberto Pessano, su actividad periodística y su transición hacia la gestión del Instituto Cinematográfico Argentino, ver Silvana Spadaccini, “Carlos Alberto Pessano, de la opinión a la gestión” en *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. Núm. 5. 2012. ISSN 1852-9550. Sobre la CGT, el comunismo y el cine en la Argentina entre mediados de los 30 y mediados de los 40, ver Joaquín Calvagno, “El primer cine industrial y las masas en Argentina: la sección Cinematografía del Semanario CGT (1934-1944)”. En *A Contracorriente*. Vol. 7. Núm. 3. Spring 2010, pp. 38-81.

6).⁵⁸ De esta manera, el cine aparecía como un medio poderoso, con una potencia que podía ser positiva o negativa, dependiendo de la dirección estética e ideológica que se le diera. Era un medio atractivo por su novedad y por la convergencia de imagen y sonido que ofrecía. Era, además, un espectáculo masivo, que se difundía cada vez con más fuerza en los barrios. Teniendo esto presente, desde la perspectiva oficial, las instituciones estatales no podían ser indiferentes. El impacto del cine en la cultura popular era un tema de cuidado. Entonces, Bouché les dice a los productores en esa reunión de septiembre de 1955: “Que escriba el que sabe escribir, que dirija el que sabe dirigir, y que sea productor el que tenga conciencia cabal de que el cine no es solamente un negocio, (...) sino que el cine, además (...) tiene en sus manos parte del patrimonio que pertenece a todos los argentinos por igual: la cultura” (6).

Desde muy temprano, el gobierno peronista implementó políticas de apoyo al cine como industria de interés nacional. En cuanto al aspecto económico, una resolución del Banco Central de la República Argentina, del 20 de febrero de 1948, ponía a disposición de las empresas cinematográficas del país préstamos de fomento por medio del Banco de Crédito Industrial Argentino, que ofrecían planes de financiamiento de hasta el 70 % del costo de la película, con una tasa de interés del 4% anual. Las condiciones eran contar con una organización estable reconocida como unidad industrial, haber producido al menos dos largometrajes, tener un plan de filmación para el año de la solicitud y poner a disponibilidad del Banco la contabilidad de la empresa. En cuanto al aspecto institucional, el decreto número 21.344/44, ratificado por la ley número 12.999, de agosto de 1947, había establecido la obligatoriedad de la exhibición de películas

⁵⁸ Estas ideas no solo estaban presentes en un amplio y heterogéneo espectro político argentino desde la década de 1930, sino también en muchos otros países en ese mismo contexto histórico. En mi primera tesis, sobre la modernidad cultural española y las Misiones Pedagógicas de la Segunda República, me refiero a argumentos semejantes sobre la función social y educativa del cine en el contexto de los debates españoles.

argentinas en las salas de todo el país. Las salas de “primera línea” y todas las salas de la “zona céntrica” de la ciudad de Buenos Aires (entre Alem, Libertad, Rivadavia y Santa Fe), debían exhibir al menos una película argentina por mes durante siete días incluyendo sábado y domingo (los días de mayor concurrencia). En el resto de las salas, la obligación era exhibir películas argentinas durante dos semanas de cada cinco, incluyendo dos sábados y dos domingos (Ley 12.999 publicada en el *Anuario del Cine Argentino*, 1949-1950). De esta manera, las políticas de protección del cine nacional buscaban garantizar tanto la producción como la exhibición de las películas, beneficiando a las empresas productoras y generando, por otro lado, ciertas dificultades para los exhibidores, que no siempre tenían a disposición la suficiente cantidad de películas argentinas para cumplir con la ley.⁵⁹

La conformidad de los productores con las políticas del gobierno se expresa en la prensa especializada. En el *Heraldo del Cinematografista* del 27 de agosto de 1947, en la sección titulada “Producción argentina”, se informa que los empresarios manifestaron, en una reunión con Alfredo Bolognesi, director general de Espectáculos Públicos, beneficiarse fuertemente con las medidas implementadas. En el mismo sentido, en el *Anuario del Cine Argentino* de 1949-1950, editado por el cineasta Guillermo Zúñiga y la escritora Angustias García Usón, Miguel Machinandiarena, dueño de los Estudios San Miguel, puntualizó, en favor del gobierno peronista, que fueron sus políticas las que salvaron al cine argentino cuando este “agonizaba” (22). Machinandiarena se refería a la crisis que había atravesado la industria del cine en Argentina a principios de la década

⁵⁹ En este sentido, Clemente Lococo, importante empresario dedicado a la exhibición, se queja en 1950 de la escasez de películas para la exhibición. Denuncia, en el *Anuario del cine argentino*, un serio problema en el sistema de distribución, que obliga a los exhibidores a utilizar películas en malas condiciones: “A causa de que durante más de medio año no se recibieron películas norteamericanas y no se autorizaron los estrenos de películas de procedencia italiana que proveían normalmente en la cantidad necesaria nuestras programaciones, se recurrió al material flojo -el único disponible- que dormía de largo tiempo atrás en las estanterías y les quitamos el polvo acumulado a muchas latas de películas, destinadas en algunos casos a seguir esperando hasta que nos olvidáramos de ellas o quizás hasta que la acción destructiva del tiempo las hiciera perderse” (40).

de 1940, cuando la escasez de celuloide dificultaba enormemente la continuidad de la producción. De manera semejante, Atilio Mentasti, dueño de uno de los principales estudios, Argentina Sono Film, destacaba en el *Anuario* que los éxitos de su empresa eran realmente una expresión del “progreso del cine argentino” en el contexto del impulso dado por el gobierno de Perón (23).

En la prensa dedicada al cine encontramos a su vez evidencia de los éxitos comerciales del cine argentino en el período. El *Heraldo del Cinematografista* regularmente reconocía logros comerciales, artísticos y técnicos del cine nacional. El 9 de enero de 1952, por ejemplo, el *Heraldo* hace un balance de la actividad cinematográfica en el país durante el año anterior. Allí se señala que “16 películas argentinas, 19 norteamericanas, 2 inglesas, una italiana, una polaca, una francesa, una mexicana y una española figuran entre los mayores éxitos comerciales de 1951 en las salas de primera línea de Buenos Aires” (4). En la tabla de posiciones, tras la película inglesa “Las zapatillas rojas” (*The Red Shoes*, Michael Powell y Emeric Pressburger, 1948), que había recaudado 1.606.000 pesos, se ubicaba la película de Lucas Demare, *Los isleros*, protagonizada por Tita Merello, con una recaudación de 1.314.000 pesos. Las películas estadounidenses no superaban los 689.000 pesos, siendo la más vista el clásico “Luces de la ciudad” (*City Lights*, 1931), de Charles Chaplin (*Heraldo del Cinematografista*, 9 de enero de 1952, 4). El caso de la película de Lucas Demare muestra la coincidencia de tres sectores: el público, la crítica nacional e internacional y el gremio. El *Heraldo* celebró la calidad artística del film e informó, el 7 de mayo de 1952, que *Los isleros* “fue premiada como mejor película argentina de 1951 por la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina” (54). En el *Anuario de Cine Argentino* consta que *Los isleros* fue premiada también por la asociación internacional de escritores PEN. El de *Los isleros* no fue un caso aislado. El 9 de julio de 1952, el *Heraldo* informó que en la semana terminada el 28 de junio, en los cines de la ciudad de Buenos Aires, *Deshonra*, dirigida por Daniel

Tinayre y protagonizada por Fanny Navarro, Tita Merello y Mecha Ortiz, había recaudado 750.800 pesos, siendo la película más exitosa, seguida por “Juana de Arco”, la versión de Hollywood de 1948, dirigida por Victor Fleming y protagonizada por Ingrid Bergman. Por otro lado, *Las aguas bajan turbias* (film que analizaré en el capítulo 3) fue, según *Heraldo del Cinematografista*, “un gran suceso” en el Festival Internacional de Venecia (10 de septiembre de 1952, 119).⁶⁰ La película de Hugo del Carril tuvo luego un enorme éxito en el país, recaudando 1.100.800 de pesos en una semana dos meses después de su estreno (*Heraldo del Cinematografista*, 10 de diciembre de 1952, 165).⁶¹

En este contexto, desde distintos sectores (productores, periodistas, funcionarios del gobierno, directores de cine, técnicos, actores) se ponderó la importancia de desarrollar un *cine nacional* que implicara solidez artística y técnica, y que a su vez consiguiera crear estilos estéticos propios para la representación de temas asociados a los problemas, paisajes, preocupaciones y tradiciones locales. Las expectativas sobre estas posibilidades se sustentaron en los logros del cine argentino que comentamos antes. De esta manera, la revista *Set* interpretaba que el éxito de *Dios se lo pague*, la película de Luis César Amadori protagonizada por Zully Moreno y Arturo de Córdoba, demostraba que había sido un error de “los locales de lujo” y de aquellos espectadores “que tenían como prurito de distinción repudiar o denigrar todo lo que llevara la honrosa marca argentina” considerar que los “records” que estaba alcanzando el cine argentino “estaban reservados únicamente a la película americana” (octubre-noviembre de 1948). En un sentido

⁶⁰ El *Heraldo* comenta: “Agrega el cable [de Venecia] (...) que es digna de todo elogio la dirección de Hugo del Carril. Quizás peque de excesivo realismo en las escenas más crudas, pero indudablemente el film tiene una profunda significación. Es excelente la actuación de Adriana Benetti, Raúl del Valle y Pedro Laxalt, y en especial la de Hugo del Carril, quien se hallaba presente al proyectarse la obra y fue largamente aplaudido” (10 de septiembre de 1952, 119).

⁶¹ Dos semanas después la tendencia se mantiene, y la película sigue en el primer puesto en las ciudades de Buenos Aires y Rosario.

similar, el *Anuario del Cine Argentino* (1949-1950) destacaba la “madurez” a la que había llegado el cine producido en el país:

directores, artistas y técnicos dominan la complicada técnica cinematográfica y nos brindan con frecuencia películas que por su jerarquía valorizan y enorgullecen al Cine Argentino. Nuestra industria posee Estudios y Laboratorios modernos y capaces de rendir una producción suficiente y cuya calidad mejora de día en día. En cuanto a los temas, cada vez más se va adquiriendo conciencia de la responsabilidad y misión social del cine y se aprecia una evolución acertada que hace prever un fecundo porvenir. Educar deleitando, dando a conocer, tanto a los de dentro como a los de fuera, la vida y el alma del pueblo argentino, es una labor digna de todo encomio.

Guillermo Zúñiga y Angustias García Usón, editores del *Anuario*, apreciaban de esta manera, desde sus experiencias culturales en la España republicana y en la Argentina peronista, la “misión social” que el cine argentino prometía desempeñar en el país y la posición que podía obtener en el exterior el desarrollo de una cinematografía culturalmente propia, que representara las realidades y perspectivas que tenían lugar en el país en ese momento histórico.⁶²

El entusiasmo por los éxitos comerciales y las promesas culturales del cine argentino coexistían con una preocupación extendida en el campo de la crítica, la industria y el gobierno sobre la “calidad artística” de las películas. Si bien se reconocían los logros en este sentido en destacadas realizaciones de la época, la discusión se basaba en el problema de que el incremento en la cantidad de películas producidas con apoyo estatal, no redundaba necesariamente en un

⁶² En la idea de la “misión” o función social del cine, se encontraban las tradiciones político-pedagógicas del republicanismo español, del que provenían importantes artistas y técnicos de la industria cinematográfica argentina, y la perspectiva peronista, que a su vez coincidía con iniciativas previas de tendencias tan diferentes como el nacionalismo católico y el comunismo.

aumento en el número de producciones que pudieran ser reconocidas por sus méritos artísticos y técnicos. En este sentido, en 1950, el mismo año en que se publicaba el *Anuario* editado por Zúñiga y García Usón, Raúl Apold, en ese entonces subsecretario de Prensa y Difusión, se reúne con representantes de distintas áreas de la industria del cine para reprocharles que “el cine no ha respondido con la amplitud que debe exigirse a una industria que ha recibido tan grande apoyo de nuestro gobierno” (*Radiofilm*, 6 de diciembre de 1950). La revista *Radiofilm* publicaba esta noticia haciendo partícipe al público popular que leía sus páginas de las discusiones sobre el cine nacional.⁶³ *Radiofilm* subrayaba la necesidad planteada por Apold de que el cine nacional tratara “problemas argentinos, temas nuestros, eso debe ser nuestro cine, que debe ofrecerse al mundo con argumentos vigorosos y alta calidad artística”. De esta forma, se repetía una asociación entre la apuesta por la calidad artística y la exploración estética y narrativa de los “problemas argentinos”, los problemas del público del país. Como veremos en el capítulo 3, este es el desafío que asume Hugo del Carril en *Las aguas bajan turbias* representando la historia de los obreros en los yerbales de Misiones, si bien al hacerlo se enfrenta, precisamente, con obstáculos interpuestos por Raúl Apold (principalmente por el hecho de adaptar a la pantalla grande la novela de un escritor comunista, Alfredo Varela, que se encontraba detenido en ese momento). En este sentido, aunque la idea de que había que abordar cinematográficamente “temas nacionales” era común a muchos sectores vinculados al cine argentino, no estaba claro cómo se definirían estos temas. De esta manera, cuando entró en vigencia la ley 13.651, que modificaba la normativa de 1947 permitiendo

⁶³ Me refiero a un público popular heterogéneo, compuesto por sectores medios y sectores de la clase obrera, lectores y lectoras que no necesariamente participaban de los ámbitos de la cinefilia ligada al campo intelectual (representados en revistas como *Gente de Cine*), sino de otras formas de cinefilia, de carácter popular, que explicaré en el siguiente apartado (1.5). Podemos advertir que se trata de un público popular, el que compra o accede a revistas como *Radiofilm*, *Antena*, *Sintonía*, *Radiolandia*, no solo por los precios accesibles de sus ejemplares, sino por el tipo de productos que se publicitan en sus páginas (productos de belleza económicos, producidos en el país; productos básicos de cocina: aceite, yerba mate, enlatados, etc.) y por las ofertas de cursos orientados a obtener una formación artístico-técnica que facilitara una salida laboral.

al Poder Ejecutivo determinar cuáles eran las películas argentinas que gozarían de los beneficios de la ley anterior dependiendo de su “calidad artística y cultural”, la distribución y asignación de los recursos quedó librada, fundamentalmente, al criterio particular de Apold.

Los reclamos de León Bouché en 1955, entonces, fueron precedidos por una serie de discusiones, cambios en la legislación, encuentros y desencuentros entre el gobierno y los distintos sectores de la industria cinematográfica.⁶⁴ Poco antes del golpe militar de septiembre de 1955 y poco después de que Bouché se reuniera con los productores, el crítico de cine Carlos Burone publicaba en la revista *Gente de Cine* una evaluación de la situación del cine argentino que coincidía con la del secretario, pero haciendo énfasis en una falla, desde su punto de vista, de la política peronista en relación con el cine nacional. En este sentido, Burone, en el artículo “El cine argentino y su crítica”, se acerca a la interpretación que Domingo Di Núbila publicaría en *Historia del cine argentino*. Burone plantea allí que la “intervención estatal” fue “perjudicial para el progreso del cine argentino”, ya que “protegidos por el Estado y garantizado un ingreso, el productor y los realizadores y libretistas que sirvieron y siguieron sus directivas procedieron como cualquier otro industrial o comerciante para el cual han desaparecido problemas de competencia y sabe que la colocación del producto no depende de su calidad” (*Gente de Cine*, núm. 39, julio-septiembre de 1955, 2-4).

En el terreno de las discusiones sobre el cine nacional, desde muy temprano, se produjeron tensiones entre los productores y la prensa. La revista *Set*, en el número de agosto-septiembre de

⁶⁴ Neepa Majumdar, en su libro *Wanted Cultured Ladies Only! Female Stardom and Cinema in India. 1930s-1950s*, analiza este tipo de discusiones a través de revistas, periódicos y otros medios en el caso de la industria cinematográfica india. Majumdar se refiere a un género implícito de artículos y notas sobre los problemas del cine nacional, que se enfoca en diagnosticar los problemas de la industria y en proponer formas de “mejorar” la calidad de las películas en términos tecnológicos, culturales y morales. Un fenómeno muy semejante al que tiene lugar en Argentina durante las décadas de 1940 y 1950.

1948 publica el artículo “El cine argentino y la crítica periodística”. Un título muy cercano al de Burone de 1955. El artículo se refiere a que los productores “se lamentan” por la crítica que reciben sus películas por parte de la prensa especializada. La revista quiere aclarar que la prensa no deja de estar “orgullosa” del desarrollo que ha alcanzado el cine argentino, y que sus críticas han estado siempre orientadas por un “noble sentimiento”, “un ferviente anhelo de superación y de jerarquía”. De esta manera, *Set* se posiciona a favor del apoyo al cine nacional, sin dejar de advertir la necesidad de una crítica cinematográfica que apunte a mejorar la calidad. Finalizando el artículo, sin perder el tono de conciliación, *Set* quiere recordar que “el cine no es solo un negocio, sino también una forma de arte”, que, además, ejerce una gran “influencia en la cultura del país”. Nuevamente, nos encontramos con las mismas preocupaciones y expectativas sobre el cine y su potencial formativo que observábamos en los discursos oficiales, en las perspectivas de críticos que formaban parte de la industria, como Guillermo Zúñiga (fotógrafo y cineasta), y en consideraciones político-pedagógicas precedentes.

En el *Anuario* de 1949-1950, vemos reflexiones críticas de los propios integrantes del gremio. La noción de que “el cine no es un negocio, sino también una forma de arte” es clara en los discursos de los escritores, directores, fotógrafos, técnicos y músicos que trabajaban en la realización de las películas. Homero Manzi, guionista de cine (además de letrista de tango), plantea una visión matizada sobre el desarrollo de la industria:

El año 1949 fue, para la cinematografía argentina, el año del avance violento y dominador hacia la taquilla. Ello, y un aumento ponderable en la cantidad productiva, han significado una etapa de acelerada expansión material. Como todas las expansiones aceleradas la cantidad absorbió, de modo indudable a la calidad. Pero esto no entraña una censura despiadada. (...) Tiene que resultar auspicioso el hecho de que un par de años lo hayan

convertido en un ente robusto, cuando menos. La afinación, la superación, la profundidad, vendrán por añadidura y en base a esa potencialidad física. *Primo vivere e dopo filosofare*. Las múltiples semanas en las carteleras céntricas, las abundantes programaciones en los barrios, en las zonas suburbanas y en el interior, nos dicen que está resuelto el problema de *vivere* (*Anuario* 25).

Manzi reconoce la importancia del desarrollo de la capacidad productiva de la industria y de la expansión del cine en tanto espectáculo, pero advierte que sobre esa base debe buscarse mejorar la calidad. Alberto Ginastera, por su parte, en relación con el aspecto cualitativo, planteaba el problema de la subestimación del papel de la música en la composición cinematográfica: “Cuando el productor y el director de nuestros estudios preparan un nuevo film, eligen a un buen fotógrafo, a un escenógrafo avezado, a un escritor o adaptador de experiencia. ¿Por qué entonces eligen a un músico que no domina su oficio? Esta pregunta que me hice muchas veces solo tiene una respuesta y es que ese productor y ese director subestiman la influencia que ejerce la música sobre el espectador” (*Anuario* 34).

Algunos productores, desde los primeros años del periodo peronista, también manifestaron una preocupación por la calidad artística del cine nacional. La revista *Set* publicó en diciembre de 1947 un artículo sobre la conformación de la sociedad cinematográfica Alfar integrada por los productores Miguel Machinandiarena y Julio Ferrando (quien luego produjo las más notables películas de Carlos Hugo Christensen), el escritor y guionista Ulyses Petit de Murat y el poeta y crítico de cine Emilio Zolezzi. El artículo incluye una entrevista en la que Machinandiarena explica que el objetivo de Alfar es trabajar “con buenos libros”, poniendo como ejemplo el cuento de Jorge Luis Borges “Hombre de la esquina rosada”. Los fundadores de Alfar manifiestan allí que entienden que el problema fundamental del cine argentino es la pobre calidad de sus argumentos

y guiones. Ante la pregunta sobre cómo resolver esta situación, Machinandiarena contesta: “Las películas tienen que ser realizadas íntegramente por escritores conocedores de la técnica cinematográfica”. Luego, afirma: “Con este criterio hemos recurrido a los que estimamos de valor en el celuloide autóctono, agregando al nombre de Ulyses Petit de Murat, los de Borges y Bioy Casares, y los que fueran necesarios” (*Set*, noviembre-diciembre 1947, número 10-11, 8). De esta manera, el productor reconoce la especificidad técnica de la escritura de guiones, la importancia de ese saber para el logro de la calidad artística de una película y el necesario nexo entre el campo literario y el cinematográfico para la promoción de un nuevo cine argentino. Identifica, además, dos nombres fundamentales de la literatura argentina del periodo: Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares.⁶⁵ Petit de Murat, integrante de *Alfar* y autor de los guiones de algunas de las películas más importantes hasta el momento de la publicación del artículo (*Los prisioneros de la tierra*, *La guerra gaucha*, *Su mejor alumno*, *Pampa bárbara* y *Donde mueren las palabras*), había coincidido con Borges en la revista vanguardista *Martín Fierro* y luego en las publicaciones *El Hogar* y *Revista Multicolor de los Sábados* (del diario *Crítica*). El nexo entre el campo literario y cinematográfico, en relación con la realización de adaptaciones para guiones de películas, se expresa también en las intervenciones de escritores en la prensa cinematográfica. Así, por ejemplo, César Tiempo escribió un artículo extenso para el número extraordinario de la revista *Set*, correspondiente a enero-febrero de 1948, sobre la adaptación “como una de las bellas artes” (65).

La importancia del saber y el trabajo técnico en el desarrollo de la calidad artística se destaca en ese mismo número especial de 1948 de la revista *Set*. Un artículo de doble página

⁶⁵ De hecho, Borges y Bioy Casares escribirían más tarde, entre 1948 y 1951, dos guiones para cine (que no se filmaron): *Los orilleros* y *El paraíso de los creyentes*. En los años sesenta escribieron el guión para la película *Invasión*, de Hugo Santiago. La colaboración con el cineasta se repitió en el caso de la película *Les autres*, de 1974. Ver Edgardo Cozarinsky, *Borges y el cine* (Sur, 1974).

subraya los perfiles de los técnicos más importantes de los estudios argentinos en 1947: los directores de fotografía Alfredo Traverso, Roque Funes, Mario Pagés, Humberto Peruzzi, Francis Boeninger y Antonio Merayo; los camarógrafos Aníbal González Paz, Juan Caraballo, Carmelo Lobotrico, Roque Giacomino, Ignacio Souto y Alfredo Cosentino; los especialistas en sonido Leopoldo Orzali, Alberto Bousquet, Mario Fezia, Antonio López y Ramón Ator; y los compaginadores Antonio Rampoldi, José Cardella, Nicolás Proserpio, Francisco Carciano, Germán Szulem, Gerardo Rinaldi y Atilio Rinaldi. El artículo celebra especialmente el reconocimiento de José María Beltrán como mejor fotógrafo del año. Por otro lado, dedica un espacio a los escenógrafos, destacando la importancia de su trabajo en propiciar la “inmersión” del público en la película. En este sentido, recalca el reconocimiento al célebre escenógrafo Gori Muñoz por parte de la Asociación de Cronistas Cinematográficos. Además, menciona el valor de otros escenógrafos del cine argentino: Raúl Soldi, Juan M. Concado, Jean de Bravura, Germen Gelpi, Ralph Pappier y Saulo Benavente (18-19).

Ese mismo año, en el número de agosto-septiembre, la revista *Set* asevera que el cine argentino ha alcanzado la “perfección técnica” y que ahora se trata de encontrar su “complemento espiritual”. De esta manera, propone que mejorar la calidad artística requiere más que el dominio de la técnica, y que resulta imperativo mejorar el desarrollo de las “representaciones”. En este mismo sentido, Carlos Burone, en el artículo que revisamos antes (*Gente de Cine*, número 39, julio-septiembre de 1955), advierte que las “nuevas técnicas” pueden “disfrazar” “viejos modelos” de representación. Por ejemplo, señala Burone, Christensen y Pappier demuestran “un notable dominio técnico” para la composición, pero, a su juicio, “son incapaces de resolver problemas de interpretación”. Burone define, por otro lado, a Leopoldo Torre Nilsson como “una de las figuras en la que parecen cifrarse muchas de las esperanzas de todos aquellos que realmente anhelan una

transformación del cine argentino”, y señala que Hugo del Carril “se ha convertido en la personalidad más destacada del cine nacional y que cuenta en su haber con el único film, *Las aguas bajas turbias*, que contemporáneamente ha sido considerado en el exterior con cierta seriedad y respeto”. Ambos muestran, para Burone, la posibilidad que tiene el cine nacional de “adquirir un lenguaje propio”. Esta idea era compartida ampliamente por la crítica del período. Como editor del *Heraldo del Cinematografista*, Chas de Cruz, en un artículo titulado “El cine argentino debe evolucionar”, publicado en la página principal de la revista el 15 de octubre de 1952, afirma:

el cine de Hollywood pasa por una crisis y con un ojo avizor mira hacia el Viejo Mundo (...). En particular, Italia ha dado el ejemplo, confiando más en la inteligencia, la inspiración y el talento que en preciosismos técnicos; en una palabra, revalidando los derechos del espíritu sobre la máquina. Nuestra producción, que ha experimentado sensible mejora de calidad, no acusa, sin embargo, esa evolución. Seguimos filmando como antes. Y salvo unos pocos realizadores destacados (...), el resto no hace nada por evitar la repetición (135).

La sensación de un agotamiento del paradigma de Hollywood y el interés creciente por las innovaciones en el arte cinematográfico que tenían lugar en Europa estaban presentes en Argentina no solo en el discurso de la crítica, sino también en la perspectiva de los cineastas. En el *Heraldo*, poco después del Festival de Venecia, se publica una entrevista con Hugo del Carril en la que el director de *Las aguas bajas turbias* comenta con interés lo que observó en Europa: “Se acentúa la tendencia hacia el realismo estilo De Sica, pero no ya en términos de crónica objetiva, sino usando toques de fantasía que convierten a los films de la nueva tendencia en visiones poéticas de la realidad; a ella pertenece la película ganadora del gran premio, *Juegos prohibidos*, de René Clement” (*Heraldo del Cinematografista*, 24 de septiembre de 1952, 128). El neorrealismo italiano

y los matices “poéticos” (tomando la caracterización de Hugo del Carril) que a inicios de los años 50 se observan en el cine europeo (en películas de René Clair, Jacques Becker, Jean Pierre Melville, Jacques Demy, Robert Bresson, Juan Antonio Bardem, Roberto Rossellini, Federico Fellini, entre otros), atraen la atención de quienes trabajan en la industria del cine argentino y buscan definir ese “lenguaje propio”. Esta atención se expresa no solo en revistas especializadas del sector, sino también en publicaciones de tirada masiva y público general como *Antena*. El 23 de diciembre de 1952, la revista anuncia un convenio entre representantes del sector cinematográfico argentino y empresas italianas, el cual establece que durante cinco años se promoverá la exhibición de películas italianas en Argentina y de películas argentinas en Italia. *Antena* manifiesta que “el nuevo realismo italiano” puede influir positivamente en la industria local para “llegar a la realización de nuestras grandes películas auténticamente argentinas”. El argumento es que “las nuevas películas italianas” son “evidentemente económicas, pobres también”, y que aun así “lograron sucesos que se mantienen frescos en la mente de todos los públicos”. Nuevamente, observamos en las discusiones sobre el cine nacional del período la idea de que es necesario una transformación a nivel de estilo, y que las limitaciones económicas no deben ser un obstáculo en ese camino. *Antena* expresa que el desafío es buscar “motivos humanos”, universales, que a la vez sean propios.

En relación con la búsqueda de un “lenguaje” y unos “motivos” propios, circulaba fuertemente en ámbitos estatales y privados por igual la idea de que el cine argentino debía ser un cine “nacional”. El mismo León Bouché, antes de suceder a Raúl Apold como secretario de Prensa y Difusión en julio de 1955, escribía en el suplemento de cine de la revista *El Hogar*, bajo el seudónimo de “Celuloide”, columnas críticas que apuntaban al tema de la capacidad del cine de expresar la nacionalidad. En “Otro enemigo peligroso” (*El Hogar. El cine*, 10 de diciembre de

1954), Bouché se refiere a la capacidad del cine brasileño de expresar “la tierra”, de reflejar “un clima” propio, de ser “auténticamente nacional”.⁶⁶ Así, propone que el cine argentino siga esa senda, y subraya que esto es lo que la crítica viene señalando desde hace tiempo. Bouché menciona películas argentinas que, en el pasado, según su criterio, lograron conseguir “laureles mundiales” representando temas “nacionales”: *Prisioneros de la tierra*, *La guerra gaucha* y *Pampa bárbara*. Tres películas (escritas por Petit de Murat) que pertenecen al período inmediatamente anterior al peronismo (1939-1945). Recordemos que es precisamente en la década de 1930 y en los primeros años de la década del 40 (en el contexto de gobiernos militares, conservadores y liberales), que los “temas nacionales” se encumbran para definir la identidad argentina a través del símbolo del gaucho (vaciado de su historicidad) y de la reivindicación de la música popular descontextualizada de sus entornos sociales y mediatizada por la radio y el cine para los públicos urbanos (Chamosa; Portorrico). Sostengo que lo que ocurre en el peronismo es que estos elementos culturales se asocian con la reivindicación política de la clase trabajadora, tanto urbana como rural, al mismo tiempo que, en el terreno del cine, los temas se diversifican en lugar de especializarse en imágenes, sonidos y textos identificados con la “tradición nacional”. Por otro lado, vale la pena destacar que la insistencia de la crítica cinematográfica y del gobierno, la oposición y la industria del cine en la falta de “temas nacionales” en las pantallas argentinas estaba vinculada a dos inquietudes que muchas veces convergían: una de carácter ideológico - la convicción de que el cine argentino debía expresar la “identidad nacional”; y otra de carácter comercial, basada en la idea de que lo que atrae a los públicos extranjeros es lo que resulta exótico por su diferencia. En este sentido, el reclamo

⁶⁶ Posiblemente se refería a las primeras películas independientes de Brasil, realizadas durante los años cincuenta. En *Diccionario del cine iberoamericano. España, Portugal y América*. SGAE, 2011, Tomo 2, Afrânio Mendes Catani y Luiz Felipe Miranda mencionan, en este sentido, las películas *Vento Norte* (Salomão Scliar, 1951) y *O Saci* (Rodolfo Nanni, 1953), que toman elementos del neorrealismo italiano. Estas películas, a su vez, serán recuperadas por Nelson Pereira Dos Santos, cineasta que inaugura el Cinema Novo de los años sesenta.

de Bouché reunía las dos inquietudes, ya que apuntaba a la búsqueda de una expresión de “la tierra” (como lo hacían, desde su punto de vista, ciertas películas brasileñas) y manifestaba la necesidad de conquistar nuevos mercados ofreciendo lo que pudiera resultar “diferente” para otros países. Finalmente, es interesante como contrapunto la posición del escenografista Gori Muñoz: “no hay que olvidar que con temas universales también se puede hacer un cine propio” (*Anuario del Cine Argentino*, 31). Muñoz señalaba que ese era el camino que habían seguido los cineastas alemanes, franceses y estadounidenses, y que los argentinos podían hacer lo mismo. De alguna forma, Gori Muñoz coincidía con el punto de vista planteado por Borges un año después en la conferencia “El escritor argentino y la tradición”, presentada en el Colegio Libre de Estudios Superiores en 1951 y publicada por primera vez en 1953 en la revista *Cursos y Conferencias*.

Junto al interés de conquistar el mercado internacional, se encontraba el objetivo de difundir el cine argentino como expresión de la capacidad artística y técnica de la industria nacional. Así, en 1947, uno de los dueños de Argentina Sono Film, Luis Mentasti, planteaba la necesidad de participar en festivales internacionales (*Heraldo del Cinematografista*, 20 de agosto de 1947, 157-158). Por su lado, Hugo del Carril, luego de asistir al Festival de Venecia, aseguraba que con “un intenso esfuerzo” y un cine “honesto” era posible “la entrada de nuestros films en el mercado europeo” (*Heraldo del Cinematografista*, 24 de septiembre de 1952, 128). Pero la difusión de las películas argentinas no solo se planteaba en relación con el ámbito internacional. Uno de los temas recurrentes era la posibilidad de expandir el acceso a la cinematografía en las localidades del país más distantes de los centros urbanos, donde no había teatros ni salas de cine. Una vez más, la innovación técnica despertaba expectativas, aunque también algunas inquietudes. Se trataba, específicamente, del formato fílmico de 16 milímetros.

En 1948 aparece el primer número de la revista *16 Milímetros*, centrada en este formato fílmico que tomaba cada vez más importancia en Argentina.⁶⁷ La revista, dirigida por Roberto Olivella, se inauguraba con la propuesta de “reducir” a 16 milímetros las películas argentinas filmadas en 35 para expandir las posibilidades de su exhibición. Los proyectores de películas de 16 mm eran más económicos, más fáciles de usar y más livianos para transportar hacia los lugares más alejados de las grandes ciudades. La revista planteaba que “el 16 llega – por la movilidad del equipo – hasta los rincones más apartados del país en donde jamás ha habido una sala cinematográfica”. En los pueblos, propone la revista, los clubes de barrio pueden servir como salas de cine, pasando “películas reducidas”. La revista, editada en Buenos Aires, planteaba la preocupación por los límites en el acceso al cine en muchos pueblos del “interior” del país. Sostiene que “es muy escaso el material que se le puede ofrecer” a un público que “por gran mayoría prefiere la película nacional o la doblada al castellano”. Teniendo en cuenta esta situación, *16 Milímetros* convoca al Estado y las empresas productoras a convertir las películas de 35 a 16, y hacer así accesibles a los públicos más lejanos las nuevas realizaciones argentinas. En ese mismo número, de junio de 1948, *16 Milímetros* publica una entrevista con Rafael Calderón, gerente de la productora Atalaya Films. La productora se especializaba en el nuevo formato, y conocía el movimiento que éste comenzaba a adquirir en ámbitos educativos, culturales y sociales fuera de la órbita comercial. Calderón señala en la entrevista el interés creciente del Estado y de los exhibidores por este formato, especialmente para su difusión en el “terreno educativo”, ya que el

⁶⁷ En 1923 la compañía Eastman Kodak presentaba en Estados Unidos la primera cámara para filmar en el formato de 16 milímetros. Como plantea Paul Eisloeffel, fue una “alternativa proletaria” al formato convencional de 35 mm, ya que el nuevo formato estaba diseñado para ser económico y portátil (32). Toda una cultura de cineastas amateurs emergió en torno a la novedad de este formato. Proliferaron revistas y manuales que enseñaban distintas técnicas para la filmación. En Estados Unidos, el formato fílmico de 16 mm se popularizó en la década siguiente, y fue recién a mediados de la década de 1940 que comenzó a ocupar un lugar clave en la educación y la comunicación de masas. En Argentina es justo en esta década que el formato comienza a difundirse de un modo más extendido, incluyéndose en las actividades escolares, culturales, artísticas y científicas.

cine permitía “mostrar, más que contar”. El valor pedagógico de la imagen podía aprovecharse empleando películas “reducidas” y proyectores portátiles para 16. La revista también destacaba la formación de la Sociedad de Exhibidores Cinematográficos en 16 milímetros, que buscaba estimular la producción de películas argentinas en este formato (*16 Milímetros*, 10 de febrero de 1948). La Sociedad había presentado una carta-petitorio a Perón para que el 20% de la producción nacional fuera reducida en copias de 16 mm, y que los noticiarios también se proyectaran en este formato.

Como aseguraba el periodista Alfonso Gargano, director de *Cine Mínimo* (otra revista dedicada a esta novedad filmica), el cine de 16 milímetros “avanza a pasos seguros” (*Set*, junio-julio de 1948, 32). Sus beneficios se reiteran en revistas enfocadas en la técnica cinematográfica (*16 Milímetros* y *Cine Mínimo*), así como en aquellas dedicadas a la difusión de las películas y la crítica, como *Heraldo del Cinematografista*, *Set* y *Gente de Cine*, y en las más amplias y masivas, como *Radiofilm*. En *Set* se destaca “el abaratamiento del material empleado en la producción y la exhibición”, la seguridad de un celuloide que no es inflamable, equipos de proyección fáciles de usar, que pueden manejar docentes y ayudantes. Además, las cámaras son más económicas y sencillas, y permiten filmar en exteriores sin dificultades, posibilitando producir con facilidad documentales y películas educativas (*Set*, junio-julio de 1948, 32). Al mismo tiempo, algunos sectores del empresariado dedicado al cine comercial en 35 milímetros, manifestaban su inquietud. La revista *Set* lanza: “la verdad es que tiembla sobre su inquieta cabeza el cetro del poderoso señor de 35 milímetros. Y nosotros nos preguntamos, con bastante optimismo por una respuesta cercana: ¿Qué más nos deparará en el cine, las últimas y precipitadas invenciones de la técnica?” (junio-julio, 1948, 32). Algunos sectores ven con cierta preocupación el “auge” del nuevo formato y se preguntan “¿es enemigo o aliado?” (*Set*, octubre-noviembre de 1948). Frente a este panorama, *Set*

quiere “aclarar el horizonte”: el cine de 16 milímetros no viene a reemplazar el de 35, sino a complementarlo. El 16 tiene su lugar en el cine documental, educativo y “amateur”, además que permite al cine comercial “ampliar su mercado” incorporando al circuito de exhibición los centros poblacionales más pequeños. Así, asegura *Set*, “no existe competencia sino colaboración” (*Set*, octubre-noviembre de 1948). Lo mismo manifiesta Eugenio Etchegoin en *Heraldo del Cinematografista*: “No existe antagonismo entre el cine de 16 mm y el de 35” (15 de julio de 1948, 142). El 16 es una alternativa viable para “los cines que operan en pequeñas comunidades, sobre todo en las alejadas de los grandes centros urbanos y de las cabeceras de distribución cinematográfica”. El aumento en los precios de los fletes, argumenta Etchegoin, hace demasiado costoso sostener la actividad para muchas localidades: “Muchos deben pagar 100 pesos por el transporte de películas y no alcanzan a obtener recaudaciones que cubran esa suma. El resultado, pues, es una reducción de los negocios cinematográficos a la vez que la privación de un espectáculo sin duda necesario a dichas comunidades”. Por lo tanto, el desarrollo del nuevo formato, desde esta perspectiva, “es de interés especial para los exhibidores de tierra adentro” (21 de mayo de 1952, 61).

Estas auspiciosas perspectivas sobre la expansión del formato de 16 milímetros se daban en el contexto de la convicción de que el cine tenía un valor pedagógico basado en sus capacidades técnicas de reproducir, ampliar, yuxtaponer y combinar imágenes, contribuyendo al estudio y la enseñanza de procesos naturales, sociales, industriales y científicos. El cine permite ampliar detalles, comparar imágenes, reproducir movimientos, establecer asociaciones visuales y narrativas audiovisuales. Especialmente desde los años treinta, en Argentina y muchos otros países del mundo, pedagogos, cineastas, políticos y empresarios promovieron la producción de películas documentales con fines educativos, e, incluso, consideraron el cine como un espacio de

experimentación estética e intelectual que permitía transformar los fundamentos de la pedagogía moderna. Estas ideas, en la Argentina peronista, eran compartidas por instituciones estatales y particulares, públicas y privadas. Así, se desarrollaron múltiples iniciativas al respecto. La revista *16 Milímetros* ofrecía una sección dedicada a exponer las características de los proyectores portátiles para las escuelas, dirigiéndose a inspectores, directivos y docentes. En julio de 1948, la revista manifestaba que el uso de estos proyectores para películas de 16 mm facilitaba la tarea de los maestros, ya que les ayudaba a “explicar sus tópicos en forma animada y mostrar al alumno en todo su desarrollo el proceso que explica”. Además, señalaba que el proyector permitía “la parada en cuadro fijo”, lo que posibilitaba al docente detener la película para explicar un concepto relacionado con la imagen en cuestión. Finalmente, otra bondad del proyector de 16 mm era que se detenía automáticamente cuando la película había sido mal enrollada, “impidiendo así cualquier deterioro de este valioso material” (*16 Milímetros*, julio de 1948).

Otra iniciativa privada fue la del Cine Club Sonoro (Figura 45). En la revista *Set*, en el número de junio-julio, se anunciaba: “Cine Cultural Sonoro es una institución que se puso a la vanguardia de la cinematografía de 16 milímetros, ni bien este comenzó a golpear con sus menudos puños las puertas de nuestro país” (33). La institución, que se definía como “sociedad comercial”, contaba con una cinemateca con películas educativas para las escuelas, incluyendo una colección de la Enciclopedia Británica (*Set*, junio-julio 1949). También incluía películas “técnicas, científicas, documentales culturales, informativas, de viaje, etc.” (*Set*, junio-julio 1949). El director de Cine Cultural Sonoro era Eduardo Regard, un periodista dedicado a la crítica cinematográfica que se propuso promover “el cine educativo”. En la revista, se recoge la sugerencia de Regard para las instituciones educativas y culturales que adquirieran sus servicios para proyectar estas películas, introducir el tema, proyectar el film, hacer “el comentario de su argumento y

realización”, y finalmente “suscitar preguntas y comentarios de los alumnos para aclarar conceptos” (*Set*, junio-julio 1949).

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 45. “Una clase con ayuda del cine”. Revista *Set*, junio-julio de 1948. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de la República Argentina “Mariano Moreno”.

Las revistas dedicadas al cine, en especial al de 16 mm, difunden ese mismo año de 1948 las iniciativas del gobierno en relación con el “cine educativo”. En su primer número, la revista *Cine Mínimo* asegura que la película es ya casi tan importante como el libro en la enseñanza escolar. La noticia se refiere a que el gobierno instituye “la enseñanza por medio de la cinematografía, ya adoptada en la mayor parte de los países del mundo” (*Cine Mínimo*, octubre de 1948). Se refiere, entonces, a la fundación del Cine Escuela Argentino. Esta institución del Estado, creada por el decreto 18.949 el 24 de junio de 1948, se fundamentaba en la posibilidad del cine de generar una “mayor eficacia en la enseñanza” (*Cine Mínimo*, octubre de 1948). El director era el Inspector Oscar Bonello, y la institución funcionaba en el marco de la Dirección de Radioenseñanza y Cinematografía Escolar regida por el Inspector Joaquín Mosquera. Cine Escuela Argentino producía películas documentales que se proyectaban en escuelas, clubes, sociedades de fomento, salones parroquiales, hospitales y salas de cine. Las películas tenían como destinatario no solo al público escolar, sino también al público general de cine, a públicos de hogares de niños, hospitales, cuarteles militares, etc. (Figura 46). Incluso se realizaban películas destinadas a cursos y conferencias que dictaban técnicos agropecuarios a los productores de las provincias. La nueva institución creada por el peronismo incluía además una escuela de cine para maestros. El objetivo era generar un proceso formativo, técnico y pedagógico, para que las escuelas pudieran crear sus propios proyectos.

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 46. Fotomontaje que muestra los diversos públicos que accedían a las proyecciones cinematográficas de la Dirección de Cultura Sanitaria del Ministerio de Salud Pública de la Nación. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de la República Argentina “Mariano Moreno”.

Según *Cine Mínimo*, la *Nueva Argentina*, impulsando el uso educativo del cine en las escuelas, promovía la “modernización” pedagógica y una relación de contemporaneidad (“estar en hora”) del país con el mundo (*Cine Mínimo*, octubre de 1948) (Figura 47). La revista planteaba una reflexión sobre la radio y el cine como “auxiliares modernos” de la pedagogía: ambos medios son “asombrosas conquistas del hombre que según su orientación pueden hacer mucho bien o mucho mal”, y, en este sentido, “es obra de buen gobierno encauzar hacia un ideal correcto y patriótico todo lo útil” (*Cine Mínimo*, octubre de 1948). De esta manera, *Cine Mínimo* expresaba una conciencia común a la época sobre el impacto de las tecnologías mediáticas en la subjetividad y la cultura. Las consecuencias temidas no se explicitan, pero no deja de apuntarse la necesidad de advertir “la enorme influencia que el cine y la radio ejercen sobre los espíritus” (*Cine Mínimo*, octubre de 1948). En cuanto a la preocupación que el gobierno pudiera tener al respecto, en *Cine y peronismo*, Clara Kriger plantea que la censura cinematográfica a nivel nacional (ejercida por la Dirección de Espectáculos Públicos) era de carácter político e ideológico, mientras que el aspecto moral (sobre todo en relación a representaciones del cuerpo, el sexo y el delito) era delegado a la acción de los municipios (51). Es importante tener en cuenta que la existencia de órganos de calificación y censura “prevaleció en todas las comunidades de Occidente hasta la finalización de la Segunda Guerra Mundial y se sostuvo sobre la base de razones morales y educativas que, según se consideraba, debían limitar la libertad de expresión” (Kriger 2009, 52). Por otro lado, contra la idea de un autoritarismo peronista afectando toda actividad cultural masiva, Kriger señala que, si bien la Dirección de Espectáculos Públicos censuró escenas, solo prohibió una película durante

todo el período: *Juquetes modernos* (Alberto Arliss, 1947), que al final se exhibió en 1952 (2009, 53). En este sentido, la censura aplicada por el gobierno peronista no era mayor a la establecida en Hollywood por el Código Hays (Kriger 2009, 54-55).

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 47. *Cine Mínimo*. Maestra empleando un proyector de 16 mm para exhibir una película documental a sus estudiantes de la escuela primaria. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de la República Argentina “Mariano Moreno”.

Volviendo al ámbito privado, *Cine Mínimo* expresaba la idea de que era necesario reconocer el poder del cine para desarrollar una actitud propositiva en relación con este medio (octubre de 1948). Así, la revista manifestaba que escritores, artistas y maestros debían trabajar *con y en* el cine por “la independencia intelectual de la nación” (*Cine Mínimo*, octubre de 1948). Este criterio es interesante porque plantea no la limitación del uso de la cinematografía, ni su adecuación a pautas morales o ideológicas hegemónicas, sino más bien el fortalecimiento de la actitud crítica en la realización y visualización de las películas. Queda abierto el sentido final de “la independencia intelectual de la nación”, pero insinúa una defensa de la capacidad creativa y reflexiva de la sociedad en relación con la técnica cinematográfica. Al mismo tiempo, en esta misma nota, *Cine Mínimo* sugiere otra forma de independencia, en este caso organizativa, de los educadores de las escuelas argentinas. La revista plantea que, en el contexto de la difusión del cine por indicación del gobierno nacional, era necesario crear una “forma democrática” de emplear estas tecnologías. Así, *Cine Mínimo* promocionaba la idea de crear “centros de cooperación” para intercambiar películas y estrategias educativas (octubre 1948). Para este fin, el nuevo formato técnico se presentaba nuevamente como un aliado: “el poco peso de las películas de 16 mm, usadas

para la educación, permite su fácil envío por correo de un lado a otro y la distribución de los films” (*Cine Mínimo*, octubre de 1948).

1.5 Cinefilia popular

El estudio de las revistas argentinas dedicadas al cine y la radio en el contexto peronista nos obliga a reconsiderar críticamente la categoría de cinefilia. Primero, revisemos brevemente algunas de sus connotaciones históricas. A nivel internacional, en el ámbito de la teoría del cine, como señala Wadia Richards, las tendencias estructuralistas y psicoanalíticas de las décadas de 1960 y 1970 entendieron la cinefilia como una relación subjetiva con el cine que amenazaba con obstaculizar el conocimiento crítico del aparato cinematográfico. Este es un giro que se observa en algunos críticos de *Cahiers du Cinéma*, particularmente en el famoso ensayo de 1969 de Jean-Luc Comolli y Jean Narboni, “Cinema/Ideology/Criticism” (aunque otras vertientes de la revista canalizaron una renovación de la cinefilia en la *Nouvelle Vague*). En el mundo de la crítica cultural, en los años noventa, Susan Sontag, con cierta nostalgia, reflexionaba:

Perhaps it is not cinema that has ended but only cinephilia-the name of the very specific kind of love that cinema inspired. Each art breeds its fanatics. The love that cinema inspired, however, was special. It was born of the conviction that cinema was an art unlike any other: quintessentially modern; distinctively accessible; poetic and mysterious and erotic and moral-all at the same time. Cinema had apostles. (It was like religion.) Cinema was a crusade. For cinephiles, the movies encapsulated everything. Cinema was both the book of art and the book of life (2).

En este ensayo, Sontag destaca la pulsión inherente al cine de asombrar (2). Y el asombro, como Tom Gunning planteaba en su artículo “An Aesthetic of Astonishment” (1989), no está desligado de la capacidad de advertir que lo que vemos es un artificio. Lo que fascina, dice Gunning, es el poder del cinematógrafo de crear estas imágenes (en Braudy y Cohen 821). En el caso de la cinefilia, podríamos decir, esta fascinación implica, volviendo al ensayo de Sontag, una pasión por el conocimiento del mundo cinematográfico. De esta forma, placer, fascinación y curiosidad, son elementos que forman parte de la cinefilia. En nuestro siglo, teóricos del cine volvieron a reflexionar sobre este fenómeno, advirtiendo que la cinefilia no ha desaparecido, sino que se ha transformado en el contexto de las nuevas tecnologías y pautas culturales en relación con el espectáculo del cine (De Valk y Hagener; Elsaesser). Además, algunos proponen repensar la cinefilia en términos de sus capacidades críticas, desafiando las reticencias de las últimas décadas del siglo pasado. Wadia Richards, en este sentido, destaca la pertinencia de la atención cinéfila al detalle de la materialidad cinematográfica, la historia del cine y las experiencias y memorias de los espectadores. Al mismo tiempo, en el terreno de la edición y la traducción, hay un interés creciente por recuperar las perspectivas de importantes figuras de la cinefilia de la primera mitad del siglo XX. En Argentina, la editorial Cuenco de Plata publicó en 2016 un conjunto de textos provenientes de los cuadernos de Henri Langlois, fundador de la primera cinemateca, la francesa, en 1936. Esta cinemateca fue obra de la autogestión cinéfila, y tuvo como proyecto, en este sentido, tal y como plantean Bernard Benoniel y Bernard Eisenschitz en la edición de *Memorias de un cinéfilo*,

alertar acerca de la urgencia por salvar al séptimo arte –al principio mudo, luego todo el cine–; contribuir al futuro del cinematógrafo descubriendo su pasado; mitigar la escasez de obras históricas sobre el cine, y a menudo contradecir aquellas que existían; iniciar al

público; hacer cineastas, cinéfilos o espectadores entendidos; comunicar un programa dedicado a descubrir un cineasta, una cinematografía, una corriente desconocida (en Langlois 13).

El coleccionismo (como tarea de preservación) y la educación llevaban a los miembros de la cinemateca, como dice el mismo Langlois en una entrevista con Éric Rohmer para el número 135 de *Cahiers du Cinéma* (septiembre de 1962), a ser “más conscientes de nuestra ignorancia y, por consiguiente, de nuestra responsabilidad. Así llegamos rápidamente a la conclusión de que había que tratar de conservar todo, salvar todo, proteger todo, y renunciar al papel de amantes de los clásicos” (Langlois 29). En este sentido, el caso de la labor de la cinemateca francesa (que durante la ocupación nazi salvó aproximadamente 50.000 películas de toda Europa) nos permite comprender la cinefilia como un deseo de disfrutar, conocer y explorar el medio cinematográfico en sus dimensiones artísticas y técnicas, y una práctica colectiva de formación cultural a través de la colección, la restauración, la difusión, la educación, la escritura y la realización cinematográfica.⁶⁸ En esta misma línea, el cineasta Bertrand Tavernier, en su película de 2016, *Voyage à travers le cinéma français*, recorre su propia experiencia como espectador y muestra, a partir de sus memorias y de una cuidadosa y rica selección de escenas de películas del cine francés de las décadas de 1940, 1950 y 1960, la pedagogía subjetiva (afectiva e intelectual) que propicia el cine en la exploración de las emociones y los sentimientos a través del trabajo de actuación, la fotografía, la elección de planos que captan gestos y miradas, los distintos movimientos de cámara,

⁶⁸ Edgardo Cozarinsky, en 1995, le dedica a esta empresa la película documental *Citizen Langlois*. A través de un montaje elaborado con diversas imágenes de archivo y empleando la voz del propio fundador de la Cinemateca francesa, Cozarinsky ofrece un interesante recorrido por el trabajo de Henri Langlois. El film se concentra no solo en la historia de la Cinemateca, sino también en la materialidad de las películas rescatadas. Se incluyen imágenes de cintas de las décadas de 1910 y 1920 con las marcas de su deterioro físico. Cozarinsky nos deja ver cómo en la proyección cobran una nueva belleza. De esta manera, nos permite comprender de una manera sensible la determinación de Langlois en su tarea de preservación de la cinematografía.

la composición musical, el uso del silencio, la narrativa, la construcción de los diálogos, etc. Al hacer este recorrido desde su experiencia personal como cinéfilo, Tavernier también elabora un análisis de la formación estética, intelectual y técnica que el disfrute de estas películas le permitió forjar y que le abrió camino para su desarrollo como cineasta. En suma, lo que quiero plantear hasta aquí es que se ha repensado en nuestro siglo la cinefilia como una experiencia formativa, individual y colectiva, que reúne el placer estético, el deseo de saber, el coleccionismo, la contemplación, la reflexión, la conmoción, la exploración de emociones, sentimientos e ideas, el ejercicio de la imaginación, la inspiración artística, la educación técnica e intelectual. Estos componentes de la cinefilia merecen ser estudiados en el contexto de la Argentina peronista dejando a un lado el supuesto de que se trata de un fenómeno solo representativo de los ámbitos intelectuales y artísticos de las clases medias y altas de las ciudades más importantes del país. Me interesa, en este apartado, prestar atención a las expresiones particulares y diversas de lo que llamo cinefilia popular.

Se conoce bien la historia de los cineclubes como espacios cinéfilos de intelectuales y artistas. El primero fue Cine Club, fundado en 1929 en Buenos Aires. Funcionaba en la sede de Amigos del Arte (luego en el cine Hindú Palace). Entre sus miembros figuraban Jorge Luis Borges, Ulyses Petit de Murat, Guillermo de la Torre, César Tiempo, José Luis Romero, Aldo Pellegrini, Horacio Coppola, León Klimovsky, entre otros (*Diccionario del Cine Iberoamericano* 660).⁶⁹ La función de Cine Club era organizar exhibiciones de películas (sobre todo vanguardistas: expresionismo alemán, impresionismo francés, cine soviético) y conferencias. En 1932 se formó el Cine Club Argentino, que incluyó en sus programaciones exhibiciones de películas nacionales,

⁶⁹ Por otro lado, en *Borges va al cine*, Gonzalo Aguilar y Emiliano Jelicié afirman que el escritor estaba menos interesado en las programaciones de cine de vanguardia de los cineclubes que en las películas comerciales de Hollywood que se podían ver en las salas del centro de la ciudad de Buenos Aires.

y una propuesta educativa para el perfeccionamiento en el arte y la técnica de filmar (en *Diccionario del Cine Iberoamericano* 661). Entre sus miembros se encontraban los fundadores de los Laboratorios Alex y el futuro director del Cine Escuela Argentino, Oscar Bonello. En 1942, se creó Cine Club Gente de Cine, vinculado a la revista homónima que circuló durante la década de 1950 (cubriendo, por ejemplo, el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata). Durante los años del peronismo proliferó la apertura de cineclubes, que incorporaron nuevas funciones. En 1952 abrió Cine Club Núcleo, que se propuso trascender la dinámica cerrada del cineclub tradicional para organizar proyecciones en universidades, clubes de barrio, plazas y otros espacios públicos. A su vez, Cine Club Núcleo, desde el barrio porteño de Colegiales, apoyó la formación de cineclubes en las provincias del interior, en sintonía con las acciones del gobierno para la expansión del acceso al cine en distintos puntos del país (a través de Cine Escuela Argentino). Además, entre finales de la década de 1940 y principios de 1950, se abrieron los cineclubes Cinemateca Argentina y Cine Arte (ambos en Buenos Aires), Foto Cine Club (Pigüé, Buenos Aires), Foto Cine Club (Tandil, Buenos Aires), Foto Club-La Plata, Foto Club-Santa Fe, Foto Club-Mendoza y Foto Club-Tucumán (*Anuario del Cine Argentino*, 1950). A principios de la década de 1950, también se fundaron Cineclub Rosario (1950) y Cineclub Santa Fe (1953). Cineclub Santa Fe sumó a las funciones típicas del cineclub actividades educativas para niños y jóvenes (*Diccionario del Cine Iberoamericano*, 664), en un contexto, como hemos visto en el apartado anterior, en el que se producían a nivel nacional innovaciones pedagógicas en relación con el cine tanto desde el Estado como desde organizaciones privadas. En este marco, agrupando estas múltiples formaciones, se creó la Federación Argentina de Cine Clubes, que hoy sigue funcionando. De esta manera, es claro que durante el peronismo las iniciativas no-estatales en el campo cultural, entre las que se encuentran las de los cineclubes, tuvieron un lugar muy activo en

distintas regiones del país, trascendiendo la centralidad porteña. A su vez, podemos notar que las funciones del cineclub se transformaron durante esos años, coincidiendo con las ideas y propuestas expresadas en los debates públicos sobre el potencial pedagógico del cine y su misión social (que estudiamos en el apartado anterior), y con las iniciativas estatales de promoción del cine como medio de educación.

Antes de abordar y analizar las expresiones de *cinefilia popular* en las revistas mencionadas, debemos tener en cuenta, siguiendo a Aída Quintar y José Borello, que, en la década peronista, “ir al cine se había transformado en un espectáculo masivo e inmensamente popular no solo en Buenos Aires sino en el resto del país” (98). Incluso, señalan Quintar y Borello, la localización de las salas de cine en la ciudad de Buenos Aires “representaba una proporción del total nacional mucho menor que lo que representa hoy. Así, si en 1949-50 las salas de cine en Buenos Aires eran el 14% del total nacional, esa cifra alcanza alrededor del 25% en 2011” (96). A su vez, el cine tenía lugar en espacios no comerciales, como las escuelas y las iglesias. Las parroquias organizaban funciones de cine para quienes asistían a misa.

En este contexto de ampliación del acceso al espectáculo cinematográfico, tuvieron lugar nuevas formas de sociabilidad asociadas al cine. En el caso de Buenos Aires, “tanto en los barrios como en el centro, la masividad del cine creaba un espacio público de encuentro que empezaba en las colas para comprar entradas y terminaba en los cafés y restaurantes donde se charlaba sobre la película que se acababa de ver” (Quintar y Borello, 98). Así, la revista *Set* aseguraba que

día a día la cinematografía va conquistando en todas partes más adeptos. Por lo menos en lo que a nosotros respecta, se han batido todos los records, de entradas y de duración en salas de estreno, que agregado a que cada vez se construyen más locales y de mayor capacidad en las barriadas, y que en general el negocio cinematográfico marcha viento en

popa, llegaremos a la conclusión de que Buenos Aires cuenta con un público adicto al séptimo arte que ha de convertir a nuestra ciudad en la Meca del Cine (octubre-noviembre de 1948).

A su vez, estas circunstancias crearon el interés de un público más amplio no solo por el disfrute del cine como espectáculo, sino por el conocimiento de los desarrollos de la técnica y el arte cinematográfico. La inclusión creciente de secciones sobre novedades tecnológicas en el cine, información sobre los procesos técnicos de producción de películas, noticias sobre políticas del gobierno en relación con el sector y discusiones sobre el cine nacional en revistas masivas de radio y cine como *Radiofilm*, *Antena* y *Sintonía* muestra esta tendencia (Figura 48). En este sentido, incluso el *Anuario del Cine Argentino*, publicado en 1950, anunciaba que se dirigía no solo al gremio cinematográfico, sino también “al gran público, que con su apoyo entusiasta mantiene y alienta nuestro cine”. El *Heraldo del Cinematografista*, por su parte, anunciaba que necesitaba nuevos corresponsales en el interior del país (27 de agosto de 1947, 164), expresando el crecimiento de la actividad cinematográfica fuera de la capital. Junto a la expansión de la industria cinematográfica y la ampliación del acceso al cine, crecía la cultura cinéfila argentina, al mismo tiempo que se diversificaba.

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 48. Otro ejemplo es la promoción de esta colección sobre cine de la editorial Salvat. Se combina con el objetivo del “conocimiento integral de la historia del séptimo arte” una forma de presentar la colección que se corresponde con el aspecto espectacular del cine: “Maravillosa! Soberbia”. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de la República Argentina “Mariano Moreno”.

En abril de 1955, la portada del primer número de la revista *Cinema* apuntaba a una heterogénea cinefilia popular uniendo en su presentación distintos aspectos de la experiencia del cine. Allí se planteaba: “CINEMA anhela servir a la gente anónima que siente un fervoroso interés

por el séptimo arte. A esas multitudes que en la oscuridad de las salas cinematográficas se apasionan con la vida que surge de las imágenes, se identifican con otros seres y comprenden sus problemas como en carne propia”. Además, *Cinema* prometía ofrecer información sobre los “nuevos caminos” que se abrían en el mundo del cine: “CinemaScope, panorámica, vista-visión, tridimensional, etc.”; y afirmaba que llevaría al lector “la esencia de estos descubrimientos, enfocados desde un punto de vista fácil y accesible”. Al mismo tiempo, *Cinema* decía que incluiría en sus publicaciones “la traducción de artículos y comentarios de las principales revistas especializadas del exterior, que por razones de idioma no pueden llegar a todo el público argentino”. La revista anunciaba, además, que en sus páginas no faltaría, “dentro de un clima serio y responsable, pero al mismo tiempo ameno y ágil, la sección relativa a la vida de astros y estrellas”. Finalmente, *Cinema* expresaba, como otras revistas del periodo, la preocupación por el desarrollo del cine argentino, comprometiéndose, “por sobre todas las cosas”, a “prestar preferente atención al desenvolvimiento del cine nacional, aportando todo su esfuerzo para ayudar a su constante progreso”. La presentación de *Cinema* condensa distintos elementos de la cinefilia popular que encontramos en las revistas del periodo. Estos elementos entran en relación dentro de pedagogías meta-cinematográficas que se desarrollan en las publicaciones sobre radio y cine, o que se producen en otros ámbitos (la sala de cine, la radio, cursos sobre cine y oficios relacionados, festivales y eventos públicos, etc.) y se expresan en ellas (a través de noticias, correos de lectores, publicidades). Estas pedagogías meta-cinematográficas son promovidas por las revistas y sus escritores en las secciones dedicadas al cine, por instituciones culturales estatales o privadas que ofrecen cursos, por el gobierno a través de eventos que son publicitados o referidos en las revistas, por los programas de radio, e incluso por los mismos lectores que participan de intercambios de

información y opiniones en las secciones de preguntas y respuestas, en los correos de lectores o en las páginas de “aficionados”.

Uno de los elementos de la cinefilia popular cultivada por estas múltiples pedagogías meta-cinematográficas, es la curiosidad por el mundo de las estrellas de cine que se expresa tanto en la fascinación con el glamour que representan, como en el deseo de saber sobre la industria cinematográfica en la que trabajan (un afán de colección e intercambio de información, y, a veces, un interés por descubrir qué hay detrás de ese mundo estelar). Esta curiosidad se manifiesta y se promueve en las secciones de preguntas y respuestas de las revistas de radio y cine. A veces en las preguntas se muestra una curiosidad centrada exclusivamente en la vida privada de las estrellas, incluso expresándose en fantasías románticas. En la sección “Pregunte lo que quiera... y nuestra secretaria le contestará”, de la revista *Antena*, “Ana, de capital, desea saber cómo surgió el romance entre Amelia Bence y Alberto Closas”; “Inés Rey, de Temperley, pide fotos de Mirtha Legrand, Amelia Bence, Zully Moreno, Juan José Miguez y Pedro López Lagar”; y “Nora, de capital, quiere saber si Carlos Martel es soltero y si es tan buen mozo como parece en las fotos” (15 de julio de 1947). Pero, por supuesto, en muchos otros casos la curiosidad por la vida de las estrellas se mezclaba con el interés de los lectores por la carrera artística de sus actores y actrices favoritos. De esta manera, en la sección de preguntas y respuestas de la revista *Cinema*, la lectora “Zulema Carnevale”, de Tigre (Provincia de Buenos Aires), contestaba preguntas de otros lectores sobre la vida de Lucille Ball y las películas que había realizado (*Cinema*, 28 de abril de 1955); en *Antena*, “Malita, de San Isidro” preguntaba por el reparto de la película *Nacha Regules*, y “Giulia, de Capital”, quería saber sobre la gira de Pedro Lagar por el Pacífico (23 de diciembre de 1952). En *Cine Mínimo*, por otro lado, se publicaban intervenciones que, sin dejar de lado el atractivo tema de las estrellas, apuntaban a analizarlo como un aspecto de la producción cinematográfica. Así, en

noviembre de 1948 se publica el artículo “El secreto del glamour de nuestras estrellas”, que abre con una pregunta para los lectores: “¿Cuántos son los que han sentido admiración (profesional, por cierto) al contemplar las estrellas de la pantalla?” El artículo intentaba explicar “el secreto de ese glamour”, centrándose en los procesos de maquillaje, la elección del vestuario y el manejo de la luz en los retratos fotográficos y primeros planos (se ilustra la nota con fotos de Mirtha Legrand, Olga Zubarry y Zully Moreno, otorgándoles a los lectores un plus de *glamour*). Si bien la revista no se proponía cuestionar las implicaciones ideológicas del *star-system*, al poner la atención en el *proceso de producción* de la estrella, contribuía al conocimiento de las técnicas que hacen posible el semblante *mágico* del cine.

Otro elemento es la información que se ofrece sobre los aspectos artísticos, técnicos e industriales o empresariales de la producción cinematográfica. Importantes críticos de cine que escribían en revistas especializadas destinadas al gremio como *Heraldo del Cinematografista*, también publicaban reseñas y comentarios en revistas populares y masivas como *Antena*.⁷⁰ En esta revista, Chas de Cruz contestaba preguntas de los lectores en la sección “Diario del Cine”. Al mismo tiempo, eran habituales las reseñas de películas y comentarios de estrenos que incluyen información sobre el director, “los intérpretes”, el argumento, el género y la crítica. Por ejemplo, el 24 de agosto de 1949, *Radiofilm* publica un artículo de una página completa sobre el estreno de la película *La trampa*, de Carlos Hugo Christensen. Este tipo de notas funcionaban, parcialmente, como guías para los espectadores. En este caso se anticipa que se trata de una película “que gustará al público”. La nota comienza haciendo alusión a la estrella del film: “Con lógica expectativa se

⁷⁰ Me refiero a publicaciones, de tirada masiva, dirigidas a sectores de la clase trabajadora. Esto puede observarse en las publicidades. Los anuncios son, en su mayoría, de alimentos: enlatados, aceites, yerba mate. También, productos de belleza económicos y programas de radio. Y avisos, como veremos después, relativos a cursos por correspondencia, que hacen hincapié en que son económicos o gratis, y que se pueden realizar en el tiempo libre que queda después del trabajo.

aguardaba esta producción, en la que reaparecía en la pantalla la estrella Zully Moreno, una de las más firmes atracciones de nuestra cinematografía.” La organización de este artículo, comenzando con esta referencia a Zully Moreno y siguiendo con la información y la crítica de la película, muestra el lugar que muchas veces ocupaba en los medios masivos la estrella como invitación al mundo del cine (Ellis en Braudy y Cohen 539).⁷¹ La imagen de la estrella funcionaba como una representación bastante abierta (en la que se combinaban de varias maneras, y en distintos medios, la ficción y la realidad biográfica del artista) del mundo cinematográfico más allá de la experiencia en la sala. Era una invitación a *soñar* con ese mundo y, a la vez, a *conocer* los procesos técnicos, las políticas de Estado, el trabajo de directores y actores, el lenguaje de la crítica, etc., como fundamentos del cine que permanecían invisibles cuando se asistía al espectáculo. En ese sentido, los comentarios de los estrenos no solo servían como una guía a la hora de elegir qué ir a ver al cine, sino que también contribuyen a la educación cinéfila, enseñando modos de ver las películas y herramientas para poder analizarlas. Esta nota de *Radiofilm*, por ejemplo, introduce la categoría del género cinematográfico policial, se refiere a cómo la película incluye “detalles interesantes vinculados a la vida porteña”, caracteriza el trabajo de actuación de “los intérpretes” y evalúa la labor del director. En otro ejemplar de *Radiofilm*, se anuncia el rodaje de *La calle junto a la luna*, película dedicada a la biografía de Evaristo Carriego, “el cantor de los humildes” (diciembre de 1950). Nuevamente, se incluye información sobre el argumento del film, el trabajo del actor protagónico (en este caso, Narciso Ibáñez Menta), el director (Román Viñoly Barreto), el libro sobre el que se basa la película (escrito por Ulises Petit de Murat), el estudio (Emelco) y detalles

⁷¹ En “Stars as a cinematic phenomenon” (1982), John Ellis plantea: “Stars have a similar function in the film industry to the creation of a narrative image: They provide a foreknowledge of the fiction, an invitation to cinema. Stars are incomplete images outside the cinema: the performance of the film is the moment of completion of images in subsidiary circulation in newspapers, fanzines, and so on” (539).

sobre la producción. Otro ejemplo al respecto es una nota de media página en la revista *Antena* (23 de diciembre de 1952) sobre el trabajo de Mario Soffici como director y actor en la película *Una ventana a la vida*. En este caso, se introduce una reflexión sobre este tipo de perfil en el cine, y se lo compara con el de Hugo del Carril, quien “se ha mostrado siempre propicio a esta clase de doble actividad, que no tiene, desde luego, el fin de acaparar dos situaciones principalísimas, sino de lograr el ensamblamiento perfecto de lo que debe hacer el protagonista y cómo debe hacerlo” (*Antena*, 23 de diciembre de 1952). En el mismo número de la revista *Antena*, se publica una nota a doble página sobre Tita Merello y la película que protagonizó en ese momento, *Filomena Marturano*. El artículo incluye varias fotografías de la actriz y una entrevista en la que se hace referencia a una gira por distintas provincias del país. El artículo muestra en Tita Merello una versión alternativa a la del paradigma de Hollywood (paradigma que sigue, por ejemplo, Zully Moreno): la actriz tanguera construye un tipo de sensualidad que se basa en valores asociados a sus orígenes en la clase trabajadora: independencia, frontalidad, fortaleza, sensibilidad. En la entrevista, cuando se refiere a su gira por “el interior”, Merello dice: “No son frases ni pavadas sensibleras, sino la verdad... Lo que me ha pasado... bueno, me ha conmovido profundamente...”. El entrevistador agrega (contribuyendo a la imagen particular de esta estrella tal y como es conocida por el público): “Pese a todo lo que diga y a la máscara que elija a veces Tita, lo cierto es que es una sentimental hasta la médula de los huesos. (...) Dejemos, no obstante, que ella se haga el gusto de fruncir el ceño, alzar la voz, soltar una que otra interjección. La verdad es otra, y eso lo saben todos los que la tratan”. Y en lugar del glamour con sabor extranjero, Tita enfatiza sus costumbres cercanas a las de los espectadores de la clase trabajadora argentina. Cuando habla de sus “momentos de tristeza”, cuenta que sale a caminar, “y cuando vuelvo de esas caminatas, tomo mi mate cocido y me voy a trabajar...”. Por otro lado, el perfil de Tita Merello es destacado

en esta nota y otras publicaciones en su dimensión artística. Es una estrella del espectáculo, sí, pero es reconocida más que por los atributos convencionales de las figuras estelares (belleza y glamour), por su trabajo como actriz:

La creadora de *Filomena Marturano* – porque la verdad es que la obra permanecía *inconu* (sic) hasta que ella la sacó de su polvoriento olvido para animarla y darle vida, hazaña que el autor agradeció o no, pero eso, como diría Kipling, es otra historia –, la creadora de *Filomena Marturano*, decíamos, está repitiendo en ese gran escenario etéreo que proporciona la radiotelefonía el estupendo éxito de su interpretación teatral. Pero no olvidemos que Tita Merello es no solamente la intérprete genial de la obra del autor italiano. Es también la excepcional Carancha de *Los isleros* y la heroína de *Pasó en mi barrio*, lo mismo que de *Arrabalera*. En una palabra, es la responsable de media docena de grandes éxitos artísticos de una autenticidad que todo el mundo le reconoce sin regateos.

En cuanto a las novedades en el terreno de las iniciativas empresariales, la sección “Cine al día” de *Radiofilm* publicaba noticias de interés, como la de una nueva productora independiente, Inti Huasi, creada por el actor Enrique Muiño junto con el guionista y director de cine Homero Manzi y el escenógrafo y director Ralph Pappier. El artículo informa sobre la formación de este emprendimiento cinematográfico de artistas y adelanta las propuestas que llevará adelante: producir películas centradas en “consagradas figuras” de la historia política y cultural argentina como Hipólito Yrigoyen, a quien estaría dedicada la primera película de la productora (*Radiofilm*, 8 de junio de 1949). Finalmente, entre artículos ilustrados sobre estrellas del espectáculo, secciones de preguntas y respuestas sobre actores y actrices de la gran pantalla, reseñas de estrenos, referencias a novedades tecnológicas en el séptimo arte y notas sobre el trabajo de directores, guionistas y escenógrafos, los lectores cinéfilos encontraban noticias sobre reuniones entre

funcionarios del gobierno y productores, convenios comerciales con otros países para el intercambio de películas, eventos como el Festival Internacional de Mar del Plata, y comentarios sobre la situación de la industria cinematográfica nacional. En la sección sobre las discusiones en torno al cine nacional, mencionaba la noticia publicada por la propia *Radiofilm* sobre Raúl Apold exigiéndole a los productores que el cine argentino “debe conquistar un nivel mucho más alto” (*Radiofilm*, 6 de diciembre de 1950). En *Radiolandia* se informó sobre el Festival de Mar de Plata paso a paso, desde su organización hasta la partida de las últimas delegaciones internacionales, incluyendo, junto a los infaltables “chismes”, noticias sobre las novedades tecnológicas, el despliegue de infraestructura, los estrenos y su recepción crítica y, por supuesto, la presencia de Perón (*Radiolandia*, 27 de febrero de 1954 al 24 de abril de 1954).

Pero hay otro aspecto de la cinefilia popular que está asociado a la diversificación de la figura del *aficionado* o la *aficionada* en el contexto peronista. En la década de 1930, junto a los cineclubes, se desarrollaron los círculos de aficionados, orientados a la práctica cinematográfica (Grela Reina y Peterlini, 233). Estos circuitos crecieron y se diversificaron durante el peronismo, en el contexto, como hemos subrayado ya, de una renovada difusión del cine, la proliferación de revistas cinematográficas, la expansión del formato de 16 milímetros, el interés por la educación técnica, el desarrollo de cursos por correspondencia, el crecimiento de la industria cinematográfica nacional, la emergencia de nuevos oficios técnicos y artísticos ligados al cine,⁷² y la ampliación del tiempo libre. Por un lado, en revistas especializadas en el quehacer técnico cinematográfico como *Cine Mínimo*, podemos identificar un circuito de aficionados de clases medias y altas, en el que se evidencia una capacidad de acceso a la tecnología necesaria para filmar y proyectar

⁷² Eduardo Galak e Iván Orbuch también señalan que la ampliación del mercado de la radio y el cine generó durante el peronismo nuevas “oportunidades laborales para una multiplicidad de oficios emergentes” (37).

películas, conocimiento de lenguas extranjeras y tiempo libre y recursos para dedicar a tareas no profesionales. En *Cine Mínimo* hay publicidades de los últimos modelos de proyectores Víctor, un correo de lectores en el que se recomienda la lectura de *Le cinéma d'amateur* de Raymond Bricon, una sección que explica “Cómo cuidar y mantener en buen estado las películas”, comentarios sobre “Películas argumentales de aficionados” y recomendaciones de Américo Méndez, director de la academia cinematográfica de Cine Service, para las incursiones amateurs en el cine (*Cine Mínimo*, octubre 1948). Por otro lado, en revistas especializadas como *16 Milímetros* y en revistas dedicadas al espectáculo como *Radiofilm* o *Cinema*, encontramos un circuito social diferente en el que se expresa una *cinefilia popular* que combina el interés por el espectáculo y el arte cinematográfico con la búsqueda de una formación técnica y artística específica para desarrollar una carrera profesional en la industria. La revista *16 Milímetros* distingue estos dos circuitos sociales de aficionados conceptualizándolos en dos tipos: El primero es el que “no concibe que su afición pueda derivarse a una actividad de orden profesional, o que sea un aprendizaje que especula en concretarse en un medio de vida”. Este es el aficionado que considera la práctica del cine como “una acción deportiva”, un “hobby que le permite una evasión a tareas y preocupaciones propias al medio donde ha conquistado sólida posición económica”. Por otro lado, se encuentra el aficionado al que quiere dirigirse *16 Milímetros*: aquel cuya afición “puede ser orientada para formarse un porvenir”.

En la formación de este nuevo perfil social del *aficionado* intervienen distintos elementos y factores propios del periodo peronista o que se profundizaron en él: el desarrollo de la industria cinematográfica y la expansión del cine como espectáculo accesible para amplios sectores de las clases trabajadoras urbanas (entradas más económicas, mayor capacidad adquisitiva de los trabajadores, tiempo libre), la proliferación de revistas sobre radio y cine (que ya se venía dando

sobre todo desde la década de 1930), la difusión de la cultura del *star-system* (con las particularidades que mencioné antes) y la creciente importancia del medio cinematográfico en distintos contextos públicos (escuelas, campañas de salud, educación agraria, festivales, propaganda, etc.). En este marco, la formación de pedagogías cinematográficas y meta-cinematográficas, tanto estatales como de iniciativas privadas, contribuyeron a una cinefilia popular que incluyó, en el caso de los aficionados, la perspectiva de insertarse en el mundo del cine a través de la educación y el trabajo. Trabajadores y trabajadoras que se desempeñaban en distintos ámbitos de la economía, con saberes propios de su oficio, familiarizados con la técnica industrial en sus diferentes actividades, podían aspirar a educarse en otros saberes técnicos, vinculados al arte cinematográfico. En este contexto, se abrían nuevas escuelas que formaban en oficios para la industria cinematográfica. En la guía de 1953, *Heraldo del Cinematografista* menciona Cine Service, el Instituto de Arte Teatral y Cinematográfico y la escuela de la Unidad Básica Eva Perón. Cotidianamente se publicitaban anuncios en las revistas de radio y cine sobre cursos gratuitos del Instituto Cinematográfico Argentino para el oficio de “técnico cinematográfico” (Figura 49). Este tipo de propuestas se producen, entonces, no solo en relación con la expansión de la industria del cine y la reivindicación por parte del gobierno, cineastas, críticos y educadores de la importancia cultural de este medio, sino en un contexto mayor de revalorización de los saberes técnicos del trabajo y el fomento de la educación integral desde el Estado.⁷³ La proliferación de propuestas de cursos presenciales o por correspondencia orientados

⁷³ Desde el Primer Plan Quinquenal Jorge Pedro Arizaga introdujo las escuelas técnicas de capacitación, de perfeccionamiento, y de especialización. Para el primer nivel era necesario contar con el certificado de estudios primarios, y para los otros dos niveles con el secundario, aunque estos podían sustituirse con pruebas especiales, respondiendo al principio democrático de “equiparación de gente proveniente de niveles sociales distintos, eliminada por el sistema o que no había tenido la oportunidad de cursar estudios regulares con anterioridad, y legitimaba los conocimientos obtenidos por otras vías, especialmente la práctica laboral” (Puiggrós 1993, 136). La educación técnica, además, era gratuita. Idea de una formación integral, técnica, científica, física, y humanística (Puiggrós 1993, 140).

al cine que se publicitaban en las revistas (mencionaremos en breve algunos ejemplos) puede entenderse en un marco histórico en el que las ofertas y perspectivas de educación y formación técnica formaban parte de la cotidianeidad obrera. Estas propuestas coincidían también con las tradiciones educativas de los sindicatos, que en el contexto peronista no solo se inclinaron por la técnica industrial sino también por las artes, especialmente por el teatro.⁷⁴ En este sentido, es importante notar que las propuestas educativas para aficionados y aficionadas del cine combinaban aspectos técnicos y artísticos, y, de esta manera, apelaban a las inclinaciones creativas de los trabajadores⁷⁵ y a las perspectivas de ascenso social a través de la industria del espectáculo. De esta forma, por ejemplo, algunas publicidades del Instituto Cinematográfico Argentino invitaban a aprender distintos oficios (camarógrafo, técnico de laboratorio y sonido, editor, dibujante, etc.) asegurándole al lector: “usted también puede triunfar” (Figura 50).

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 49. *Radiofilm*, julio de 1949. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de la República Argentina “Mariano Moreno”.

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 50. *Radiofilm*, 17 de junio de 1953. Archivo Gráfico de Radio. Radioenpapel.blogspot.com.

⁷⁴ En el semanario de la CGT se anuncian funciones del Teatro Obrero, integrado por trabajadores afiliados. Lo mismo ocurre en *El obrero gráfico*, órgano de prensa de la Federación Gráfica Argentina. Curiosamente, la CGT durante los años peronistas no manifiesta en sus publicaciones el claro interés por el cine que Joaquín Calvagno analiza en el semanario de la CGT comunista durante los años 30.

⁷⁵ Hay ejemplos interesantes de la creatividad popular expresada en la radio: es el caso de un concurso de *Radiofilm* y Radio Porteña en el que los/as lectores/as debían crear una letra de tango y Aníbal Troilo le pondría música a la ganadora. En diciembre de 1950 se publica la letra “Manyagrasa” de la finalista Blanca Aurora Corredera, de Coronel Suárez. La letra se refiere a los admiradores de Juan Manuel Fangio, “ídolo del pueblo”, que trabajan en un taller mecánico. La creatividad también era promovida por el peronismo a través de distintas instituciones y organizaciones. Por ejemplo, Flavia Fiorucci menciona el caso del Seminario Ilustrado de Mujeres Peronistas promocionado por la revista *Mundo Peronista* (núm. 55, 1 de diciembre de 1953, 19). El seminario proponía “la formación y la orientación de las vocaciones artísticas de la comunidad”.

Por otro lado, esta articulación de la técnica moderna con la creatividad y el saber popular tiene sus antecedentes en la cultura de masas de las décadas de 1920 y 1930 en lo que Beatriz Sarlo denominó la *imaginación técnica*. Estudiando revistas de divulgación científica y técnica como *Radio Revista y Ciencia popular*, o secciones dedicadas a estos temas en los diarios *Crítica* y *El Mundo*, Sarlo identificó una relación creativa entre los saberes populares ligados al trabajo artesanal e industrial (“saberes del pobre”) y los “saberes modernos”, científicos y técnicos, que se difundían en los medios masivos y que alimentaban una “imaginación técnica” que se proyectaba de manera utópica hacia el futuro (10). De esta manera, en el interés popular por las novedades científicas y técnicas, que se expresaba en las colaboraciones de lectores, Sarlo encuentra una “perspectiva plebeya” del “progreso” en la que se percibe en la técnica “la capacidad de mejora de la vida cotidiana junto con la fuerza mítica de lo maravilloso moderno” (81). Volvemos, de alguna manera, a los planteos teóricos iniciales de este capítulo, en los que técnica moderna y la utopía progresista se articulan en la imaginación colectiva. En el caso de la cinefilia popular del contexto peronista, la “imaginación técnica” a la que se refiere Sarlo se encuentra potenciada por la utopía de la *Nueva Argentina*. En este contexto, las novedades técnicas se representan como parte de la realización utópica del futuro y la apertura de posibilidades de progreso tanto a nivel colectivo (la nación argentina y la clase obrera) como a nivel individual (las perspectivas de ascenso social y de bienestar familiar).

La cultura cinéfila de los aficionados/as también se nutre, indirectamente, de las tradiciones de autoformación popular: el aprendizaje de oficios en el trabajo (en una transferencia de conocimientos entre generaciones), el desarrollo de saberes y habilidades en el ámbito doméstico (la reparación de muebles y artefactos, el arreglo de la indumentaria, la cocina, etc.), y la organización de espacios colectivos de formación a nivel sindical y barrial para el aprendizaje de

la lectoescritura y la historia obrera. En este sentido, las propuestas formativas publicitadas en las revistas de radio y cine durante el peronismo exigían una capacidad de autonomía por parte del estudiante. Muchos cursos eran por correspondencia, pensados para que pudieran ser completados en el tiempo libre después del trabajo. *Radiofilm* publica el anuncio de un curso de dibujo para la realización de afiches cinematográficos que propone estudiar “por correo” “en sus ratos libres” (*Radiofilm*, 17 de junio de 1953). Otro anuncio invitaba a aprender “dibujo de letras” en un “curso moderno, fácil y eficaz”, para desarrollar “una profesión que se puede desempeñar en todo tiempo y lugar”. Para ello, el anuncio del “Instituto Cenit” le sugiere al lector que “estudie en sus ratos libres”. Y le asegura que el curso es “para cualquier edad, basta saber leer y escribir”. Aprendiendo a dibujar letras, dice el anuncio, el aficionado al cine podrá trabajar “para carteles, afiches, propaganda, publicidad y cinematografía” (*Radiofilm*, 17 de junio de 1953). Características similares tenían los cursos de “diseño de modas”, los de baile y los de música (“aprenda a bailar por correo: tango, vals, milonga, swing, rumba, samba”; “aprenda por correo acordeón, bandoneón, guitarra, violín, etc. Academia Musical Castro”) (*Antena*, 15 de julio de 1947). La oferta de cursos orientada a la formación en oficios, también se sostenía sobre la base de un deseo de saber extendido en la época. En la revista *Cantando*, por ejemplo, la radio-escuela argentina de Radio del Estado ofrece cursos dirigidos “a todas las personas que pretendan ampliar sus conocimientos, recordar cosas algo olvidadas y aprender lo que en edad escolar y por diversas circunstancias no pudieron hacerlo”. El curso incluye la “cinematografía” como “complemento de la enseñanza” (23 de junio de 1948).

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 51. *Radiofilm*, junio de 1949. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de la República Argentina “Mariano Moreno”.

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 52. *Radiofilm*, diciembre de 1950. Colección propia.

Una pedagogía de la disciplina y el esfuerzo también se propiciaba en las revistas de radio y cine al dirigirse a los “aficionados” o “aspirantes”. En este caso, ya no nos referimos al aprendizaje de oficios únicamente, sino a las tentativas de “triunfar” artísticamente en el medio cinematográfico. En la sección “Diario de Cine” de la revista *Antena*, Chas de Cruz escribe una columna dirigida a los “aspirantes” de “capital e interior”. El crítico señala que “en todos los correos llegan cartas de aspirantes a artistas de cine”, pero que estos aspirantes pueden dividirse en dos grupos: los que dicen “que se parecen a alguna estrella, que se presentaron en estudios, que escribieron a directores y productores”, y “los que estudian”, los que viven “en las grandes ciudades, con profesores”, y los que viven “en los pueblos, leyendo”. Estos, dice Chas de Cruz, “son los más respetables en su afán”, los otros son simplemente “los que se tiran el lance”. Chas de Cruz, entonces, les recomienda a los aspirantes que estudien y que se preparen “con disciplina y esfuerzo” (*Antena*, 15 de julio de 1947). En *Radiofilm*, en el mismo tono, el crítico Manuel Ferradás Campos afirma: “Hay quienes creen que la carrera del arte es, simplemente, una amable posibilidad de aplausos y fortuna. De estos se nutre la larga caravana de fracasados y gentes que pululan en el ambiente buscando quien los ubique a cualquier precio. Hay, en cambio, quienes saben capacitarse y luchar”. Se refiere, más adelante, a Hugo del Carril como ejemplo de quien “aprende para realizar lo que aspira en su arte”, dándose “con pasión al estudio de la cinematografía” (*Radiofilm*, 8 de junio de 1949).

Como planteaba al inicio del capítulo, la técnica, en los medios masivos, participa de una tensión propia del fenómeno peronista entre ensoñación utópica (que esconde límites y contradicciones) y ampliación del horizonte de desarrollo subjetivo a partir de la formación y

autoformación individual y comunitaria. En estos procesos, como hemos visto en el caso de la cinefilia popular, convergen placer y esfuerzo, imaginación y conocimiento.

2.0 Tradición

En los orígenes del cine no solo encontramos su identificación con la modernidad técnica, sino también su asociación, explícita o implícita, con prácticas anteriores de la cultura popular en la esfera (formativa) del entretenimiento. En primer lugar, existe una relación entre el cine y las tradiciones de la narración oral. En las primeras exhibiciones cinematográficas, un relator-actor narraba al público lo que se representaba visualmente en la pantalla. En Japón, por ejemplo, durante la etapa silente del cine, el *benshi* narraba las acciones de la película encarnando las voces de los distintos personajes (Dym 509). De esta manera, se creaba un puente cultural entre la tradición oral y el nuevo fenómeno del cine. Incluso entrada la década de 1930, en las áreas rurales de Europa, donde el cine era todavía una novedad (especialmente en aldeas en las que no se conocía la electricidad), la figura del narrador cumplía una función central en la puesta en escena del espectáculo cinematográfico. En el caso de las Misiones Pedagógicas en la España republicana, por ejemplo, muchas veces los encargados de las sesiones de cine narraban al público campesino las escenas de las películas silentes que se proyectaban en la pantalla, agregando contextualizaciones o diálogos. En sus memorias, los misioneros señalaban que cuando no lo hacían el público lo solicitaba (Llorens 2019).

Además de recordar la relación entre las tradiciones de la narración oral y el cine, también podemos mencionar modos de definir y dar forma al espectáculo cinematográfico a partir de otras prácticas culturales. En China, por ejemplo, el cine en sus inicios fue denominado *dianying*, es decir, sombras eléctricas, un término que vinculaba una tradición teatral local con la modernidad técnica internacional (Bell). En el caso de la experiencia cinematográfica india, como señala Neepa Majumdar, durante la primera mitad del siglo XX la importación de tecnologías y dispositivos

culturales de Hollywood se combinó con la pintura popular del siglo XIX (*Kalighat pat*) que influyó en las formas gráficas de representar a las celebridades del mundo del cine (36-37).

Por otro lado, a nivel mundial se produjeron asociaciones entre el cine y prácticas precedentes de la cultura popular a través de la interacción entre el medio cinematográfico y otros medios modernos, como la radio. En América Latina, como destacó Jesús Martín Barbero, el cine se nutrió del melodrama desarrollado en el circo criollo, el teatro ambulante y el radioteatro (184-185), y, como señala Ana M. López, a mediados de los años treinta el cine interactuó de manera particularmente intensa con la cultura radial, generando un “paisaje mediático” en el que convergían distintas tecnologías y tradiciones (316). Un aspecto importante en este sentido es la presencia estelar de figuras de la radio en el cine. Como señala Clara Kriger, “la irrupción del cine sonoro favoreció el crecimiento ininterrumpido de la industria local, dado que la diferencia idiomática se convirtió en un problema para Hollywood y en un punto de partida para las cinematografías periféricas, que además podían ofrecerle al público las caras de las estrellas consagradas en la radiofonía” (2009, 27).⁷⁶ En Argentina, uno de los grandes atractivos de ir al cinematógrafo era encontrar en la pantalla la imagen de los artistas escuchados cotidianamente en la radio (Libertad Lamarque, Tita Merello, Hugo del Carril, etc.), y volver a escuchar canciones del repertorio popular en un contexto narrativo de carácter audiovisual. De esta manera, la cultura radial, que incluía formas de la narración oral, representación sonora de escenas dramáticas, difusión musical, construcción de figuras estelares y nuevas formas de sociabilidad en el marco de

⁷⁶ Durante la década del treinta, la industria cinematográfica en Argentina creció notablemente. Como detalla Claudio España, “a fines del 39, desde *Tango* (1933) se habían estrenado 163 películas; 61 productoras y/o distribuidoras (algunas norteamericanas) habían puesto su responsabilidad en títulos nacionales; de ellas, la más prolífica (ASF) llegaba a las 36 realizaciones con *Y mañana serán hombres*, el 25 de octubre de 1939. El número de directores llegó a 63. El público que asistía a los estrenos extranjeros comenzó a acercarse al cine nacional” (en Calistro; Cetrángolo; España; Insaurrealde; Landini 39).

la cultura de masas (Matallana; Thompson), motorizaba el desarrollo de la industria y el espectáculo del cine. A su vez, la radio recogía de los éxitos cinematográficos el interés del público en las estrellas, la producción fílmica y las promesas del cine nacional. De esta forma, ofrecía informativos, entrevistas y concursos que constituían una explotación de los eventos cinematográficos ya consumados y una invitación al público a continuar participando del fenómeno del cine en tanto “oyentes-espectadores” (Chion 1994; D’Lugo).

El cine, mediante esta interacción con la radio, recreaba, entonces, la música popular. De hecho, como es ampliamente conocido, la primera película sonora argentina es *¡Tango!* (Luis Moglia Barth, 1933), que cuenta con la participación de figuras populares del ámbito tanguero: Azucena Maizani, Tita Merello, Libertad Lamarque, Mercedes Simone y Alberto Gómez. Esta película representa, como plantea Florencia Garramuño, “lo típico como emblema de modernidad” (216). El arrabal se recrea cinematográficamente, poniendo de relieve las relaciones cotidianas entre la vida industrial, la tecnología moderna y formas de la cultura popular que se fundan en tradiciones previas (Garramuño 217). Luego vendrían muchas otras producciones centradas en la cultura del arrabal, el tango y sus motivos: *Calles de Buenos Aires* (José Agustín Ferreyra, 1934), *Noches de Buenos Aires* (Manuel Romero, 1935), *El alma del bandoneón* (Mario Soffici, 1935), *Puente Alsina* (Ferreyra, 1935), *El conventillo de la paloma* (Leopoldo Torres Ríos, 1936), *Puerto Nuevo* (Soffici y Luis César Amadori, 1936), *Radio Bar* (Manuel Romero, 1936), *Sombras porteñas* (Daniel Tinayre, 1936), *La fuga* (Luis Saslavsky, 1937), *Los muchachos de antes no usaban gomina* (Romero, 1937), *La vuelta de Rocha* (Romero, 1937), *Tres anclados en París* (Romero, 1938), *La vida de Carlos Gardel* (Alberto de Zavalía, 1939), *El astro del tango* (Luis Bayón Herrera, 1940), *La canción de los barrios* (Amadori, 1941), *Adiós Pampa mía* (Romero, 1946), *La cumparsita* (Antonio Momplet, 1947), *Buenos Aires canta* (Antonio Solano, 1947),

Pobre mi madre querida (Ralph Pappier y Homero Manzi, 1948), *Historia del tango* (Romero, 1949), *Se llamaba Carlos Gardel* (León Klimovsky, 1949), *La vida es un tango* (Romero, 1949), *La barra de la esquina* (Julio Saraceni, 1950), *El último payador* (Manzi, 1950), entre otras (Matamoro 202-208).⁷⁷

En este capítulo abordaremos cómo el cine argentino se representaba a sí mismo como parte de una historia de la cultura popular argentina, afirmándose como heredero del circo criollo y el teatro ambulante. Al respecto, analizaremos el caso de la película dirigida por Mario Soffici *La cabalgata del circo*, estrenada en 1945. En este mismo sentido, estudiaremos el carácter pedagógico de una cinematografía que emplea creativamente los recursos técnicos modernos para narrar esta historia en un contexto político en el que la cultura popular era puesta en valor. En este punto, analizaremos el film de Homero Manzi, protagonizado por Hugo del Carril, *El último payador* (1950).

Resulta esencial explicitar aquí que entiendo el concepto de *tradición* en el sentido elaborado por Raymond Williams: más que una “supervivencia del pasado”, la tradición es una “fuerza activamente configurativa” en el presente (1997, 137). Fundamentalmente, es necesario subrayar que no se trata simplemente de *la* tradición, sino de *una* tradición *selectiva* (Williams 1997, 137). En palabras de Williams, la tradición es “una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social” (1997, 137). De esta

⁷⁷ También hay que tener en cuenta el antecedente de las películas protagonizadas por Carlos Gardel, producidas en distintos países: *Flor de durazno* (Francisco Defilipis Novoa, 1917 – Patria Films, Argentina), *Las luces de Buenos Aires* (Adelqui Millar, 1931 – Paramount, Francia), *Espérame* (Louis Gasnier, 1932 – Paramount, Francia), *Melodía de arrabal* (Louis Gasnier, 1932 – Paramount, Francia), *Cuesta abajo* (Louis Gasnier, 1934 – Paramount, Estados Unidos), *El tango en Broadway* (Louis Gasnier, 1934 – Paramount, Estados Unidos), *El día que me quieras* (John Reinhardt, 1935 – Paramount, Estados Unidos), *Tango bar* (John Reinhardt, 1935 – Paramount, Estados Unidos).

manera, “dentro de una cultura particular, ciertos significados y prácticas son seleccionados y acentuados y otros significados y prácticas son rechazos o excluidos” (Williams 1997, 138). Esta selección se presenta, sin embargo, como *la* tradición, “el pasado significativo” (Williams 1997, 138). De esta forma, dice Williams, una tradición, siempre *selectiva*, ofrece “un sentido de predispuesta continuidad” con un pasado resignificado (1997, 138). Desde este lugar, analizaremos de qué manera operan las pedagogías cinematográficas (y meta-cinematográficas) en la elaboración de narrativas sobre la historia de la cultura popular argentina que buscan, a través de la selección de significados y prácticas culturales, crear una continuidad simbólica entre un “pasado configurativo” y un “presente preconfigurado”.

Otro objetivo es estudiar, tomando como punto de partida el análisis de *Los pueblos dormidos* (Leo Fleider, 1947), película sobre las poblaciones de la Quebrada de Humahuaca ganadora del primer premio en el rubro documental del Festival de Cine Argentino de 1948 (*Heraldo del Cinematografista*, 12 de mayo de 1948, 76), la representación cinematográfica de los *bordes* de la *Nueva Argentina*: áreas imaginadas como límites de la utopía, territorios regionalizados, culturas folklorizadas, sociedades ubicadas fuera de la historia, áreas limítrofes que deben ser supuestamente redimidas por el Estado. Aquí, *lo tradicional* es el *resto* y la *falta*, lo que persiste sin cambios a través del tiempo, lo que implica ausencia de *progreso*. Este caso nos obligará a continuar pensando el problema de la tradición en el contexto peronista: las operaciones selectivas que excluyen elementos que son ubicados fuera de la historia y que corresponden, en realidad, a un presente inquietante, heterogéneo y desigual. En estas operaciones, que cumplen una función pedagógica al producir una articulación discursiva, visual y sonora que circula por medios oficiales, que tiene repercusiones nacionales e internacionales, y que genera y difunde, al mismo tiempo, una interpretación de las comunidades indígenas nortenas y una revalidación de la acción

estatal en la región, se construye una noción del *borde* noroccidental de la *nación* que permite subsumir las diferencias culturales, las desigualdades socioeconómicas y las relaciones de opresión en una imagen refrendada de la *Nueva Argentina*. Analizaremos, en este mismo sentido, cómo el uso de la música folklórica funciona en la película, lo que nos permitirá volver a la cuestión de la tradición siempre en relación con la modernidad técnica argentina.

2.1 El reclamo moderno de pertenencia a una tradición: el cine argentino, el circo criollo y el folklore

En la antesala de la emergencia del movimiento peronista, se estrenó en el Gran Palace de Buenos Aires, el 30 de mayo de 1945, *La cabalgata del circo*, película producida por los Estudios San Miguel (una de las productoras más potentes del país en ese momento) y dirigida por Mario Soffici (destacado realizador desde finales de la década anterior), en la que participaron como actores figuras que tendrán luego una importancia clave tanto en términos políticos como culturales: protagonizan la película Libertad Lamarque (cantante de tango y actriz que luego se opondría al peronismo y emigraría a México) y Hugo del Carril (como hemos visto ya, también famosa voz tanguera y actor, que interpretaría más tarde la *Marcha peronista* y se transformaría en cineasta polémico al dirigir *Las aguas bajan turbias* en 1952), y uno de los papeles secundarios lo interpreta Eva Perón (quien, una vez en el poder, estará más cerca de Hugo del Carril).⁷⁸

⁷⁸ También se desempeñaron como actores José Olarra, Orestes Caviglia, Juan José Míguez, Hilde Pirovano, Armando Bó, Tino Tori, Elvira Quiroga, Ana Nieves y Ricardo Castro Ríos. En la fotografía Francis Boeniger, en la música Isidro Maiztegui, en la escenografía Ralph Pappier y Carlos Ferranoti, y en el montaje Carlos Rinaldi (Manrupe y Portela 73).

Según el mismo Mario Soffici comenta en una entrevista realizada en septiembre de 1975,⁷⁹ con sus películas buscaba recorrer las provincias del país, en parte por el recuerdo de su crianza en Mendoza y su interés por volver al interior desde una perspectiva cinematográfica, pero también porque, tomando a José Agustín Ferreyra como maestro,⁸⁰ procuraba “hacer un cine argentino, un cine que estuviera al alcance de mi vista y de mi sensibilidad” (Calistro; Centrángolo; España; Insaurralde; Landini 325-333). Con “cine argentino” quería decir un cine que no se limitara a producir imitaciones de Hollywood (Soffici en Calistro et al. 325). Esta intención coincidía con una tendencia de la industria y del público en Argentina. Como señaló en su momento Ulyses Petit de Murat en el diario *Crítica* (15 de septiembre de 1938), quienes estaban involucrados en la producción y la crítica cinematográfica podían advertir “el entusiasmo de una multitud que quiere a toda costa escuchar su propio idioma, ver los paisajes de su tierra y encontrar su expresión a través de intérpretes locales” (en Calistro et al. 40). El realizador Alberto de Zavalía también mencionaba a mediados de la década del setenta que en las primeras décadas del cine sonoro a él como a otros cineastas le interesaba el desarrollo de historias en ambientes rurales del

⁷⁹ La entrevista forma parte del *Reportaje al cine argentino* (Editorial Abril, 1978) elaborado por Mariano Calistro, Oscar Centrángolo, Claudio España, Andrés Insaurralde y Carlos Landino, miembros del Centro de Investigación de la Historia del Cine Argentino. Este grupo de historiadores del cine realizó en cinco años más de setenta entrevistas a directores, actores, escenógrafos, fotógrafos, guionistas y productores que protagonizaron el desarrollo del cine argentino durante las primeras décadas del siglo XX.

⁸⁰ José Agustín Ferreyra fue uno de los pioneros del cine argentino. Actor y director afrodescendiente, nació en Buenos Aires en 1889 y falleció en la misma ciudad en 1943. Dirigió películas entre 1915 y 1941, y se centró en escenas de los arrabales porteños. Mario Soffici comenzó trabajando con Ferreyra. En la entrevista a la que me refiero, Soffici cuenta que “cuando apareció el sonoro, con José Ferreyra, en España, en el año 28-29, coincidíamos en que cada país iba a tratar de hacer su propia cinematografía: ya no se podía ponerle cartelitos ni títulos; se podía, pero era una falta porque mucha gente quería escuchar su propio lenguaje. Y así fue que en el año 29 yo 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. Primero trabajé en una película con él que fue *Muñequitas porteñas*, después actué en *El linyera* de Enrique Larreta. Cuando volvió a llamarme Ferreyra le dije: ‘Mire Ferreyra, a mí, como actor no me interesa mayormente el cine. Me interesa desde el punto de vista de director, de manera que si usted quiere que yo trabaje en una nueva película, se lo hago pero por un canje: yo trabajo sin cobrarle como hice la vez anterior, pero a cambio de eso usted me va a dar algunas lecciones para que yo sepa cómo enganchar una escena con otra’. Fue lo que hice: *Calles de Buenos Aires*, en la que dirigí una escena y escribí el diálogo” (en Calistro et al. 324).

país (el Chaco santiagueño, la zona pampeana, etc.) (en Calistro et al. 364). El mismo Soffici realiza *Prisioneros de la tierra* en la selva misionera en 1939. Y, como veremos en el próximo capítulo, Lucas Demare se adentra en las islas del Paraná en 1951 (con *Los isleros*) y Hugo del Carril produce una nueva película en Misiones en 1952. Entonces, si bien lo más habitual era encontrarse con películas situadas en escenarios porteños y ambientes del tango, hubo grandes cineastas que decidieron filmar en locaciones apartadas del centro industrial y político, muchas veces siguiendo recorridos periodísticos y literarios anteriores que los inspiraban estética y políticamente (Horacio Quiroga en el caso de Soffici, Ernesto Castro en el de Demare, Alfredo Varela en el de Hugo del Carril).

Uno de los elementos con función pedagógica utilizados en la cinematografía de los años que estudiamos es el prólogo: un texto introductorio pronunciado por una *voice over* sobre un paisaje que sirve de contexto determinante para la historia que se anuncia. *La cabalgata del circo* abre con un plano abierto de la pampa, en el que casi todo el espacio es cubierto por el cielo.⁸¹ Ocupando una parte mínima del cuadro, dos carretas avanzan pequeñas y humildes, pegadas a la tierra. Una voz fuera de escena dice: “Nuestra historia comienza a fines del pasado siglo. Dos pobres carretas de un circo ambulante cruzan la pampa para ofrecer a los humildes la alegría de sus piruetas y de sus gracias”. Paralelamente, un plano general nos permite ver a las carretas avanzando en diagonal hacia nosotros, los espectadores, hasta que finalmente ocupan el centro de la imagen, asumiendo el protagonismo que tendrán en la película. El prólogo sitúa la historia

⁸¹ En la entrevista de 1975, Soffici se refiere a uno de sus “maestros”, Enrique Larreta: “Larreta tenía una cosa para mí espléndida que era el concepto de pampa, el concepto de campo argentino, que él veía como un enorme mar en el que las carretas que llevaban seis percherones eran los ‘transatlánticos de la pampa’, como las llamaba él. Y además él veía la infinitud de la tierra, lisa, llana, con una proporción enorme de cielo y una pequeña proporción de tierra (en realidad, por la distancia, es el efecto óptico que uno capta)” (en Calistro; Centrángolo; España; Insaurralde; Landini 326). Esta imagen de la pampa es la misma que se encuentra representada cinematográficamente en el prólogo de *La cabalgata del circo*.

ficcional en una historia social (la de los artistas y el público del circo), mientras la imagen nos coloca frente a un paisaje rural comúnmente identificado con la nación: la pampa. El prólogo indica a los espectadores que se trata de una *historia* de carretas *pobres* y espectadores *humildes*, que se encuentran en el interior pampeano de la nación.

La película ejerce una pedagogía meta-cinematográfica en la que los orígenes del cine se sitúan en el circo criollo, pero no solo en el aspecto espectacular del circo, sino en el componente del *esfuerzo* y el *sacrificio* de los artistas. Y esto es algo que podemos encontrar, como hemos visto en el capítulo anterior, en los discursos de las revistas de cine dirigidos a los “aficionados” (Chaz de Cruz en la revista *Antena* o Manuel Ferradás Campos en *Radiofilm*), y también en los de la crítica (el *Heraldo del Cinematografista* celebrando el reconocimiento del cine argentino en el Festival de Venecia por el “esfuerzo” de directores como Hugo del Carril, o la revista *Cinema* “apoyando” el “esfuerzo” de la industria cinematográfica nacional) y el gobierno (como en el caso de la reunión entre León Bouché y las productoras de cine que mencioné en el capítulo anterior), que reclamaban un esfuerzo de directores y estudios de cine para mejorar la calidad artística de las películas argentinas. En la película de Soffici, esta noción de esfuerzo y sacrificio aparece por primera vez en el primer plano de Tito Arletty (Orestes Caviglia) conduciendo la carreta en la noche, en plena tormenta, mientras se escucha el llanto de los niños y las quejas de la mujer enferma.

El paso del tiempo (1882, 1884, 1886, 1888, 1890, 1896), en la primera mitad de la película, se representa con la metáfora que define al circo ambulante: la rueda de la carreta en movimiento (Figura 53). La rueda sugiere dos dinámicas que están presentes en la narrativa del film: *repetición* (apertura y cierre del espectáculo, llegada y partida de la carreta) e *innovación* (creación de nuevas atracciones a partir de adaptaciones de canciones escuchadas en el camino, de

obras literarias que circulan en los almacenes de ramos generales –*Juan Cuello*, de Eduardo Gutiérrez- y, finalmente, ya en la segunda parte de la película, cuando la compañía llega a la ciudad, la incorporación del tango canción en el espectáculo teatral). Estas dinámicas, posibles por el carácter ambulante del fenómeno (repetir la novedad en distintos pueblos, incorporar de esos pueblos y caminos elementos de la cultura popular y letrada -que, como señala Graciela Montaldo, aparecen entrelazados en ese proceso), son las que caracterizan el desarrollo histórico del circo criollo, que tiene lugar durante las dos últimas décadas del siglo XIX. La repetición y la innovación están implicadas ambas en la *tradición*, si la entendemos no solo en el sentido planteado por Williams (“una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado” que se representa a su vez como *la tradición*), sino también en el sentido de la transmisión y, por ende, de la formación de saberes de generación en generación. En este sentido, *La cabalgata del circo* apunta, en su carácter pedagógico meta-cinematográfico, a poner en escena una historia del circo criollo y los orígenes del cine en la que el vínculo entre un fenómeno y otro es una tradición popular basada en la transmisión trans-generacional de saberes del trabajo y el espectáculo, que implica también, como hemos dicho, la innovación en la experiencia creativa.

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 53. Sobreimpresión de la imagen de la rueda y el paisaje pampeano atravesado por las carretas. Fotograma de *La cabalgata del circo* (Mario Soffici, 1945). Estudios San Miguel. Derechos hoy propiedad de Warner Media.

En la película, los saberes del oficio circense (acrobáticos, teatrales y musicales) y la itinerante naturaleza de este trabajo artístico, habilitan a los hijos de la familia Arletty, Nita (Libertad Lamarque) y Roberto (Hugo del Carril), la posibilidad creativa de la innovación. En una de las paradas, un pulpero les alcanza la novela de Eduardo Gutiérrez, *Juan Cuello*, y así comienza

el trabajo de adaptación de la obra literaria para el espectáculo del circo.⁸² La escena, en la que nuevamente el esfuerzo prepondera (los hermanos se pasan la noche en vela estudiando la obra y adaptándola para el teatro), incluye diálogos que también tienen una función pedagógica: representar el momento en que el circo incorpora la literatura gauchesca para incluir, con esta mediación letrada, registros del habla popular rural: “Hay que hablarles a los criollos en su idioma”, les había sugerido el pulpero a los hermanos en la escena anterior. Aquí, implícitamente, Soffici incluye una referencia a lo que Montaldo llamó, en *Museo del consumo*, la “zona de experimentación” en la que diferentes experiencias culturales convergieron a finales del siglo XIX en el circo criollo como germen de la cultura de masas argentina (96).

Uno de los grandes impulsores del circo criollo y de las innovaciones producidas en el contexto del espectáculo popular fue José Podestá.⁸³ La familia Podestá, de origen genovés, había llegado al Río de la Plata en la década de 1840. José nació en 1858 en Montevideo, ciudad en la que, en su juventud, fundó una cooperativa de aficionados al circo llamada Juventud Unida, realizando su primera gira en 1875 (Seibel 34). Más tarde, José Podestá formó una compañía ambulante con sus hermanos y el cubano José Camilo Rodríguez. Incluían en sus espectáculos circenses acrobacias, canciones y animales amaestrados (Seibel 45). Luego, como señala Beatriz Seibel en *Historia del circo*, Podestá se inspiró en la tradición de los payadores “para crear su clown, cantando y acompañándose con la guitarra o recitando sus décimas” (45). Seibel recoge las memorias del innovador del circo criollo que dice: “Allí empecé a estudiar el sentimiento del

⁸² La pulpería era el ámbito de sociabilidad en las poblaciones de la campaña, donde tenían lugar las reuniones campesinas en torno al juego de naipes, el baile, la guitarra y el bombo o el tambor. Allí se podía comprar, beber y reunirse incluso para casamientos y velatorios (Garavaglia; Portorrico).

⁸³ En otra película protagonizada por Hugo del Carril, *La vida es un tango* (Manuel Romero, 1939), uno de los personajes principales, interpretado por el icónico actor del primer cine argentino, Florencio Parravicini, hace referencia a José Podestá como impulsor del circo criollo.

pueblo por las cosas de la tierra” (Podestá en Seibel 45). Es interesante notar que esta es la idea que precisamente se reitera en la discursividad de los cineastas, actores y guionistas argentinos durante las primeras tres décadas del cine sonoro, incluyendo la expansión de este tipo de espectáculo entre mediados de los treinta y principios de los cuarenta, y su popularización durante los años del peronismo. Petit de Murat, para sumar otro ejemplo a los ya mencionados al inicio, manifestaba que su trabajo literario para películas como *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939), *La guerra gaucha* (Lucas Demare, 1942), *Pampa bárbara* (Lucas Demare y Hugo Fregonese, 1945), *Suburbio* (León Klimovsky, 1951) y la biografía cinematográfica de Evaristo Carriego, *La calle junto a la luna* (Román Viñoly Barreto, 1951), “eran distintas latitudes a través de temas propios o adaptados, que revelaban a la República” (Petit de Murat en Calistro et al., 177).⁸⁴ Por su parte, Demare decía que lo que le interesaba era presentar “problemas sociales, problemas nuestros, problemas del interior del país, problemas de nuestra gente” (en Calistro et al. 261). Demare comentaba, de una manera semejante a la de José Podestá, que a partir de recorrer las provincias para la realización de sus películas: “empecé a descubrir mi país, a conocerlo y a sentirlo verdaderamente. Me di cuenta de que sentía la tierra. Y ese fue, quizás, mi gran éxito” (en Calistro et al. 261). A contramano de la idea de que este tipo de perspectivas eran propias del discurso peronista, leemos aquí las palabras de dos autores que fueron críticos de los gobiernos de Perón. En el caso de Petit de Murat, su oposición al peronismo lo llevó a alejarse de Homero Manzi, con quien había escrito guiones importantes en los años anteriores a 1946. Sin embargo,

⁸⁴ Vale aclarar que, en la misma entrevista de 1975, Petit de Murat dice que también es un camino posible “la correcta internacionalización” de temas que se presentan a nivel local (en Calistro et al. 177). Se pueden mostrar “verdades nacionales”, problemas sociales, a través de una buena “orquestración de actores”, logrando crear películas que sean “revelaciones” en el exterior (Petit de Murat en Calistro et al. 177). También en su trabajo como crítico, en las secciones especializadas del diario *Crítica*, el escritor manifestaba que “En el cuadro de nuestra realidad esencial existen temas susceptibles de universalización” (Petit de Murat, *Crítica*, “El cura gaucho”, 25 de junio de 1941 en Bermúdez 12).

ambos desarrollaron temas que consideraron “nacionales” (por ejemplo, *Suburbio* o *La calle junto a la luna* en el caso de Petit de Murat, y *El último payador* en el caso de Manzi).

Retomando el hilo de la historia de Podestá, elemento del “pasado significativo” que es seleccionado por Soffici en esta narrativa cinematográfica del circo y el propio cine, en 1890, según explica Seibel, junto con el reconocimiento del circo criollo en Buenos Aires se define una nueva estructura de esta forma de espectáculo popular que incluye “una primera parte de arte circense, con acrobacia, payasos, animales amaestrados, etc., y una segunda parte de teatro, con el drama gauchesco en esta primera etapa” (62). Podestá incluye en el circo “el drama criollo”, que trata el tema de la injusticia social (tan central en la era peronista que se avecinaba cuando se produce el estreno de *La cabalgata del circo*) en obras como *Juan Moreira* (1879-1880), de Eduardo Gutiérrez, que circulaba en los espacios rurales en el formato de folletín (Seibel 59). De esta manera, el circo criollo se apropia de la literatura gauchesca que, a su vez, constituía, como destaca Josefina Ludmer, “un uso letrado de la cultura popular” (21-22). El uso de la voz del gaucho (“el idioma del criollo”, como decía el personaje del pulpero en *La cabalgata del circo*) implica, siguiendo a Ludmer, el uso de “una acumulación de sentidos: un mundo”, el mundo (heterogéneo) de la cultura popular rural (22). El género gauchesco, sintetiza Ludmer, “usó esa cultura para constituirse: versos, refranes, dichos, fábulas; usó la voz, los modos verbales de esa cultura” (21). Por otro lado, la literatura gauchesca adquiere popularidad por su circulación en los ambientes rurales, generando un fenómeno de cierta circularidad: en este uso del género gauchesco, la cultura letrada y la cultura popular “se ligan por una red de intercambios, préstamos y relaciones recíprocas” (Ludmer 22). En el contexto del circo criollo, la adaptación del género gauchesco implica volver a la oralidad desde el espectáculo teatral, recreando “la alianza entre lo oral y lo escrito” (Ludmer 77).

En *La cabalgata del circo*, vemos en un plano medio un afiche que difunde la novedad: “Estreno sensacional. Juan Cuello. Grandioso drama criollo. Hablado y cantado”. La adaptación teatral de la novela gauchesca recrea la “escena oral” en una nueva forma de entretenimiento popular. En ella la música ocupa un lugar importante: el drama será “hablado y cantado”. En un juego de identificaciones entre distintos espectáculos, el circo y el cine, y públicos de diferentes tiempos, de finales del siglo XIX y de mediados de la década de 1940, Soffici inscribe el fenómeno moderno cinematográfico en una tradición de la cultura popular que vincula el ambiente rural con el urbano, el trabajo de las compañías circenses con el de los cineastas y sus equipos, la intertextualidad del circo (la relación entre la palabra hablada en el teatro y el texto escrito del folletín) con la del cine (el guión dialogando con memorias, novelas y obras de teatro).

En la escena del estreno del drama criollo, Roberto Arletty interpreta el personaje de Juan Cuello. La escena representa la innovación en el circo a partir de la introducción de la literatura gauchesca, facilitando al público de la película una noción de las características específicas de este tipo de espectáculo: al ver la escena se puede observar, desde la perspectiva del público de los Arletty, la puesta en escena del drama, el vestuario y la escenografía, los modos de actuación (en los que se exageraban los gestos y los movimientos), y prestar atención a los diálogos y el lenguaje, provenientes de la adaptación de la obra literaria que circulaba como folletín. La escena también muestra la introducción de la música popular, otro modo de incorporación y adaptación para el espectáculo de las prácticas y productos culturales que circulaban en la campaña. Al mismo tiempo, la escena trasciende este sentido pedagógico de enseñar una historia de la cultura popular y el espectáculo para generar un efecto diferente en el público de la película en el tiempo de su estreno, articulando tres capas de representación: quien canta y toca la guitarra es, en el contexto diegético del film, Roberto Arletty interpretando el papel de Juan Cuello, pero en el plano medio

del hombre que canta, y en la duración de ese canto, el público de *La cabalgata del circo*, en 1945, probablemente estaba viendo y escuchando al cantante Hugo del Carril (Figura 54).

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 54. Hugo del Carril en el papel de Roberto Arletty interpretando el rol de Juan Cuello. Fotograma de *La cabalgata del circo* (Soffici, 1945). Estudios San Miguel. Derechos hoy propiedad de Warner Media.

El actor y cantante era ya famoso en la radio y el cine, y su imagen aparecía frecuentemente en revistas como *Radiolandia*, *Antena*, *Sintonía* y *Radiofilm*. Como mencionamos antes, desde los orígenes del cine sonoro en Argentina, la actuación de voces famosas de la radio en el cine era un atractivo importante para el público. La radio era un medio más cotidiano y popular que el cine, y era común que las películas siguieran las tendencias de la programación radial. Como plantea Ana López, “most of these films functioned to provide what the invisibility of radio precluded: the image of the singing body and the visual re-staging of the moment of radio performance” (322). En este caso, Del Carril no solo ya era una voz reconocida en la radio por su carrera como cantante de tango, sino también una estrella del cine nacional cuya importancia se fundaba en sus actuaciones musicales. Antes de *La cabalgata del circo*, el cantante se había destacado en las películas de Manuel Romero y Alberto de Zavalía por actuaciones que incluían la interpretación de tangos y milongas.⁸⁵ Es decir, en 1945 el público estaba habituado no solo a escuchar a Del Carril en la radio, sino también a verlo y escucharlo interpretando personajes y números musicales en el cine. De esta forma, volviendo al trabajo de Soffici, podemos decir que la escena que estamos analizando ofrece un placer audiovisual conocido para el público (y esperado, ya que las películas

⁸⁵ Por ejemplo, “Tiempos viejos” en *Los muchachos de antes no usaban gomina* (Manuel Romero, 1937), “El día que me quieras” en *La vida de Carlos Gardel* (Alberto de Zavalía, 1939) y “El porteño” en *La vida es un tango* (Romero, 1939).

se publicitaban en afiches que indicaban las canciones interpretadas por los actores-cantantes), al mismo tiempo que conecta, en su pedagogía meta-cinematográfica, los modos de representación musical del teatro en el circo criollo con los del cine sonoro argentino desde sus orígenes en la década de 1930 (Figura 55).

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 55. Afiche publicitario de *La cabalgata del circo* anunciando las canciones incluidas en la película: “El porteño”, “Maldito tango”, “Melenita de oro” y “Mi noche triste”.

En relación con el drama criollo, la película también representa al público rural. Los planos generales centrados en el público se encargan de mostrar la diversidad étnica de la población de la campaña bonaerense. Mestizos, negros y blancos comparten las gradas desde las que observan y participan del espectáculo (Figura 56). Ese es el sustrato social del que también provienen, como intenta indicar la película, las tradiciones culturales que nutren al circo en sus procesos de innovación y transformación (la payada, la música rural, el lenguaje popular recreado por la literatura gauchesca). Por otro lado, la película representa el comportamiento activo de este público. En la secuencia dedicada a la representación del drama gauchesco, vemos al público comentar las acciones de los personajes, reírse de sus torpezas e inquietarse ante los conflictos representados. En este sentido, la película recrea una famosa historia relatada por Podestá en sus memorias. En 1893, la compañía se encontraba representando una adaptación teatral de otra novela de Eduardo Gutiérrez, *Santos Vega*.⁸⁶ En la penúltima escena los personajes de Vega, Cipriano,

⁸⁶ A partir de la leyenda popular de Santos Vega, transmitida a través de la narración oral y la payada en la campaña, se crearon distintas versiones literarias: el poema de Bartolomé Mitre, *A Santos Vega, payador argentino* (1838), el de Hilario Ascasubi, *Santos Vega o los mellizos de la flor* (1875), la novela de folletín de Eduardo Gutiérrez, *Santos Vega* (1880), el poema de Rafael Obligado, *Santos Vega* (1885) y, a mediados del siglo XX, el cuento de Manuel Mujica Láinez, *El ángel y el payador* (1950). También hay una historieta de Walter Ciocca, publicada en el diario *La Razón* en 1948. Y al cine llegó en 1917 con la película silente de Carlos de Paoli, *Santos Vega*, basada en el poema de

Fausto y Telésforo se resisten a la autoridad militar, dispuestos al enfrentamiento (Schvartzman 344). En ese momento de la dramatización, el vigilante del circo interviene para detener el conflicto, rompiendo, como señala Julio Schvartzman, “la separación entre público y escenario” (344). En el relato se destaca que, cuando terminó el espectáculo, el público “aplaudió entusiasmado por el realismo con que representamos aquella última escena, y nosotros quedamos absortos y sorprendidos por tan inesperada intervención” (Podestá en Schvartzman 344-345). La película de Soffici recupera este relato para incorporarlo al cine. En la secuencia que representa la primera adaptación teatral que los hermanos Arletty realizan de *Juan Cuello*, hay una escena que alterna planos generales y medios de los actores con planos del público. En un plano medio vemos a los actores del circo representar la escena muda en la que los militares golpean a Cuello. Mientras tanto, escuchamos el alboroto del público y una voz que dice con indignación: “Cobardes... Castigar así a un hombre, ¡asesinos!”. Luego la cámara nos muestra al público y vemos al hombre que sigue hablando y le comenta al de al lado: “¡Mirá cómo le pegan!”. El montaje, que alterna planos del conflicto escenificado con planos del espectador inquieto, sugiere una tensión entre ficción y realidad, entre los significados previstos en la representación teatral (con el uso artístico de las situaciones, el lenguaje y los códigos del mundo popular rural) y la experiencia cotidiana de los espectadores que provienen de ese mundo y que, en cambio, no necesariamente participan de los códigos del circo que se basan en la separación, como planteaba Guy Debord en *La sociedad del espectáculo*, entre las relaciones sociales que conforman una realidad histórica contradictoria

Obligado. En 1936 se realiza la primera película sonora basada en la novela de Gutiérrez, *Santos Vega*, de Luis Moglia Barth. Durante los años del peronismo, Leopoldo Torres Ríos dirigió la película *Santos Vega vuelve* (1947), basada en el poema de Obligado y abierta a una historia nueva, inspirada en la contemporaneidad de la película. Hubo también varias versiones de la leyenda y las obras literarias sobre Santos Vega en el teatro.

y el espectáculo conformado por imágenes mediadoras que buscan representar una unidad coherente.

Cuando el conflicto en escena se exagera antes de ser resuelto en favor del protagonista, el hombre del público, interpelado por una situación que resultaba cotidiana para quienes vivían en la campaña la violencia y la opresión de las fuerzas del orden, se levanta dispuesto a intervenir en apoyo de Cuello, un hombre como él y tantos otros que en ese momento se estaba enfrentando solo a un grupo armado (Figura 57). Los códigos del mundo rural popular (en este caso, la idea de que es de cobardes pelear en grupo contra un hombre solo, y, en cambio, que es de hombre honrado intervenir en favor del que sufre una injusticia), vivos en el público del circo, desbordan la mediación del espectáculo (el uso y la adaptación que los artistas hacían de ese mundo) para irrumpir en la escena. Como plantea Schwartzman en *Letras gauchas* al interpretar el relato de Podestá, “tenemos, aquí, en la palabra de uno de los principales agentes de ese extraordinario episodio de la cultura popular rioplatense que fue el circo criollo, un emblema de la interacción imparable arte-vida” (345). Y esta interacción que se observa en el relato de Podestá resignificado por Soffici, es análoga a los intercambios dinámicos entre distintos registros culturales que tienen lugar a finales del siglo XIX. De esta manera, “una serie de hechos delictivos fue registrada por la crónica policial; la crónica fue también una lectura de esos hechos que alimentó el folletín o devino novela popular; este género nutrió al circo criollo, que prácticamente fundó el teatro nacional” (Schwartzman 345). Es pertinente incluir al cine en lo que Schwartzman describió como una historia de “identificaciones, proyecciones, contaminaciones y desbordes” (345).

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 56. El público del circo criollo a finales del siglo XIX según *La cabalgata del circo* (Mario Soffici, 1945). Estudios San Miguel. Derechos hoy propiedad de Warner Media.

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 57. Un hombre del público reacciona ante la escenificación de un enfrentamiento entre gauchos. La situación recuerda las primeras experiencias con el cine. Fotograma de *La cabalgata de circo* (Mario Soffici, 1945). Estudios San Miguel. Derechos hoy propiedad de Warner Media.

Soffici recrea el relato de Podestá relejendo la historia del cine argentino a partir del circo criollo. Desde ese lugar, es fácil asociar la escena del hombre del público queriendo intervenir en el drama representado, con las múltiples historias de los públicos del cine en distintos momentos y contextos históricos reaccionando activamente ante las imágenes proyectadas en la pantalla: corriendo ante el aparente avance de una locomotora (como en el relato sobre la experiencia con la película de los hermanos Lumière) o preguntando, ante una escena de un barco que naufraga, por el destino de un hijo que partió en una nave hacia América (como ocurrió en una aldea del norte de España en el contexto de las Misiones Pedagógicas de la Segunda República). Esta asociación remite a la idea de una historia común de los públicos ante el espectáculo y sus novedades, a la relación entre *repetición* e *innovación* en la cultura popular, y a la “interacción entre arte y vida” (como decía Schwartzman) en estas experiencias en las que los públicos son activos (como planteaba Jacques Rancière al cuestionar a Debord). De este modo, en *La cabalgata del circo* podemos encontrar, por un lado, la actividad de los artistas de crear el espectáculo a partir de ejercicios de uso y adaptación de elementos de la cultura letrada y popular, y, por otro lado, la actividad del público que participa del espectáculo a veces de maneras imprevistas.⁸⁷

⁸⁷ Rancière planteaba que el espectador también actúa: “observa, selecciona, compara, interpreta” (19), y que hay una distancia entre lo que el artista propone y lo que el público recibe e interpreta (20). De esta manera, cada espectador tiene el poder de ligar lo que percibe a su “aventura intelectual singular” (23). Esto, quiero decir aquí, no debería implicar el olvido del poder que tienen, más que los artistas, los medios masivos (o las redes sociales hoy) de afectar los modos de percepción y pensamiento de los espectadores (o, cada vez más, consumidores). Aquí es útil leer a Bernard Stiegler cuando propone prestar atención crítica al fenómeno de *gramatización* del comportamiento en la era del capitalismo contemporáneo.

En cuanto a la actividad de los artistas, *La cabalgata del circo* incluye, en una segunda parte, la transición del circo al teatro y del campo a la ciudad. En Buenos Aires, las presentaciones teatrales de los Arletty incorporan los temas del arrabal, la milonga y el tango. Por otro lado, los hermanos Roberto y Nita comienzan a participar de la dinámica incipiente del *star-system*, alimentada por los medios masivos, la radio y las revistas. Esta historia se observa también en relatos no ficcionales, en memorias escritas (como las de Podestá) o en testimonios orales, como el que incluiremos aquí.⁸⁸ Entre las distintas familias que se dedicaron al circo entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX, se encuentra la de Eudoro Palacios, nacido en Mendoza en 1928. Su familia era de Catamarca, y el abuelo, conocido como el Toni Totó, había fundado, en el último tercio del siglo XIX, un circo que recorría los pueblos de las provincias, sobre todo las del norte. El Toni Totó, quien había actuado con el famoso clown Frank Brown, gozaba de gran reconocimiento popular. Su nieto, como los hijos de los Arletty en la película de Soffici, se crio en el circo, viajando por las provincias, aprendiendo el oficio y actuando como trapealista y acróbata.

En la historia del circo de los Palacios, también se produce una transición hacia otras formas del espectáculo que se nutrían de la cultura popular rural. La madre de Eudoro, Margarita Palacios, se formó como compositora y cantante de música folklórica y hoy es reconocida como precursora del “boom” del folklore.⁸⁹ A principios de la década de 1950, Margarita creó un conjunto folklórico con sus hijos, Eudoro, Margarita y Ángel. Según relata Eudoro, la transición del circo al folklore “fue muy natural”, ya que en los dos casos se trataba de “andar por los

⁸⁸ Entrevista telefónica con Eudoro Palacios realizada en Buenos Aires entre el 18 y el 29 de marzo de 2021. La entrevista fue realizada por teléfono por las dificultades y limitaciones impuestas por la pandemia de Covid-19.

⁸⁹ El “boom” del folklore tuvo lugar desde fines de la década de 1950 hasta fines de la década de 1960, en paralelo al crecimiento de las industrias culturales argentinas (radios, revistas, discográficas y televisión) (Portorrico 68).

pueblos”. Este es un ejemplo de cómo en las familias circenses “se iniciaron las primeras figuras del teatro, el folklore, el tango, el espectáculo argentino” (Seibel 83). También es expresión de la dinámica cultural de intercambio entre los artistas del circo y los pueblos rurales visitados en sus giras.

Margarita Palacios y su conjunto ganaron fama en Buenos Aires y en todo el país. Como señala su hijo Eudoro, la compositora y cantante fue una “estrella” del folklore y “artista estable” en Radio El Mundo. El medio radial fue fundamental en la difusión de los artistas de la “música nativa”.⁹⁰ Las actuaciones del conjunto de Margarita y sus hijos se realizaban en emisoras de radio, así como en clubes, peñas y teatros. Al mismo tiempo, el conjunto folklórico continuó la tradición itinerante del circo criollo en el que se formó, y realizó numerosas giras por las provincias del país.

Por otro lado, la interacción con los medios de la cultura de masas no se limitaba a la radio, sino que encontraba lugar también en las revistas ilustradas centradas en la novedad del folklore como música de difusión masiva. Emilio Portorrico incorporó en *Eso que llamamos folklore. Una historia social de la música popular argentina de raíz folklórica* el estudio de la revista *Danzas nativas*, en la que sobresale la reproducción de fotografías de artistas como José de Hoyos, Antonio Tormo, Los Chalchaleros, Margarita Palacios, Alberto Castelar, Los Arrieros, Atahualpa Yupanqui e Hilda Vivar (154). *Danzas nativas* fue precedida por revistas en las que las noticias sobre la música folklórica coexistían con las del tango y otros géneros de la música popular, así como con información sobre el cine. Son las revistas *Radiofilm*, *Sintonía*, *Radiolandia*, *Antena*,

⁹⁰ También, y especialmente desde los años treinta, a través de este medio se popularizaron los radioteatros de género gauchesco, como *Chispazos de tradición*, en los que la figura del gaucho era asociada a valores identificados como nacionales: honor, lealtad y solidaridad (Matallana 105). Andrea Matallana, en *Locos por la radio. Una historia social de la radiofonía en la Argentina, 1923-1947*, cita a Jesús Martín Barbero cuando plantea que estos radioteatros conectaban la radio con distintas tradiciones de la cultura popular: “fueron instrumentos que actuaron como prolongación de los folletines gauchescos en el nuevo medio de comunicación” (109).

Discomanía, *Mundo Radial*, *El Hogar*, *Cantando*, entre otras. En la revista *Radiofilm*, desde mediados de los años cuarenta, se publicaban cancioneros que incluían letras de tango, folklore y boleros (número 215, 24 de agosto de 1949). En la revista *Cantando*, los cancioneros incluían, por ejemplo, tangos, cuecas y vidalas (número 127, 12 de noviembre de 1947). En la misma revista, además del cancionero (que publicaba letras como “El arriero”, de Yupanqui), se podía leer una nota sobre Astor Piazzolla en Montevideo y otra sobre el rodaje de la primera película dirigida por Hugo del Carril, *Historia del 900*, centrada en el ambiente del tango (*Cantando*, número 170, 8 de septiembre de 1948).

Esta relación de interacción (“contaminación”, como leíamos en el análisis de Schvartzman sobre la relación entre el circo y la literatura gauchesca) entre géneros, espectáculos y medios se observa en la historia de Margarita Palacios (y en la ficcional de los hermanos Arletty) cuando la artista empieza a trabajar en la industria cinematográfica para la incorporación de la “música nativa” (tal como se llamaba en ese momento a la música que hoy conocemos como folklórica) en películas orientadas hacia los llamados “temas nacionales”. Como explica Portorrico, la música popular estuvo presente en la cinematografía argentina desde los inicios del cine sonoro en nuestro país (122). En este sentido, la década de 1930 fue la más prolífera en la producción de películas de temática gauchesca que incluían “escenas musicales con canciones y danzas de origen folklórico” (Portorrico 124). Algunos ejemplos son: “*Juan Moreira* (Nelo Cósimi, 1936), en la que cantan Patrocinio Díaz, Alberto Gómez y Néstor Fera; *Santos Vega* (Luis Moglia Barth, 1936), con el actor y recitador Fernando Ochoa, el actor y cantor Juan Sarcione y el guitarrista Abel Fleury; *Nobleza gaucha* (Sebastián M. Naón, 1937), con el cantor Agustín Irusta, *Viento norte* (Mario Soffici, 1937), con el cantor Francisco Amor; *Los caranchos de la Florida* (Alberto de Zavalía, 1938), con Fera; *Pampa y cielo* (Raúl Gurruchaga, 1938), con Amor y los cantores

Domingo Conte y Oscar Alonso; *El matrero* (Orestes Caviglia, 1939), con Irusta; *Nativa* (Enrique de Rosas, 1939), con la cantante Azucena Maizani; y *Prisioneros de la tierra* (Soffici, 1939), con el cantor Roberto Fugazot, el músico correntino Emilio Chamorro y el célebre músico paraguayo Agustín Barboza” (Portorrico 124).

La cabalgata del circo sigue esta tendencia de seleccionar del pasado del siglo XIX temas vinculados a la literatura gauchesca y a la cultura popular rural. En la década de 1930, estos temas adquirirían usos distintos en la construcción de *tradiciones selectivas*. Por un lado, el nacionalismo conservador promocionó la idea de que las provincias eran el “alma de la nación” (Chamosa 118-119). En 1938, Robustiano Patrón Costas, el mayor propietario de ingenios azucareros del norte, junto con otros empresarios y latifundistas de la región, apoyó la creación de la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Sitios Históricos que se ocupó, entre otras cosas, de producir una difusión oficial del folklore.⁹¹ Según Oscar Chamosa, la visión que subyacía a esta difusión era la del folklore como un medio para contrarrestar las “fuerzas anti-argentinas” que amenazaban el orden político, económico y social del país.⁹² Estas “fuerzas” eran, desde la perspectiva del régimen conservador, las corrientes de izquierda presentes en el movimiento obrero urbano. En este contexto, como señalan Alejandro Cattaruzza y Alejandro Eujanian, la figura del gaucho se reivindicó como contrapeso simbólico del obrero revolucionario contemporáneo: “había dejado de

⁹¹ Oscar Chamosa explica, en *The Argentine Folklore Movement: Sugar Elites, Criollo Workers, and the Politics of Cultural Nationalism, 1900-1955*, las particularidades de la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Sitios Históricos, que incluyó entre sus proyectos la reconstrucción de las capillas de Purmamarca, Tilcara, Humahuaca y Yavi, en la provincia de Jujuy, y la reconstrucción de la Casa de la Independencia en Tucumán (123). El mismo año en el que se creó la Comisión, 1938, y en el mismo tono político, se realizó el Primer Congreso Nacional de Turismo, que se propuso la promoción de festividades populares del norte argentino como atracciones turísticas y herramientas de educación folklórica (Chamosa 124).

⁹² Como señala Chamosa, esta idea halla un antecedente a principios del siglo XX con la noción (de inspiración romántica) del “interior” del país como el “alma de la nación argentina” (115). Esto en un contexto de fuerte movilización de las organizaciones obreras, formadas a partir de tradiciones políticas y sindicales europeas (sobre todo, en ese momento, el anarquismo, el socialismo y el sindicalismo revolucionario). La “cultura criolla”, una suerte de verdad nacional, se oponía, desde la perspectiva de la oligarquía gobernante, a las ideologías revolucionarias de raíz europea que amenazaban el orden establecido.

estar excluido de la definición de la tradición nacional, como ocurría a fines del siglo XIX, para transformarse en uno de sus centros” (220). La visión del gaucho que se reivindicaba desde el poder era una desprovista de los aspectos rebeldes de su figura, aspectos que están presentes en el mismo *Martín Fierro* de José Hernández. De hecho, como señalan Cattaruzza y Eujanian en relación con la circulación popular que adquirió el libro en los ambientes sociales de los peones de campo, “dos años después de su edición original, en el prólogo a la octava edición de 1874, Hernández demostraba su preocupación por las consecuencias morales que en esos públicos inesperados podía provocar la lectura del poema, planteando que era la integración del peón a la vida civilizada lo que esperaba que su texto transmitiera” (230). Y es que el gaucho, la literatura gauchesca y la música folklórica adquirieron, como mencionamos antes, distintas lecturas y usos políticos. En la película de Soffici se hace referencia a la rebeldía de Juan Cuello ante las injusticias del poder. Cattaruzza y Eujanian mencionan la recepción anarquista del *Martín Fierro* y citan la definición que hace del poema el periódico *La Protesta*: “el grito de una clase en lucha contra las capas superiores de una sociedad que la oprime” (en Cattaruzza y Eujanian 236). Finalmente, como estudia Joaquín Calvagno, en el mismo contexto de los años treinta el semanario de la CGT (conducida en ese momento por el Partido Comunista) reivindicaba “la tradición criolla” como “vehículo de comunidad e integración” (en Calvagno 62), y proponía fortalecer la incorporación de la “música autóctona” al cine de producción nacional.

Si bien las películas de temas gauchescos disminuyeron levemente en cantidad durante la década de 1940, continuaron siendo importantes y tuvieron una gran acogida en el país y en el resto de América Latina (Portorrico 125).⁹³ En este sentido, es importante mencionar el trabajo de

⁹³ Portorrico menciona algunos ejemplos: “producciones como las dirigidas por Lucas Demare y musicalizadas por su hermano Lucio (*El cura gaucho*, 1941); *La guerra gaucha*, 1942, con música de los hermanos Ábalos; *Su mejor alumno*, 1944 y *Pampa bárbara*, 1945, ésta dirigida por Hugo Fregonese. (...) Asimismo deben mencionarse los films

la productora cinematográfica Artistas Argentinos Asociados (creada en 1941), en la que tuvo un rol clave el cineasta Lucas Demare, director de *La guerra gaucha*, *Pampa bárbara*, *Los isleros*, entre muchas otras películas que abordaron “temas nacionales” desde una perspectiva independiente (que se mantuvo también durante el peronismo) (García Fanlo 112). Participaron de este grupo los guionistas Ulyses Petit de Murat, Sixto Pondal Ríos y Homero Manzi (este último de filiación yrigoyenista -se incorporó a FORJA en 1935- y fuertemente crítico del régimen conservador).⁹⁴ También los actores Ángel Magaña (protagonista de *Prisioneros de la tierra*, película de Soffici que reúne en 1939 a muchos de los que integrarán este grupo), Enrique Muiño, Elías Alippi y Francisco Petrone. Artistas Argentinos Asociados se creó, tal como explica Magaña, para hacer películas que se distanciaran del estilo centrado en los motivos del tango desde una perspectiva nostálgica del pasado del arrabal (“el cine de canciones, cantantes, de mercado exterior”), para realizar, en cambio, producciones que implicaran un cine de calidad técnica y artística que trabajara con obras de la literatura nacional y que, a su vez, recorriera distintas regiones del país (en Calistro et al. 100-107). Debían ser propuestas “de autor” (como planteaba Petit de Murat), que trataran “problemas del interior del país”, que fueran “buenas películas” y “comerciales” al mismo tiempo (como quería Demare) (en Calistro et al. 171; 256-261).

de Moglia Barth (*Cruza*, 1942, y otra versión de *Juan Moreira*, 1948), protagonizadas por Fernando Ochoa, acompañado en la segunda por Sarcione y Fera; Soffici (*El camino de las llamas*, 1942; *Tres hombres de río*, 1943), con Irusta y Chamorro; y Alberto de Zavalía (*Malambo*, 1942), con música de Alberto Ginastera” (125).

⁹⁴ FORJA (Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina) fue una sección disidente de la UCR (Unión Cívica Radical) que se creó en 1935 (durante el gobierno de Agustín P. Justo) en oposición al régimen conservador y oligárquico que gobernaba el país desde el golpe de Estado de 1930. En este grupo se encontraban intelectuales y artistas como Arturo Jauretche, Homero Manzi, Juan B. Fleitas, Luis Dellepiane, Gabriel del Mazo y Raúl Scalabrini Ortiz. FORJA buscaba recuperar las ideas de Hipólito Yrigoyen en cuanto a la defensa de la soberanía nacional. Planteaban la necesidad de la unión de América Latina contra el imperialismo de las potencias mundiales. Denunciaban, por ejemplo, el Pacto Roca-Runciman de 1933 que aseguraba cuotas de exportación de carne argentina a Gran Bretaña favoreciendo al cliente con precios más bajos que los ofrecidos por otros proveedores, eliminación de impuestos para los productos ingresos que ingresaban al mercado argentino, monopolio sobre la industria frigorífica y los transportes vinculados al movimiento de la carne hacia el puerto para su exportación.

En 1945, Soffici, cuando estrena *La cabalgata del circo*, había realizado ya, en cuanto a películas que responden a un estilo propio orientado, como mencionamos antes, a lo que él mismo define como un cine “al alcance de mi vista y mi sensibilidad”, *La barra mendocina* (1935), *Viento norte* (1937), *Kilómetro 111* (1938), *El viejo doctor* (1939), *Prisioneros de la tierra* (1939) y *El camino de las llamas* (1942).⁹⁵ En estas películas se observan las raíces de la colaboración entre los guionistas y actores que crearían Artistas Argentinos Asociados en 1941, y la concepción cinematográfica que la productora independiente eligió llevar adelante.⁹⁶ También, por supuesto, se destacan elementos que en *La cabalgata del circo* se retomarían: El prólogo como dispositivo de contextualización de la ficción en un contexto histórico y territorial, el homenaje a ciertos predecesores en el campo del arte y el espectáculo, la representación del lenguaje popular rural y el uso de la música folklórica en la construcción de un paisaje y de una historia que hacen a una

⁹⁵ Volviendo a la entrevista de 1975, es interesante la reflexión de Soffici sobre su relación con sus “maestros”, que le marcan el camino en dirección a la definición de su propia concepción de la cinematografía como un arte en contexto: hecho en base a una sensibilidad abierta al ambiente histórico, territorial y social del artista. Soffici cree en la necesidad de una combinación entre la observación y la interacción directa, sensible con el medio. Se refiere a Enrique Larreta y Ricardo Güiraldes: “Eran dos grandes escritores, pero miraban desde una atalaya, sin mezclarse” (en Calistro et al. 326). Y luego se refiere específicamente a Larreta: “Puede que él haya influido en mí, a pesar de que yo me he criado en Mendoza y en otras partes que, si bien no eran ‘pampa’, lo eran en otro sentido: los arenales de San Luis, la Pampa del Ceibo, que tenía un horizonte interminable” (Soffici en Calistro et al. 326). Con respecto a la influencia indirecta que toma de Tolstoi, Soffici cita: “el artista recoge una emoción que trata de transmitir a los demás” (en Calistro et al. 326). Y explica que “para recoger esa emoción la tiene que tener a su alcance. Si yo me zambullo en la historia y retrocedo una cantidad de años, voy a escribir una historia de 1700, 1600, pero evidentemente la voy a escribir con mis ojos de ahora, con mis oídos de ahora, con lo que yo veo y siento; de acuerdo con el mundo que me rodea” (Soffici en Calistro et al. 326).

⁹⁶ En cuanto a las colaboraciones entre quienes conformarían Artistas Argentinos Asociados, en *Viento norte* trabajaron los actores Ángel Magaña, Enrique Muñño y Elías Alippi; en *Kilómetro 111*, Magaña y el guionista Sixto Pondal Ríos; en *Prisioneros de la tierra*, los actores Magaña y Francisco Petrone, y el guionista Petit de Murat; en *El camino de las llamas*, los guionistas Petit de Murat y Homero Manzi (que luego se separarían por el acercamiento de Manzi al peronismo). En cuanto a elementos estéticos y culturales que contribuyen a la definición de la productora, y que tiene que ver con la idea de crear un “cine argentino” que plantee una representación de la historia del país (la expansión de la frontera en *Viento norte*) y de sus problemas sociales contemporáneos (el conflicto entre los cosechadores de trigo y los comerciantes en *Kilómetro 111*), se observa el trabajo de los guionistas y actores sobre el lenguaje popular de distintas regiones del país, la elaboración fotográfica y cinematográfica de paisajes nacionales, la adaptación de obras literarias argentinas que abordan la historia del país o problemáticas sociales pasadas o contemporáneas, y el uso de la música folklórica. De hecho, la relación con Soffici no solo es la que tiene lugar en la etapa embrionaria de la productora: el cineasta trabajaría luego con Artistas Argentinos Asociados en la realización de *Pasó en mi barrio* (1951), *Mujeres casadas* (1954) y *El hombre que debía una muerte* (1955).

tradición selectiva que ubica al cine, implícita o explícitamente, en una relación de continuidad con una historia de la cultura popular argentina.⁹⁷

Al inicio de esta sección nos referimos al prólogo en la película como elemento pedagógico. También analizamos el aspecto de la representación de los usos, adaptaciones y recreaciones del lenguaje popular rural que producen la literatura gauchesca y el circo criollo. En cuanto al lugar de la música folklórica, reseñamos su afinidad con el circo criollo a partir del caso de Margarita Palacios y su conjunto, así como la relación que este género musical asume con el cine desde la década del treinta. En *La cabalgata del circo*, una escena de los Arletty en la carreta representa el momento en el que los hermanos, Nita y Roberto, escuchan a la distancia el canto de unos trabajadores del campo e intentan imitarlo, buscando registrarlo en la memoria para integrarlo luego en el espectáculo de las pantomimas “habladas”. En una escena posterior, como mencionamos antes en esa sección, Roberto interpreta el rol de Juan Cuello recreando una canción aprendida en el camino. Hacia el final de la película el homenaje meta-ficcional a los artistas del

⁹⁷ Dos ejemplos de prólogos: el de *Viento norte* contextualiza la ficción de una manera magra y general: “Tierras argentinas. A fines del siglo pasado”; mientras que el de *Prisioneros de la tierra*, incluye una licencia poética para interpretar ese contexto territorial y establecer, a su vez, una separación entre el tiempo presente y el pasado, introduciendo un sentido moral en su carácter pedagógico (retomaremos esto en el próximo capítulo): “Misiones, retazo alucinado de la tierra argentina, abre su mágico encanto a la vera de los bosques sin fin y los ríos profundos, en el extremo norte del país. Allí levanta cada vez más resonante su cántico a la PAZ y al TRABAJO -no siempre fue así-. Antaño cruzaron las rojas encrucijadas de las picadas abiertas a punta de machete en el corazón de la selva, hombres de rostros marcados por el destino, que muchas veces vivieron una epopeya de sangre y alcohol. A esos días turbios y extraños nos llevará esta historia”. En cuanto al homenaje, *Viento norte* incluye uno al creador de la productora de la película, Argentina Sono Film: “A la memoria inolvidable de Ángel Mentasti, que permitió con su esfuerzo iniciar el rodaje de esta película. Sus hijos”. Nuevamente, aquí, vemos destacado el valor del esfuerzo, como en la historia de *La cabalgata del circo*. Además, en tanto homenaje, establece una relación entre la película y sus antecedentes en el campo del arte y espectáculo. El lenguaje popular ingresa en la representación que hacen los guionistas y los actores en *Viento norte*, situada al sur de las tierras pampeanas; en *Kilómetro 111*, ubicada en un pueblo rural de la provincia de Buenos Aires, en *Prisioneros de la tierra*, enmarcada en el litoral misionero; en *El camino de las llamas*, contextualizada en un pueblo de Mendoza, al pie de la Cordillera de los Andes. En cuanto al paisaje, un plano abierto de la tierra ondulada del sur pampeano en *Viento norte*; en *Kilómetro 111*, una secuencia de planos del campo bonaerense que muestran el trigo en movimiento y la cosechadora avanzando; en *Prisioneros de la tierra*, el río Paraná rodeado de espesos bosques. Por último, el uso de la música folklórica: la voz de Francisco Amor en *Viento norte*, acompañando el avance de la montonera o la música de Agustín Barboza representando la cultura popular del Alto Paraná en *Prisioneros de la tierra*.

circo, en su capacidad de esfuerzo, trabajo y experimentación creativa, se hace explícito. La última secuencia se sitúa en un set de filmación. Una pizarra que anuncia el rodaje de *La cabalgata del circo* la inaugura (Figura 6). Los hermanos Arletty, ya mayores, están presentes como espectadores curiosos, inquietos por las dinámicas del moderno espectáculo cinematográfico. Una nueva generación de artistas, la de los hijos de Nita, protagonizan la película. Roberto discute sobre la veracidad de la historia del circo representada en las escenas que se estaban filmando, y el director le explica que la película se basa sobre la realidad creando, al mismo tiempo, su propia “verdad cinematográfica”. Soffici incluye este elemento pedagógico para explicitar al público los artificios cinematográficos de la adaptación y la narración (que la película representa antes para el caso de la literatura y el teatro en el circo) en la construcción de ficciones sobre la historia que, a su vez, forman *parte* de la historia -de la cultura popular, del espectáculo.

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 58. Recreación del rodaje de la película en el mismo marco de su estructura diegética. Fotograma de *La cabalgata del circo* (Mario Soffici, 1945). Estudios San Miguel. Derechos hoy propiedad de Warner Media.

La película cierra con la representación de un homenaje al circo criollo que sintetiza, a su vez, el homenaje que constituye, en sí misma, la película de Soffici a quienes elige como sus predecesores. La cámara asume la perspectiva del público en el estreno de la película protagonizada por los hijos de Nita, y nos hace leer en la pantalla que ven los hermanos Arletty desde sus asientos: “Homenaje a los artistas del heroico circo, que bajo su carpa nómada dieron aliento de libertad y justicia a sus pantomimas criollas”. Se trata, podríamos decir, de un epílogo integrado a la estructura diegética de la película para reafirmar el carácter meta-cinematográfico de la propia ficción y, de esta manera, reivindicar la validez de la misma ficción cinematográfica

como práctica artística y técnica integrada a una *tradición*: la del espectáculo creado a partir de la experimentación con la riqueza de la cultura popular.

2.2 El cine como medio para narrar la historia de la cultura popular argentina. Tradición y reproductibilidad técnica

Es muy conocido ya el diagnóstico de Walter Benjamin sobre la decadencia del *aura* en la modernidad, particularmente con la expansión del uso de las tecnologías de reproducción de imágenes y sonidos en el marco de la emergencia y consolidación de la cultura de masas.⁹⁸ Pero

⁹⁸ Si bien este planteo Benjamin lo realiza en el famoso ensayo de 1936 “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, el concepto de aura es elaborado en diferentes textos por lo menos en dos sentidos. Podríamos decir que la primera definición es la que emerge del análisis de la experiencia con el arte en el contexto de la modernidad (con la irrupción de las tecnologías que permiten la reproducción mecánica de la imagen y el sonido). En 1936, en el ensayo sobre la obra de arte, Benjamin plantea que la reproducción mecánica de la imagen determina la pérdida de su unicidad, y, por lo tanto, de su autenticidad. Aquí subyace una primera forma de definir el aura como una cualidad del objeto de la mirada (su originalidad). Destruir el aura, en este sentido, es privar al objeto de su carácter único e irrepetible (2012, 66). Este fenómeno no solo se explica por las transformaciones tecnológicas, sino también por la irrupción de las masas que, como plantea Benjamin, reclaman que el mundo les sea más accesible, y pretenden “tomar posesión inmediata del objeto en la imagen” (2012, 169). Una segunda aproximación al concepto aparece en el mismo ensayo cuando Benjamin propone pensar en el aura como una forma de experiencia estética: “¿Qué es, en definitiva, el aura? Una singular trama de tiempo y espacio: aparición única de una lejanía, por próxima que sea. El hombre que, una tarde de verano, se abandona a seguir con su mirada el perfil de un horizonte montañoso o la línea de una rama que alarga su sombra hacia él, ese hombre respira el aura de esas montañas, de esa rama” (2012, 169). El aura puede entenderse en este pasaje como producto de una relación entre la profundidad del tiempo inscrita en la materialidad del objeto y la actualidad de su percepción por parte del sujeto: “La profundidad del tiempo, que obra una distancia entre el objeto y el sujeto de la mirada, se precipita en un instante único y extraordinario (la trama actual de tiempo y espacio) que puede pensarse como el tiempo pleno de la experiencia” (Llorens 2018, 326). En otro ensayo, “Sobre algunos motivos en Baudelaire” (1939), Benjamin vuelve a la noción de aura en el marco de su investigación sobre la poesía de Charles Baudelaire y el *spleen* (tedio) como la *malaise* de la modernidad capitalista. En este ensayo, el filósofo plantea una relación entre el derrumbe del aura y la transformación de las formas de la experiencia (en la ciudad), la percepción (a partir de la incorporación cotidiana de la tecnología moderna) y la memoria (aquí el autor incluye un comentario sobre la noción psicoanalítica del *shock* y un estudio sobre el concepto de la *memoria involuntaria* de Marcel Proust). En este marco, “advertir el aura de una cosa, acaba diciendo Benjamin en esta segunda definición del concepto, significa dotarla de la capacidad de alzar la mirada” (Llorens 2018, 326). En este sentido, es pertinente mencionar el análisis de Georges Didi-Huberman en *Lo que vemos, lo que nos mira*. Allí el autor “define el aura como un acontecimiento único y extraño, y al objeto aurático como aquel que se mueve ante el sujeto en un ida y vuelta incesante, presentándose lejano y cercano, como el ‘indicio de una pérdida a la que sostiene, a la que obra visualmente’” (Llorens 2018, 327).

la complejidad del concepto de *aura* y la perspectiva dialéctica que Benjamin asume ante la tecnología, nos permiten pensar en las posibilidades de su reinención en el contexto de la experiencia con el cine.⁹⁹ En esta sección analizaremos la película *El último payador*, dirigida por Homero Manzi y Ralph Pappier, protagonizada por Hugo del Carril y estrenada en el teatro Ópera el 9 de febrero de 1950.¹⁰⁰ Esta película es una pieza clave para analizar cómo el cine se constituye como *medio* para narrar la historia de la cultura popular, en este caso de la payada y el tango en conexión con la política obrera, al mismo tiempo que genera un espacio de reflexión sobre el impacto de las tecnologías modernas de reproducción de la imagen y el sonido en las posibilidades de la experiencia estética en el contexto de la cultura de masas.¹⁰¹

En *El último payador*, como en *La cabalgata del circo* y otras películas que estamos incluyendo en este trabajo, funciona el recurso pedagógico del prólogo. En la apertura de la película, sobre la imagen de un libro abierto, de piedra, que oficia como lápida sobre la que caen unas flores, leemos un texto que nos introduce a una biografía cinematográfica: “José Betinotti nació en un barrio de Buenos Aires cuando los payadores reinaban en el Río de la Plata. Su arte consistía en cantar improvisando, al compás de la guitarra, sobre temas diversos e inesperados. Murió en el instante en que se eclipsaba el auge de los payadores y comenzaba a imponerse el

⁹⁹ Miriam Hansen estudió el pensamiento de Walter Benjamin, Siegfried Kracauer y Theodor Adorno sobre la experiencia con el cine en *Cinema and Experience* (2011).

¹⁰⁰ Otros actores que trabajan en la película son: Aída Luz, Orquídea Pino, Gregorio Cicarelli, Tomás Simari, Ricardo Passano, Rosa Catá, José Ruzzo, Lito Bayardo, Marino Seré, Yuki Nambá, Vera Láinez, Alberto Terrones, Francisco Donadio y Juan Caferatta. La fotografía es de Mario Pagés, la escenografía de Carlos Ferrarotti y Ralph Pappier, y el montaje de José Cañizares y Vicente Castagno. La música es de Tito Ribero y la reconstrucción de payadas y escrituras estuvo a cargo de Sebastián Piana. La productora de la película es Estudios San Miguel y la distribuidora Panamericana (Portela y Manrupe 595).

¹⁰¹ En este sentido, es importante tener en cuenta la diferencia entre cultura popular y cultura de masas. La cultura popular necesariamente es producida y transmitida por los sectores populares de la sociedad, sean urbanos o rurales. La cultura de masas (fenómeno propio de la modernidad), en cambio, es producida y difundida por las industrias culturales y del espectáculo, con base en las grandes ciudades. En este sentido, siempre interviene la mediación de las tecnologías modernas de la reproducción de la imagen y el sonido. En su producción intervienen artistas que pueden provenir de los sectores populares o no. A su vez, la cultura de masas puede estar inspirada en elementos de la cultura popular, y ciertamente tiene efectos en ella (así como en la cultura producida por otros sectores sociales).

cantor de tangos. Por eso lo hemos querido llamar el último payador y por eso, al historiar su existencia, hacemos un homenaje a todos aquellos que, como él, llegaron al corazón del pueblo con sus versos sencillos y románticos.” Aquí, el prólogo sirve no solo como introducción y contextualización (aportando información al público), sino también como recurso para establecer la perspectiva de los autores de la película sobre la historia de la cultura popular en el país. De esta manera, se destaca el homenaje cinematográfico que Manzi y Pappier realizan a los payadores en tanto artistas cercanos al *pueblo*. Al mismo tiempo, en el prólogo se señala una dinámica de transiciones, muertes y nacimientos, así como de persistencias y herencias en el campo de la cultura popular. El prólogo anticipa el sentido pedagógico de la película: representar el auge y el ocaso de los payadores, el nacimiento del tango canción como heredero de la payada, la muerte de José Betinotti en el momento del surgimiento de la voz de Gardel, la persistencia del “último payador” en la figura del cantor de tangos, y, en un registro meta-ficcional, la sobrevivencia del legado de Betinotti y Gardel en la música popular y el cine (en el arte de Manzi, Pappier y Del Carril).

Hay una interpretación política de la historia de la cultura popular en la película. En primer lugar, se destacan los orígenes inmigrantes y obreros de los protagonistas, así como sus compromisos militantes. De esta manera, la visión que se transmite de la cultura popular del pasado (de la primera década y media del siglo XX) no es costumbrista ni nostálgica (como la de Romero, por ejemplo), y se aleja del nacionalismo conservador que buscaba obliterar los conflictos sociales de la historia (como quienes habían impulsado las políticas folcloristas de la década del treinta). Por el contrario, Manzi y Pappier deciden situar esta historia en su contexto social y político, con sus implicaciones concretas. En este sentido, una de las secuencias más significativas es la que transcurre en la fábrica en la que José Betinotti (Del Carril) conoce a Pascual Contursi (Ricardo

Passano), también obrero en la industria metalúrgica. Se trata de una secuencia que representa la génesis de una relación entre dos figuras importantes de la cultura popular argentina: Betinotti representando el arte de la payada y Contursi la poesía en el tango canción. Manzi y Pappier eligen narrar este encuentro subrayando el origen obrero de ambos, poniendo la mirada en la injusticia social y la potencia revolucionaria de los trabajadores. En la primera escena de esta secuencia, Contursi discute con un grupo de obreros (entre los que se encuentran Betinotti y su “maestro”) la necesidad de organizar una huelga. En los diálogos que estructuran la escena, se introduce la lectura crítica de Manzi sobre la historia argentina (a partir de su propia militancia en FORJA y luego en el peronismo).¹⁰² En la discusión, el “maestro” (Gregorio Cicarelli) recuerda la brutal represión que él y otros trabajadores sufrieron en el pasado. Contursi sostiene que, a pesar de todo, es necesario confrontar la injusticia y luchar por mejores condiciones de trabajo. En la escena siguiente, tras una denuncia, estalla la represión policial y detienen a varios compañeros. Betinotti

¹⁰² Manzi nació en Añatuya, provincia de Santiago del Estero, en 1907. Recibió su educación primaria en Buenos Aires, residiendo con sus padres en el barrio obrero de Boedo, al sur de la ciudad, donde el tango tenía una presencia importante. Inicia su militancia en el yrigoyenismo, cuando era estudiante universitario en la Facultad de Derecho (a mediados de la década de 1920). Tras el golpe militar de 1930, la Universidad de Buenos Aires es intervenida. Manzi participa de las protestas, es detenido por la policía y expulsado de la universidad. A mediados de la década de 1930, Manzi, Jauretche, Scalabrini Ortiz y otros jóvenes yrigoyenistas forman FORJA. El ascenso de Perón en el contexto del régimen militar iniciado con el golpe de 1943, dividió a los militantes de esta agrupación (Salas). Para 1946, Manzi interpreta que Perón es un continuador de la obra de Yrigoyen, especialmente por ciertas coincidencias en materia de gestión estatal de recursos estratégicos para la soberanía nacional. En la entrevista realizada en 1975 en el marco del proyecto de investigación de Calistro, Centrángolo, España, Insaurrealde y Landini, Petit de Murat se refiere a su distanciamiento con Manzi. Primero, al comentar sus experiencias de co-escritura de guiones para cine, Petit de Murat dice: “El mejor colaborador que he tenido fue Homero Manzi, sin duda alguna. (...) tenía una especie de chisporroteo resplandeciente, una gran comunicación con lo popular y, sobre todo, lo que yo llamo ‘talento dramático’” (en Calistro et al. 173). Luego, explica que su distanciamiento con Manzi fue por “peleas políticas”: “Él había sido un apasionado radical, estaba en FORJA, la rama nacionalista del radicalismo. Yo seguí en el radicalismo yrigoyenista, el tradicional. Él creyó que el yrigoyenismo iba a FORJA; estaba con Jauretche y otra gente; yo no. Estuvo con Crisólogo Larralde en la pelea contra Perón y de golpe apareció peronista. Yo pensé: ‘El agua y el aceite no se pueden mezclar.’ Me reconcilié con él antes de que muriera” (Petit de Murat en Calistro et al. 173-175). Manzi murió joven, en 1951, poco tiempo después de estrenar *El último payador*. Más allá de las diferencias entre Manzi y Petit de Murat sobre el peronismo (si era o no una continuación del proyecto radical yrigoyenista), ambos mantuvieron la coincidencia estética y política en cuanto a la necesidad de desarrollar un cine argentino que fuera “nacional”, es decir, como vimos antes, que fuera representativo de las condiciones, los problemas, los temas, las discusiones y las historias que marcaban al país.

le dice al oficial de policía: “luchar en favor de los pobres no es ser ningún delincuente”. La frase resuena en el contexto peronista como un reclamo del pasado por la justicia social que se representa oficialmente como alcanzada en el presente. Este reclamo lo vemos representado en la película en la lucha obrera liderada por anarquistas y socialistas, y en la actividad política radical de la que participa Betinotti.¹⁰³

La perspectiva yrigoyenista de Manzi entra en juego en la escena en que el obrero payador, tras ser liberado, va a ver a un político de la UCR para pedirle que intervenga ante el encarcelamiento de los obreros. El político radical se compromete a hacer todo lo que estuviera a su alcance para mediar por la liberación de los compañeros de Betinotti. Desde la perspectiva de Manzi, el radicalismo actúa aquí en defensa de la causa popular. Sin embargo, lejos de la ingenuidad política, incluye en la representación la relación entre el radicalismo y el orden establecido por el régimen oligárquico: el político radical le dice a Betinotti que es posible que logre actuar en favor de los obreros porque el comisario “es un amigo”, y, al mismo tiempo, le aclara que la situación es difícil, ya que el gobierno conservador “está preocupado por estas cosas de gringo”, refiriéndose a la huelga.¹⁰⁴ En este sentido, la película, al mismo tiempo que plantea una contigüidad simbólica entre la cultura popular y la política nacional que busca la justicia social, advierte las contradicciones sociales que se expresan en las relaciones de poder.

¹⁰³ Con actividad política radical me refiero, específicamente, a la vinculada a la Unión Cívica Radical, partido fundado en 1891 por Leandro N. Alem, en un contexto de crisis profunda del orden político regido por el Partido Autonomista Nacional, que monopolizaba el poder estatal. Hipólito Yrigoyen reorganizó la UCR después de la muerte de Alem y llegó a ser presidente (el primero elegido mediante sufragio universal -masculino-, secreto y obligatorio) en 1916.

¹⁰⁴ La *mise-en-scène* que compone el encuadre de esta escena también es expresiva en este sentido: el político radical, vestido con traje, corbatín, gemelos en los puños de la camisa y guantes blancos que sostiene en la mano mientras prepara su cigarro, está sentado en un sillón enfrentando la cámara en diagonal, desde el fondo derecho del cuadro, mirando hacia Betinotti, a quien vemos de espaldas, muy cerca de nosotros (a la izquierda del cuadro), en su sencilla vestimenta. Betinotti, el obrero, está ubicado cerca de nuestro lugar (que es el de la cámara, por supuesto). Nuestra perspectiva en tanto espectadores es próxima a la del protagonista de clase obrera. Desde este lugar vemos y escuchamos al político radical hablar con autoridad y paternalismo a Betinotti, y vemos a su compañero, “el maestro”, mirar con atención y admiración a quien tiene el poder de prometer ayuda.

Siguiendo esta línea, la elección de Del Carril como actor principal en *El último payador* no se debe de manera exclusiva a la relevancia del artista en el mundo del espectáculo. Por su relación con el tango, el cine y la política, Homero Manzi puede pensarse como un predecesor de Hugo del Carril. Cuando se estrenó *El último payador* en 1950, Del Carril tenía una carrera importante como cantante de tango y actor, y estaba debutando como director de cine con la película *Historia del 900* (1949), un melodrama que explora el ambiente tanguero del arrabal en la transición del siglo XIX al XX. Como Manzi, Del Carril estaba interesado en emplear el medio cinematográfico para narrar historias de la cultura popular. Más tarde, definiendo su propio estilo, abandonaría el modelo nostálgico y costumbrista aprendido con Romero, para hacer del cine un medio capaz de difundir masivamente, a través del espectáculo audiovisual, narrativas de los problemas y las luchas de la clase trabajadora (rural) argentina (lo veremos, sobre todo, en *Las aguas bajan turbias*, 1952; *Las tierras blancas*, de 1959; y *Esta tierra es mía*, 1961).

Del Carril interpreta, entonces, en la película de Manzi y Pappier, el rol del “último payador” (Figura 59). Sin embargo, hay otro personaje importante, Gabino Ezeiza, que representa la participación de los afroargentinos en la formación y el desarrollo de la tradición cultural de la payada (Figura 60).¹⁰⁵ Gabino Ezeiza fue un músico descendiente de esclavos nacido en San Telmo, Buenos Aires, a mediados del siglo XIX. Se formó en la payada con el maestro Pancho Luna, también un artista afroporteño. Sus payadas fueron famosas de los dos lados del Río de la Plata. Ezeiza, además, se vinculó a la Unión Cívica Radical participando de las reuniones de los

¹⁰⁵ Otros destacados payadores afrodescendientes son: Pancho Luna (maestro de Gabino Ezeiza), Higinio Cazón, Ramón Barrera y Juan José García. Ver más sobre payadores afroargentinos en *Diccionario de payadores*, de Amalia Sánchez Sívori (Editorial Plus Ultra, 1979), *Itinerario del payador*, de Marcelino Román (Editorial Lautaro, 1957) y “La música afroargentina a través de la documentación iconográfica” en *Ensayos* 13: 126-155. Bogotá: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional de Colombia, 2007, de Norberto Pablo Cirio. Agradezco a Emilio Portorrico por recomendarme y facilitarme esta bibliografía.

comités, y contribuyendo a esa militancia con payadas que denunciaban el fraude electoral y la corrupción del régimen oligárquico. En este sentido, se trata de una figura que, tanto por su relevancia cultural como por su actividad política, le interesaba particularmente a Manzi.

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 59. El tanguero Hugo del Carril interpretando actoral y vocalmente a José Betinotti. Fotograma de *El último payador* (Homero Manzi y Ralph Pappier, 1950).

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 60. Fotografía de Gabino Ezeiza, uno de los más importantes payadores argentinos. Wikipedia Commons. *Caras y Caretas*, agosto de 1902.

Alejandro Solomianski, en *Identidades secretas: la negritud argentina*, se refiere al interés político de Manzi por poner de relieve la presencia de la afroargentinidad en el tango. Solomianski entiende que la poesía de Manzi “no debe ser leída como exotismo, sino (...) como un aporte dentro de este contexto de búsqueda de una puesta en verdad de la historia argentina y de un auténtico trazado de la identidad popular nacional” (247). En *El último payador*, Manzi destaca la presencia de la afroargentinidad en la tradición de la payada a través de la reivindicación de la figura de Gabino Ezeiza, pero al mismo tiempo hay una ambigüedad en este gesto. El actor que interpreta el rol de Ezeiza, Marino Seré, hace uso del *blackface* para representar la diferencia racial (Figura 61). El *blackface* es una práctica originada en la tradición del teatro ambulante en Estados Unidos a principios del siglo XIX, “when white men (and black men, and sometimes women) applied a coal-black makeup made from burnt cork, and behaved in front of an audience as if they were African American” (Johnson 2). En relación con la historia de esta práctica, Stephen Johnson sintetiza las preguntas que se han planteado hasta el momento en torno a su intención y sentido: “whether blackface performance was integrationist, working class, and populist, parodying and

complaining about those in power and disseminating a uniquely (African) American music and dance; or whether it was segregationist and derogatory, reinforcing a white status quo of superiority and dehumanizing a clearly delineated population. Or both” (3). El autor, finalmente, propone pensar en la complejidad de la intención y la recepción de este tipo de performance en el teatro popular del siglo XIX, sin descartar los casos en los que se produce una superposición de sentidos en principio aparentemente opuestos (Johnson 3).

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 61. Marino Seré interpretando a Gabino Ezeiza mediante el uso del *blackface* en la película *El último payador* (Homero Manzi y Ralph Pappier, 1950).

Por otro lado, Tim Brooks, al historizar la práctica del *blackface* en el teatro popular y ambulante estadounidense, advierte que, a partir de la intensificación del debate sobre la esclavitud a mediados del siglo XIX,

minstrel portrayals of blacks, which had been nuanced and often ambivalent toward slavery (recognizing its cruelty), became much more pro-slavery. Portrayals coalesced into two stereotypes: the contented slave enjoying happy times down on the old plantation, and the unhappiness of slaves who had become free but longed to go home to their benevolent ‘massa’. In addition, there was mockery of the northern free black, who was usually portrayed as a dandy (11).

De esta manera, como señala Brooks, durante la segunda mitad del siglo XIX la práctica del *blackface* creó y reforzó estereotipos racistas. Esta tendencia se acentuó en el contexto de la formación y expansión de la cultura de masas a través del cine a principios del siglo XX (es famoso el ejemplo de la película de 1915 *The Birth of a Nation*, de D. W. Griffith). Más tarde, con el

desarrollo del cine sonoro y en el marco de la cultura cinematográfica de Hollywood, el *blackface* se transformó en un dispositivo clave en la economía visual racista de Estados Unidos.

La práctica del *blackface* fue una de las tecnologías culturales de Hollywood que se importaron en América Latina (como el *star-system*, el melodrama cinematográfico, el género del film musical, etc.).¹⁰⁶ Por supuesto, estas importaciones se produjeron con adaptaciones. Podemos observar este fenómeno, precisamente, en el caso de la película *El último payador*. En principio, como plantea Solomianski, a Manzi le interesa poner de relieve la presencia afrodescendiente en la cultura popular argentina. Este ya es un gesto político que va a contrapelo de una tendencia histórica de negación de la negritud como parte de la identidad nacional (Andrews; Solomianski; Cirio; Geler). Por otro lado, podríamos pensar que, en el caso de *El último payador*, el *blackface* no coincide con uno de los aspectos del uso que esta práctica tiene en Hollywood: en la película de Manzi y Pappier no está en función de caracterizar una condición anónima de subalternidad. Marino Seré interpreta el rol de un sujeto singular que se destaca por su relevancia para la tradición cultural y política de la payada. Sin embargo, el hecho de que Manzi y Pappier hayan elegido a Seré para desempeñar el rol de Ezeiza en lugar de seleccionar para ese fin a un actor afroargentino, habla de dos situaciones que dan cuenta del problema del racismo estructural en el país: Por un lado, la ausencia de actores afroargentinos interpretando roles importantes en películas nacionales (cuestión que no es específica del país, por supuesto),¹⁰⁷ y, por otro lado, la falta de conciencia de

¹⁰⁶ Aunque, como señalan Norberto Pablo Cirio, Augusto Pérez Guarnieri y Dulcinea Tomás Cámara, “el origen de esta práctica se retrotrae a las comparsas de ‘falsos negros’ de la segunda mitad del siglo XIX porteño” (123).

¹⁰⁷ Vemos que, en general, los actores afroargentinos son seleccionados para roles secundarios, como el del empleado doméstico en *Historia del 900* (Hugo del Carril, 1949), o bien participan como extras, como en el público de la Compañía Arletty en *La cabalgata del circo* (Mario Soffici, 1945). En cualquier caso, no figuran sus nombres en los créditos de las películas ni sabemos en qué condiciones se involucraban en estas producciones. Norberto Pablo Cirio, director de la Cátedra Libre de Estudios Afroargentinos y Afroamericanos (Universidad Nacional de La Plata), en un estudio sobre la presencia de artistas afrodescendientes en el cine argentino (realizado junto con Augusto Pérez Guarnieri y Dulcinea Tomás Cámara), encuentra solo referencias al director José Agustín Ferreira, al músico Enrique Maciel, al relator Luis Medina Castro y al actor Gabriel Ávalos (120).

los productores y directores de cine sobre la importancia de contar con perspectivas de artistas afrodescendientes en la interpretación de personajes que representan aspectos de su historia e identidad. De esta manera, más allá de las intenciones de Manzi y Pappier de reivindicar la figura de Ezeiza, estos problemas permean la película.

Podemos mencionar, entonces, dos dimensiones en la representación de Gabino Ezeiza que muestran la ambivalencia en la reivindicación de su figura en el caso de *El último payador*. Por un lado, el uso del *blackface* y la presencia, más o menos patente, del aspecto del estereotipo racial que esta práctica tiende a marcar. Por ejemplo, cuando el payador está cantando en un mitin radical, vemos, por parte de Seré, cierta exageración del gesto con los labios al cantar, enfatizando un rasgo físico que el estereotipo racista de la etnicidad afrodescendiente subraya (Figura 9). Por otro lado, Ezeiza es representado como una figura de autoridad. En la misma escena del mitin, Betinotti se acerca con admiración al payador y le dice: “Señor Gabino Ezeiza, soy un aficionado, pero si usted me lo permite, me voy a tomar el atrevimiento de cantar algo delante suyo”. A continuación, la actuación de Betinotti representa la influencia clave de Gabino Ezeiza a través de la incorporación del ritmo de la milonga en la payada. En este punto, se luce el trabajo de Sebastián Piana en la reconstrucción y selección de payadas para la película, trabajo que expresa un claro sentido pedagógico de mostrar, musicalmente, la relevancia de Ezeiza y su *influencia* en otros payadores.¹⁰⁸

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 62. En la secuencia que transcurre en el circo de Frank Brown, Gabino Ezeiza invita a José Betinotti a improvisar con él una payada. La mise-en scène de este plano recuerda el de la entrevista de Betinotti con el político radical. La figura de autoridad, en este caso, es el payador Ezeiza. Betinotti canta: “Siempre será Gabino / el bardo

¹⁰⁸ Sebastián Piana fue el responsable de la recopilación y la reconstrucción de las payadas para la película. Piana fue un importante músico y compositor de tangos y milongas, y trabajó con cineastas en la producción de bandas sonoras.

de mi nación”. He aquí el homenaje de Manzi y Pappier, y también de Hugo del Carril, a Gabino Ezeiza. Fotograma de *El último payador* (Homero Manzi y Ralph Pappier, 1950).

En este sentido, la relación entre Betinotti y Ezeiza es uno de los puntos fundamentales en la pedagogía cinematográfica que Manzi y Pappier proponen en esta película. Muestra la influencia artística de una generación en otra, la dinámica de innovación en la tradición, y la contigüidad entre cultura popular y política nacional. También en este caso (como en el que tiene lugar al principio entre Betinotti y Contursi), el encuentro entre los artistas se produce en un ámbito político representativo de las causas populares. La oralidad, como la veíamos representada en *La cabalgata del circo*, aparece como elemento político característico de la cultura popular (en la película de Soffici lo veíamos en el drama criollo de Juan Cuello, cuando el gaucho reclama justicia). En la fábrica, la oralidad cobra potencia política en la discusión entre compañeros para la organización de la huelga. En el mitin radical, la palabra de los payadores articula creativamente caracterizaciones críticas del orden establecido. En este marco, en la secuencia del mitin radical, Gabino Ezeiza improvisa:

El ratón se come al queso,
Y el gato come al ratón.
Y sin hacer discusión,
Se acerca luego el sabueso.
Se acerca luego el sabueso,
Y come al gato triunfante.
Así hace el mal gobernante
Que da de comer un hueso.
Y luego lo más campante,
Se traga al pobre votante.

Se traga al pobre votante

Que quiso hacerse el travieso.

De esta manera, y volviendo a la reivindicación (ambigua) de la figura de Ezeiza en *El último payador*, lo novedoso en la propuesta de Manzi y Pappier es que desafía la interpretación criollista de la tradición de la payada poniendo en el centro su carácter político y el hecho de que las figuras fundamentales de esta tradición (insistentemente asociada a la identidad nacional) sean, como señala Felipe Pigna en una nota periodística reciente, un hijo obrero de inmigrantes italianos y un descendiente de esclavos africanos y afroargentinos.¹⁰⁹ Así, Manzi y Pappier ponen de relieve tanto la diversidad étnica en la construcción de esta tradición nacional, como los contextos de explotación y violencia en los que los artistas reconocidos como símbolos de la cultura argentina crearon sus obras.

En *El último payador* hay otra operación simbólica en relación con la tradición. Se trata de la experimentación con los recursos cinematográficos para la representación de un momento histórico de recreación de la tradición. La película no solo narra la transición de la payada al tango canción, sino también la transformación tecnológica que implicó el despegue del gramófono y el disco (en la previa de la expansión de la radio -que en Argentina ocurre en la década de 1920) y su impacto en la reproducción del sonido y en la experiencia de escuchar la música tanto del payador como del cantor de tango.¹¹⁰

¹⁰⁹ Pigna, Felipe. “Haciendo Historia. Gabino Ezeiza y José Betinotti, payadores del siglo XX” en *Clarín*, 4 de agosto de 2019.

¹¹⁰ Walter Benjamin, en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1936), planteaba que “el modo de la percepción sensorial cambia, junto con el modo total de existencia de los colectivos históricos, dentro de grandes espacios históricos de tiempo. El modo bajo el cual se organiza la percepción humana (el medio en el que ésta se desarrolla), está condicionado no solo natural sino también históricamente” (2009, 93). Benjamin analizó, desde esta perspectiva, los cambios en los modos de percepción y experiencia estética en la modernidad, centrándose en su desarrollo durante el siglo XIX y en su crisis en el contexto de la Primera Guerra Mundial, la Gran Depresión y el ascenso del fascismo y el nazismo. Más recientemente, Bernard Stiegler estudió los cambios en los modos de percepción en el contexto del capitalismo tardío, marcado por el neoliberalismo. En el tercer tomo de *La técnica y el*

En la escena en la que Contursi visita a Betinotti, ya muy enfermo, y le lleva un disco que acaba de salir para escuchar “el primer tango-canción grabado por Gardel” (y escrito por él), se observan distintas actitudes de escucha y recepción. Primero, vemos a Contursi acercarse al gramófono con el disco en la mano. En un plano medio, Betinotti, desde su silla, intenta incorporarse, emocionado, mirando hacia Pascual, que está fuera de campo. Se sugiere la sensación de que algo extraordinario (disruptivo, significativo) está por ocurrir. En el siguiente plano, Contursi, con una expresión de alegría y entusiasmo, saca el disco del sobre y lo pone en el gramófono (Figura 63). El gramófono, dispositivo tecnológico que hará posible que José pueda escuchar la canción, está en primer plano, ocupando la mitad del cuadro, representado la misma importancia que Pascual, autor de la canción. Pascual está concentrado en poner el disco, arreglar la aguja, dar cuerda al gramófono. La cámara pone especial atención a cada uno de estos gestos. La duración del plano, el silencio de los hombres en la habitación, y los ruidos mecánicos del gramófono mientras Pascual lo está preparando, reflejan y producen expectativa ante el momento de escuchar la canción. En el caso de los personajes de la película, esta expectativa es por escuchar la composición de Contursi y la grabación del primer tango canción, mientras que en el caso del público de la película (y aquí entra en juego una dimensión inter-temporal que conecta una

tiempo, Stiegler diagnostica la *malaise* contemporánea retomando a Gilbert Simondon: se trata del debilitamiento de la capacidad de *individuación* en un mundo en el que la cultura, el conocimiento y la creación artística se subordinan a los imperativos del mercado. La industria mediática, plantea Stiegler, produce una nueva *proletarización de la mente* y *pauperización de la cultura* (2011, 4). En este contexto, los sujetos tienden a incrementar la *exteriorización de las propias habilidades* no solo en la esfera del trabajo y la producción, sino también en la de la circulación y el consumo. En este marco, Stiegler analiza el cambio en los modos de percepción, memoria e imaginación retomando la fenomenología de Edmund Husserl. De esta forma, Stiegler identifica tres tipos de *retención* (la primaria: retención de lo que aparece *ahora*; la secundaria: retención de lo que *ahora está pasando*; y la terciaria: organización en el plano de la conciencia de las retenciones anteriores inscritas en la memoria). Stiegler se concentra en la retención terciaria para analizar las formas en las que nuestras capacidades humanas se ven condicionadas por las transformaciones técnicas. Finalmente, yendo al terreno específico de la experiencia con el sonido y la música, y en el marco de los *Sound Studies*, Emily Thompson propuso la noción de *cultures of listening* para estudiar cómo los procesos históricos y las mediaciones tecnológicas modernas dan forma a los paisajes sonoros y los modos de percepción.

experiencia con otra), la expectativa es escuchar la voz de Gardel en el cine, colectivamente (como los personajes de la película la escuchan juntos al encender el gramófono).

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 63. Pascual Contursi poniendo el disco para José Betinotti. Fotograma de *El último payador* (Homero Manzi y Ralph Pappier, 1950).

La música comienza y el objetivo de la cámara se desplaza del gramófono a los oyentes. Vemos en un plano general a las tres figuras escuchando atentamente: Pascual se encuentra junto al gramófono y, en el fondo y en diagonal, están José y “el maestro”. En este plano vemos a José inclinándose hacia adelante mientras escucha. Parece *encantado* por la música, o, más precisamente, por el hecho de estar experimentando el momento *único* (*aurático*) de escucharla, de asistir a la emergencia de una nueva forma de música popular que sucederá a la que él mismo encarna (la payada). El centro de la atención ahora ha cambiado de la máquina que reproduce el sonido (el gramófono) al sentimiento que produce y que los oyentes viven en el carácter único de la experiencia.

Finalmente, escuchamos la voz de Gardel cantando “Mi noche triste”. Nótese que la canción es de 1917 y José Betinotti murió en 1915, pero en la película Manzi y Pappier se permiten esta adaptación para poder representar, de un modo efectivo en términos de conmoción y sentido, la superposición y transición de la payada al tango canción, de la era de los payadores a la de los cantores de tango, estrellas de las incipientes industrias del espectáculo. La *ausencia* física del cantante es, en la película, expresión de una *distancia* entre el momento y el lugar de grabación (la instancia original de producción del sonido) y el momento y el lugar de la escucha (la instancia de su reproducción). Para el público de la película (a diferencia de lo que ocurre con los personajes que participan de la escena), la ausencia física de Gardel es, por supuesto, absoluta (los personajes

en la película son contemporáneos al cantor, mientras que el público asiste por primera vez al film en 1950).¹¹¹ No obstante, su imagen era fácilmente accesible a través de fotografías y películas, resultando omnipresente en la cultura popular.¹¹² Las imágenes de Gardel producidas por las industrias culturales (discográficas, editoriales y cinematográficas) luego de su muerte y en los años siguientes, se convirtieron, al mismo tiempo, en imágenes con *valor de culto*, el *culto de la rememoración* (asociado al aura, la contemplación y la memoria) excediendo el fetichismo de la imagen estelar (asociado a la compulsión y el consumo) (Figura 64).¹¹³

¹¹¹ Recordemos que Carlos Gardel murió en 1935, en un accidente de avión en Medellín, Colombia, junto con el letrista Alfredo Le Pera, los guitarristas Guillermo Barbieri y Ángel Domingo Riverol, y otros miembros de su equipo y de la tripulación del avión. El cuerpo de Gardel recorrió, antes de su repatriación, Colombia, Panamá y Estados Unidos, llegando a la Argentina en 1936. Un multitudinario funeral se realizó en Buenos Aires en el estadio del Luna Park. Los seguidores de la estrella del tango recorrieron con el féretro la Avenida Corrientes (desde la Avenida Leandro Alem) hasta el cementerio de Chacarita, donde fue enterrado. Todos los años, en el aniversario de su muerte (el 24 de junio) se realizaron actos y eventos conmemorativos de la figura del cantor.

¹¹² En la revista *Antena*, por ejemplo, se publicaba una historieta por entregas titulada “Carlos Gardel. Su vida y su pasión” (julio de 1947). En *Cantando*, se publicaba, el mes del aniversario de la muerte de Gardel, una serie de artículos con fotografías, anécdotas de su vida y letras de sus canciones (junio de 1948).

¹¹³ Benjamin establece que, a lo largo de la Historia del Arte, las imágenes tienen dos tipos de valores: el *valor de culto* y el *valor de exposición*. En el caso de las imágenes con valor de culto, se trata de imágenes cuya razón principal de existencia no es el de ser accesibles a la percepción humana. Por ejemplo, “el alce que el hombre de la edad de piedra copia sobre las paredes de su cueva es un instrumento mágico. Lo expone delante de sus semejantes, pero está destinado sobre todo a los espíritus” (Benjamin 2009, 100). O, en las iglesias, “ciertas imágenes de vírgenes permanecen casi todo el año cubiertas” y “ciertas esculturas de catedrales medievales no son visibles para el espectador al nivel suelo” (Benjamin 2009, 100). A medida que fueron proliferando distintos métodos de reproducción técnica de la imagen, el grado de accesibilidad posible creció, cambiando el peso de la relación en favor del *valor de exposición*. De esta manera, imágenes que un principio eran consideradas instrumentos mágicos, religiosos o rituales, devinieron obras de arte. Pero, incluso en el contexto moderno de reproducción técnica, las obras de arte conservan un valor de culto. El museo, por ejemplo, recrea un sentido de sacralidad que separa a las obras de arte del mundo ordinario de los objetos. Es decir, al mismo tiempo que el museo fue creado como espacio de exhibición y de acceso al arte, también es un espacio de características culturales. Siguiendo esta línea, considero que incluso las imágenes producidas y reproducidas en el contexto de las industrias culturales y la cultura de masas, pueden conservar o adquirir un valor de culto en ciertas circunstancias: cuando devienen objetos de adoración (en altares hogareños, por ejemplo), ritualidad (cuando tienen un valor conmemorativo: cuando se proyectan películas de Gardel por el aniversario de su muerte, por ejemplo), o de colección (cuando esas imágenes tienen un valor por su unicidad en tanto objetos históricos difíciles de encontrar). Ernesto Goldar, en *Buenos Aires, vida cotidiana en la década de 1950*, comenta que, en los cines de barrio, se conmemoraba, el 24 de junio, la muerte de Gardel: “El público presencia con enternecido respeto, y por enésima vez, *Tango Bar*, *El día que me quieras*, *Luces de Buenos Aires*, *Melodía de arrabal* y *La vida de Carlos Gardel*, con Hugo del Carril. La rememoración impone, invariablemente, que se aplauda cada vez que Carlitos termina de cantar” (115). Es interesante notar que hoy se está recuperando esta tradición: este 24 de junio de 2022, el Museo Lumiton organizó en el Cine York de Vicente López un homenaje a Gardel. Se proyectaron dos películas recientemente restauradas por la Cinemateca Argentina: *Así cantaba Carlos Gardel* (Eduardo Morera, 1935) y *El día que me quieras* (John Reinhardt, 1935). El evento tuvo una significativa convocatoria, reuniendo distintas generaciones de oyentes-espectadores. Como contaba Goldar que ocurría en los años cincuenta, en esta oportunidad el público también aplaudió con ese mismo “enternecido respeto” cada vez que Gardel terminaba de cantar. Goldar

Mientras tanto, la voz grabada de Gardel encarnaba la más vívida *presencia* del cantante. Escuchar su voz sin la imagen que, como sustituto de una presencia perdida expresaba esa ausencia absoluta, permitía una experiencia recreadora del sentido *aurático* en el contexto de la cultura de masas. Asistir colectivamente a la exhibición, ver la película en la inmersión que propicia la oscuridad, separados de los estímulos de la vida ordinaria, habilitaba la regeneración de las condiciones de posibilidad para el *encanto* y la *ritualidad*. Y si la experiencia del *aura*, como plantea Benjamin, es la percepción de la “manifestación [*Erscheinung*] irrepetible de una lejanía, por cercana que ésta pudiera estar” (2009, 93-94), en este caso es la experiencia de la *cercanía en la distancia* la que permite que el momento de ver y escuchar la película por primera vez pudiera ser único, irrepetible y extraordinario. La película de Manzi y Pappier, al recrear la tradición de la payada y el tango de esta manera, interpretando el momento de escuchar por primera vez a Gardel mediante una tecnología de reproducción del sonido como una experiencia aurática, y conectando ese tiempo (1917) con la actualidad del público de 1950 a través de referentes claros de la cultura de masas como Hugo del Carril, se mueve entre responder al deseo de las masas de *acercar* las cosas para incorporarlas a su movimiento (Benjamin 2009, 94) y el intento de dar lugar a través del cine a una nueva forma de experiencia aurática basada en la percepción de una presencia (una voz) que es inevitablemente distante (la distancia intensificada por el valor de percibir ese *rastro*).

cuenta que otro momento conmemorativo que tenía como medio y lugar el cine en la década de 1950 era Semana Santa. El escritor recuerda que se proyectaban películas que se centraban en narrativas religiosas. Es interesante la relación entre estos eventos (el de Semana Santa y el del aniversario de la muerte de Gardel) por un carácter compartido a pesar de las diferencias evidentes. Es el carácter ritual que implica, en ambos casos, el culto, la hagiografía y la experiencia de *religare* (en este caso, entre quienes se reconocen como seguidores y admiradores de Carlos Gardel). A la vez, el hecho de que podamos decir que hay un valor de culto añadido a las imágenes de Gardel tras su muerte, no significa que no haya podido ser re-mercantilizado (en la lógica del fetichismo de la mercancía) por las industrias del espectáculo, retornando a su valor de exposición.

Volviendo a la escena en cuestión, el momento más potente en la representación de la experiencia aurática de Pascual Contursi, José Betinotti y “el maestro”,¹¹⁴ es el que analizaremos a continuación. Mientras escuchamos la voz de Gardel, vemos a José, en un primer plano de su rostro, sonriendo débilmente mientras sigue mirando en dirección al gramófono. En este plano, la voz de Gardel se superpone con la imagen de Del Carril (estrella que se propone como sucesor del “Zorzal”) interpretando a Betinotti (Figura 65). El plano condensa las conexiones que la película establece entre la payada y el tango, y entre tres figuras de la cultura popular (y masiva): José Betinotti, Carlos Gardel y Hugo del Carril.

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 64. “¡y el ZORZAL sigue cantando!”. Imagen de Carlos Gardel en una publicidad de la discográfica argentina Odeon en la revista *Discomanía*, julio-agosto de 1953. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de la República Argentina “Mariano Moreno”.

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 65. José Betinotti escuchando el disco de Gardel. Fotograma de *El último payador* (Homero Manzi y Ralph Pappier, 1950).

Luego, hay un *eye-line match* que conecta la mirada de José con la de Pascual, indicando complicidad en la experiencia de compartir un evento extraordinario.¹¹⁵ Ambos son conscientes de la *unicidad* de esta experiencia (posiblemente, la inminente muerte de José radicalice este

¹¹⁴ Una representación que, decíamos al inicio de esta sección, es experimental. Sin embargo, es experimental en el contexto argentino, ya que los procedimientos que veremos en el análisis de estos planos magníficos de Manzi y Pappier, ya se habían ensayado en importantes películas del impresionismo francés de la década de 1920. Un ejemplo fundamental en este sentido es el film *Napoleón* (1927), de Abel Gance. Ver: Llorens, María. “Abel Gance y las posibilidades de la experiencia estética después de la Gran Guerra. Constelaciones culturales y artísticas en torno a tres films: *J'accuse* (1919), *La roue* (1923) y *Napoleon* (1927)” en *Forma. Revista d'estudis comparatius, art, literatura, pensament*. Vol. 13, 2016.

¹¹⁵ *Eye-line match* es un método de continuidad en el montaje en el que un corte entre dos planos crea la ilusión de que el personaje que aparece en el primer plano está mirando al objeto o sujeto en el segundo (The Columbia Film Language Glossary: <https://filmglossary.ccnmtl.columbia.edu/term/eye-line-match/>).

sentido). Un plano medio nos muestra a Pascual admirando el resultado de su trabajo y de la grabación del sonido. A su vez, el ángulo contrapicado de este plano posiciona a los espectadores también en el lugar de admiradores. Pascual representa la energía de la novedad: es el autor del primer tango canción, conoce la moderna tecnología de reproducción sonora y es quien tiene un vínculo de familiaridad con esta emergente *cultura de la escucha* (retomando el concepto de Emily Thompson) vinculada a la nueva tecnología y género musical. “El maestro”, en cambio, expresa nostalgia. Ubicado junto a la ventana, su mirada se mueve del interior de la habitación al exterior lluvioso (Figura 66). Contempla el momento, escucha atentamente, pero no está inmerso en la situación. Su perspectiva es relativamente distante, su punto de vista es el de una generación anterior a la del tango.

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 66. “El maestro” de José Betinotti, nostálgico de la era de los payadores que cede paso al nuevo fenómeno cultural. Fotograma de *El último payador* (Homero Manzi y Ralph Pappier, 1950).

Un plano cerrado del rostro de José se enfoca en su expresión de conmoción. Representa la visualización de una nueva forma de arte y el éxtasis de estar cerca de la muerte biológica, generacional y cultural. José concentra en su figura la intensidad de la payada en su ocaso y del nacimiento del tango canción (Figura 67).

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 67. Betinotti, cerca de su muerte, escuchando la voz de Gardel. Fotograma de *El último payador* (Homero Manzi y Ralph Pappier, 1950).

A continuación, un *tilt shot* traza un movimiento de ascensión desde el rostro conmocionado y desfalleciente de Betinotti hasta la imagen fantasmática de Gardel impresa sobre el techo de madera de la vivienda obrera de José (Figura 68).¹¹⁶

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 68. Imagen fotográfica (transparencia) de Carlos Gardel sobreimpresa a la imagen fílmica del techo de la vivienda de José Betinotti en *El último payador* (Homero Manzi y Ralph Pappier, 1950).

Simultáneamente, hay una superposición de sonidos: la voz de Gardel a través del gramófono (lo nuevo, lo moderno, la cultura de masas emergente) y la tos de José (el payador en su ocaso). De esta manera, José parece estar muriendo *por* el tango, su vida inspirando la nueva forma musical. La imagen de Gardel (una fotografía famosa del cantor, casi una estampa religiosa) aparece en la escena para el público de la película (siendo imperceptible para los personajes). Esta sobreimpresión funciona como una alegoría de la transformación que acontece en el marco de la música popular: “Lo payadores hemos terminado”, “El tango cantará por nosotros”, le dice Betinotti a Contursi. Al mismo tiempo, simboliza una continuidad entre la payada, el tango y el cine, superponiendo tres figuras significativas: José Betinotti (como personaje representado en la diégesis de la película), Carlos Gardel (en la reproducción de su voz y de su imagen) y Hugo del Carril (como actor interpretando al payador, como imagen sincronizada con la voz de Gardel). En conjunto, la escena es, por supuesto, un homenaje de los autores de la película a Gardel, al mismo tiempo que produce una intervención pedagógica en la cultura popular, reuniendo medios de

¹¹⁶ Un *tilt shot* es un plano logrado con una cámara montada sobre un cabezal giratorio que permite que el cuerpo de la cámara pueda rotar desde una posición fija hacia arriba y hacia abajo (The Columbia Film Language Glossary: <https://filmglossary.ccnmtl.columbia.edu/term/pan-shot/>).

reproducción visual y sonora con una memoria (que se busca preservar) del arte musical y poético de la improvisación.¹¹⁷

2.3 Lo tradicional como *resto* en las pedagogías cinematográficas sobre los bordes noroccidentales de la Nueva Argentina

Alberto Ciria, en *Política y cultura popular*, apuntaba que el discurso peronista definía la *tradición* como “la recopilación y difusión de lo autóctono” (Perón, “Cultura para el pueblo” en Ciria 215), y que “lo autóctono”, a su vez, se identificaba con el folklore (Ciria 215).¹¹⁸ El *folklore*, en este marco, incluía la música, la danza y la poesía de las distintas regiones del país (Puiggrós 2003, 139). En el marco del peronismo, el Estado, en tanto expresión política de la *nación*, debía ser el principal responsable de la promoción de la *tradición*. En la misma línea, junto a las expresiones folklóricas, desde el Primer Plan Quinquenal (1947-1951) se establecía que el Estado debía impulsar la preservación y la difusión de las distintas lenguas e historias del país (Puiggrós 2003, 139). Para llevar a cabo esta acción cultural, el Estado contaba con “las escuelas, los colegios, las universidades, los conservatorios, las escuelas de arte, los centros científicos y los centros de perfeccionamiento técnico” (Puiggrós 2003, 139). Además, el Primer Plan Quinquenal

¹¹⁷ El análisis de esta escena de *El último payador* lo realicé en el contexto de un estudio dirigido con la Profesora Neepa Majumdar (Universidad de Pittsburgh, Film and Media Studies), a quien agradezco enormemente su orientación teórica y analítica y sus comentarios críticos.

¹¹⁸ Si bien el folklore tomó un lugar importante en el contexto peronista, esto no fue en detrimento de otras expresiones culturales y musicales nacionales e internacionales. Por ejemplo, la música clásica también fue promovida firmemente por el Estado. En este sentido, el peronismo nunca descartó estilos ni obras por ser europeos. Durante el primer peronismo, se creó la Orquesta Sinfónica del Estado, se promovieron conciertos de música clásica a precios populares, se organizaron orquestas juveniles, se apoyó la formación de orquestas universitarias y se incentivaron las transmisiones de música clásica en vivo por distintas emisoras de radio (Ciria; Fiorucci; Leonardi). La idea que prevalecía era la de que la cultura, como totalidad diversa, era *patrimonio del pueblo*, y, en este sentido, debía ser fomentada su difusión (Ciria 252).

preveía el fomento, por parte del Estado, de “centros de difusión de las bellas artes y las ciencias, conferencias, teatro, letras, publicaciones, radio; centros de investigación científica, literaria, histórica, filosófica, filológica, artística, etnológica; academias de ciencias, de artes, de letras, de lengua y de historia; centros de estudios en folklore, lenguas autóctonas, danzas nativas, creencias religiosas, literatura popular y tradiciones familiares regionales” (2003, 139).¹¹⁹ El Segundo Plan Quinquenal (iniciado en 1952 e interrumpido por el golpe militar en 1955) sostiene que “las manifestaciones tradicionales concurrirán a la integración de la unidad espiritual del Pueblo, mediante la más amplia difusión de las auténticas expresiones autóctonas” (V.G.8, 70), y afirma que la “cultura tradicional” debe ser impulsada junto con la “cultura científica” (V. G. 6, 69), la “cultura literaria” (V. G. 7, 70), la “cultura artística popular” (V. G. 9, 70), la “cultura histórica” (V. G. 10, 70) y la “cultura cívica” (V.G.11). Así, la acción cultural que el Estado peronista proponía en relación con la *tradición* implicaba un proceso de investigación y educación múltiple, en el que participarían diversas instituciones a nivel nacional. Este proceso incluía, a su vez, distintos medios y formatos culturales, incluyendo técnicas modernas de registro y reproducción de imágenes, sonidos y textos. La técnica moderna (la grabación y reproducción de sonido, la transmisión por radio, la fotografía, la filmación y la proyección de películas) era invertida en el proceso de promoción de distintos sentidos de la *tradición*.¹²⁰ En este sentido, el cine también

¹¹⁹ Como parte de las políticas de promoción del folklore se introdujo en las escuelas primarias la enseñanza de danzas folklóricas, y en el Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico se crearon la Cátedra de Folklore y los Cursos de Danzas Nativas (Portorrico 49).

¹²⁰ Este uso de la técnica moderna en la recopilación de “lo autóctono”, tenía sus antecedentes en las investigaciones realizadas a principios de la década de 1940 en el Noroeste argentino. La etnomusicóloga Isabel Aretz, estudiante de Carlos Vega, continuó el trabajo de su maestro en Tucumán, utilizando “a much lighter, more modern, and transportable recording equipment, and a photographer, Elena Hosmann, another German Argentine” (Chamosa, 127). Así, según Oscar Chamosa, Aretz grabó entre 1940 y 1943 más de 800 piezas musicales de distintos puntos de la provincia de Tucumán. Los registros sonoros fueron luego archivados en Buenos Aires, en el Instituto Nacional de Musicología, expresando el carácter, podríamos agregar, porteño-céntrico de la perspectiva etnográfica y etnomusicológica de estos estudios. Perspectiva que continuó durante el peronismo tanto en medios oficiales como en ámbitos no oficiales. A pesar de esto, Chamosa apunta que Artz expresaba una visión consciente de este problema en su propio trabajo: “Despite the richness of the ethnographic data, Aretz confessed in an interview that she was not

cumplía un rol importante. En el capítulo anterior nos referimos a la institución estatal Cine Escuela Argentino, perteneciente a la Dirección de Radioenseñanza y Cinematografía Escolar y dedicada a la producción de películas documentales de distinto tipo para su uso educativo en escuelas, lugares de trabajo, sociedades de fomento, hogares infantiles, etc. Entre las películas producidas en el marco de Cine Escuela Argentino, hay películas que se inscriben en este proyecto de promoción política y pedagógica en el que coexisten distintas formas de entender y representar *lo tradicional*. De la misma manera, hubo iniciativas privadas en esta línea, como la de la empresa Atalaya, que fue, según la *Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Artística* (año II, núm. 28, septiembre de 1948), la primera en fomentar la producción cinematográfica en 16 milímetros (formato antes “reservado para los aficionados y las películas experimentales”) para la realización de “films de carácter folclórico y popular”. También Cinepa, productora y distribuidora creada en 1947, impulsó, entre otros géneros, este tipo de película documental. A nivel estatal, otro tipo de iniciativas cinematográficas se llevaron adelante, como el Primer Festival de Cine Argentino de 1948, organizado por el Gobierno de la Provincia de Buenos Aires y el Ministerio de Hacienda de la Nación, con participación de productoras y estudios privados. Este festival, como anticipábamos al inicio del capítulo, premió a Leo Fleider por la película documental, producida por Cinepa, *Los pueblos dormidos*.¹²¹ Sobre la región de la Quebrada de Humahuaca, Cine Escuela Argentino realizó otro documental que comparte ciertas características con el de Fleider: *En tierras del silencio* (Héctor Peirano, 1950). En esta sección del capítulo segundo analizaremos, más allá de

totally comfortable with the way she performed the research. She felt that it failed to dig deeply enough into the interconnectedness between the folk music she collected and the society that produced the music. Certainly, she was walking the first steps of her long and prolific career and was still surrounded by a very conservative environment” (130).

¹²¹ Fleider, cineasta de origen polaco, había sido asistente en el equipo de Soffici en *Viento norte* y *La cabalgata del circo*, y camarógrafo en *Kilómetro 111* y *El camino de las llamas*.

las selecciones explícitas de elementos y prácticas culturales que establecen simbólicamente una continuidad entre el presente y el pasado resignificado, una concepción latente y alternativa de *lo tradicional* como *resto* de un pasado que necesita ser superado en favor del *progreso* de la *Nueva Argentina*. Entonces interesa, por un lado, revisar brevemente el contexto de revalorización del folklore como expresión de “lo autóctono”, y, por otro lado, las pedagogías cinematográficas que incluyen el folklore a nivel musical para lidiar con *lo tradicional* como *resto*. El folklore, como decíamos, fue promovido oficialmente durante el peronismo tanto en los ámbitos académicos y educativos como en el terreno de la cultura de masas. Como señala Portorrico, en 1949 el gobierno peronista promulgó el Decreto Número 33.711/49 por el cual se establecía la obligación de mantener en la programación radial una proporción igualitaria de música extranjera y nacional (49). Más allá del impulso oficial al folklore, este tipo de música ganaba importancia en el ámbito de las industrias culturales en gran parte porque coincidía con una nueva demanda originada en Buenos Aires a partir de la presencia cada vez mayor de migrantes de las provincias (este movimiento tuvo un fuerte empuje en dos momentos de crecimiento de la actividad industrial: a mediados de la década del treinta y a mediados de la década del cuarenta). Durante los años del peronismo se formaron y difundieron importantes figuras y grupos de folklore: el conjunto salteño Los Chalchaleros, el músico bonaerense Atahualpa Yupanqui (al comienzo de la década afiliado al Partido Comunista y opositor al gobierno peronista), el grupo santiagueño Los Hermanos Ábalos, entre muchos otros (Portorrico 41-55). En este contexto, Antonio Tormo, autor de “El rancho e’ la Cambicha”, vendió en 1948 más discos que los tangueros más populares del momento (Chamosa 177). Oscar Chamosa, en este sentido, plantea que los músicos de folklore ofrecían “an entertainment option for a working class that was adopting a clear identity based on class, Peronist political affiliation, and a provincial background that was connected, not coincidentally, with

mestizo-criollo identity” (178). Las peñas fueron los espacios de reunión para disfrutar de la música folklórica. Funcionaban en sociedades de fomento, sindicatos y centros barriales (Chamosa 176), pero también en confiterías del centro a las que asistían otros sectores sociales, que no necesariamente provenían de las provincias, y que de todas maneras participaron del interés creciente por la música de “género nativo”, como también se la denominaba en esos años. Como señala Portorrico, las peñas, que durante las décadas del cuarenta y el cincuenta proliferaron en distintos barrios de la ciudad de Buenos Aires, ofrecían alternativas “para todos los gustos y niveles socioeconómicos” (45). Es ilustrativo, en este sentido, el corto documental *Folklore en la ciudad* (1950), filmado en la peña porteña Amy Cuy por la Cinematográfica Visión.¹²² La película abre con un *tracking* de la vida nocturna en la Avenida Corrientes. Se destacan las luces de los locales de entretenimiento y el movimiento de los automóviles, ambos símbolos de la modernidad urbana. Simultáneamente, se escucha música del norte andino, caracterizada en el documental como *tradicional*. La *voice over* agrega sobre estas imágenes y sonidos musicales: “Buenos Aires tiene un corazón criollo sensitivo y romántico. El avance del cosmopolitismo no logró apagar sus latidos. Por eso, este Buenos Aires monumental y ruidoso recibe conmovido los ecos folklóricos que le llegan de las provincias como instancias auténticas de la argentinidad”. La película genera un contraste entre el sonido de las quenas y los charangos y las imágenes de una ciudad asociada comúnmente a géneros musicales como el tango y el jazz. La música del norte argentino, tan lejana para los porteños, ahora se presentaba como parte del paisaje sonoro de la ciudad. Pero, ¿de qué manera esta música se “recreaba” (como dice Portorrico) en el ambiente porteño? La película revela (probablemente de un modo no intencional) el *artificio* del espectáculo urbano que se creaba

¹²² No hay datos del director o la directora de la película. El material se encuentra accesible en YouTube a través de Archivo Di Film: <https://www.youtube.com/watch?v=toTweGWKAMo&t=178s>

por esos años en torno a la música folklórica. Contextualiza, así, la recreación de esta música en la esfera de su circulación en el centro de la ciudad. De esta manera, vemos cómo llegan a la peña los espectadores elegantemente vestidos y cómo se acomodan en mesas del local. El área de los espectadores se distingue claramente de la de los músicos e intérpretes, ubicados en un escenario, iluminados de manera focalizada y vestidos con trajes característicos de las representaciones icónicas que circulaban en los ámbitos culturales porteños de los hombres y mujeres kollas (Figuras 69 y 70). A continuación, una serie de primeros planos de los músicos en escena se alterna con otra de los espectadores, que se distinguen de los músicos por su posición en relación con el espectáculo y su vestimenta urbana (Figura 71). Fragmentos de la cultura musical de los pueblos indígenas de la Quebrada de Humahuaca se recreaban en tanto espectáculo citadino, formando parte del agregado de imágenes visuales y sonoras que conformaban el “cosmopolitismo” de la capital.



Figura 69. Fotograma de *Folklore en la ciudad* (Cinematográfica Visión, 1950). Archivo DiFilm.

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 70. Portada de la primera edición del libro *El alma de Humahuaca*, escrito por Evaristo González Arena y publicado en Buenos Aires por Editorial Ayacucho en 1947.



Figura 71. Fotograma de *Folklore en la ciudad* (Cinematográfica Visión, 1950). Archivo DiFilm.

Por otro lado, la Quebrada de Humahuaca, en la provincia de Jujuy, al noroeste de Argentina, era visitada por arqueólogos, etnógrafos, etnomusicólogos, escritores, fotógrafos y cineastas. El interés radicaba en la presencia de comunidades indígenas que mantenían vivas prácticas sociales, culturales, técnicas, medicinales y económicas propias. Cine Escuela Argentino, en este sentido, produjo en 1950 una película documental sobre la región: *En tierras del silencio*, dirigida por Héctor Peirano. La película ofrece imágenes del mercado y describe productos y prácticas de intercambio, señala los elementos de la medicina indígena y representa el trabajo de los pastores. Las escenas dedicadas al hilado y la agricultura se concentran en el proceso artesanal y en las técnicas utilizadas en cada caso. La *voice over* caracteriza los instrumentos empleados como “primitivos”, en contraste con las herramientas que se destacaban en otras películas de Cine Escuela Argentino como *Cíclopes de cemento*, dedicada, recordemos, a la modernización del proceso de almacenaje de trigo en el campo bonaerense. En la película sobre la Quebrada de Humahuaca, los primeros planos y planos detalle sirven para mostrar la operatividad de las herramientas “tradicionales” y sus mecanismos particulares (Figura 72). Pero, a diferencia de lo que ocurre en las películas analizadas en el capítulo anterior, dedicadas a procesos productivos en

regiones rurales conectadas directamente con los circuitos económicos dirigidos por la ciudad capital, *En tierras del silencio* incluye este tipo de planos para mostrar en detalle el carácter “arcaico” de la tecnología de una región *distante* de Buenos Aires (Figura 73).

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 72. El trabajo del hilado. Fotograma de *En tierras del silencio* (Héctor Peirano, 1950). Archivo de la Televisión Pública Argentina.

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 73. La *voice over* describe un “tosco arado de madera”, “reminiscencia de estampa virgiliana”. Fotograma de *En tierras del silencio* (Héctor Peirano, 1950). Archivo de la Televisión Pública Argentina.

Al mismo tiempo que Cine Escuela Argentino representaba cinematográfica y pedagógicamente, para el resto del país, estos aspectos de la Quebrada de Humahuaca, retratando a su pueblo como “silencioso” y a su economía como “primitiva”, el gobierno de la provincia de Jujuy apuntaba a introducir en la región la política peronista de modernización infraestructural, sanitaria y educativa. El gobernador Alberto Iturbe, de raigambre yrigoyenista, llevó adelante un plan de obras públicas que incluía urbanización (extensión de agua potable, desagüe, pavimentación) y construcción de edificios públicos (comisarías, mercados, escuelas) (Jerez 2013, 178). Paralelamente, la provincia amplió su presupuesto para las áreas de salud y educación (Jerez 2016, 11). Son dos operaciones políticas (la de Cine Escuela Argentino y la del gobierno de la provincia de Jujuy) que, en conjunto, muestran la amalgama de dos principios ideológicos peronistas (ambos presentes en los planes quinquenales):¹²³ el interés por la “recopilación y

¹²³ En la explicación del Primer Plan Quinquenal (“Plan de Gobierno” o “Plan Quinquenal”), el secretario técnico plantea que “en la actual etapa de nuestra evolución económica, la promoción del bienestar general exige propulsar, metódica y persistentemente, la industrialización del país. Hablar de industrialización es hablar de equipos mecánicos y de la energía que los mueve, factores básicos del proceso de producción del avance técnico y del progreso económico” (56-57). Al mismo tiempo, como señalamos antes en relación con el análisis planteado por Puiggrós, este

difusión de lo autóctono” (la *tradición selectiva*, volviendo a Williams) y el objetivo de modernización técnica para el “progreso” del país y la defensa de la “justicia social”. La *Nueva Argentina* debía orientarse hacia el “progreso” poniendo en valor, al mismo tiempo, los elementos y figuras del pasado que le permitieran sostener, simbólicamente, los esfuerzos de “independencia económica”. De esta manera, se reivindicó la figura del *gaucho* como antecesor del obrero contemporáneo, tomándola como inspiración para el trabajo, la solidaridad y, precisamente, la búsqueda de la justicia social.¹²⁴ En este sentido, Matías Casas recoge fragmentos del discurso de Domingo Mercante, gobernador de la provincia de Buenos Aires, el 10 de noviembre de 1948 (cuando el “Día de la Tradición”, establecido en 1939 para la provincia bonaerense en homenaje a José Hernández, fue transformado por Perón en “Fiesta de la Tradición” a nivel nacional): “Cómo habría de morir el gaucho... ¡No! Lo que pasó fue que el gaucho pasó a ser un desheredado, perseguido por hombres, empresas explotadoras... fue un paria. Pero ha sido recuperado en este resurgimiento amanecido de la tradición, por una institución rectora y por la mística suprema de la Revolución de Junio” (*El Laborista*, 11 de noviembre de 1948 en Casas 134).¹²⁵ La reivindicación de la figura del gaucho como trabajador empoderado se observa, como demuestra Marcela Gené, en la propaganda gráfica del gobierno. Podríamos agregar aquí también el trabajo

plan impulsaba el conocimiento y la difusión de “la tradición”. El Segundo Plan Quinquenal continúa en esta línea alentando la preservación y el fomento de la “cultura tradicional” junto con otras formas culturales (“artística”, “científica”, “literaria”, etc.). A su vez, este segundo plan apunta a “asegurar la independencia económica de la nación” (111) mediante el desarrollo técnico en distintas áreas de la economía: la “mecanización agraria” (X.G.7, 115), la “industria agropecuaria” (X.G.21, 120), “mecanización y equipamiento” de la minería (XII.G.7, 157), “racionalización” de la explotación de combustibles (XIII, G. 10), “la progresiva y total electrificación del país para satisfacer todas las necesidades que exige el bienestar de la población y en particular el desarrollo de las actividades económicas” (XV.F, 187).

¹²⁴ Inspiración “criolla”, peronista, y no europea, anarquista, socialista o comunista. Esta perspectiva nacionalista es la que también se presenta en la “Tercera Posición” como respuesta a la confrontación entre capitalismo (“individualismo”) y comunismo (“colectivismo”) en el marco de la Guerra Fría.

¹²⁵ Se refiere al golpe militar del 4 de junio de 1943 mediante el cual un sector nacionalista del Ejército tomó el poder del Estado tras trece años de gobiernos conservadores que representaban a “las grandes familias terratenientes, los grandes exportadores y banqueros y sus muchos deudores” “recurriendo al fraude electoral y sobornos para mantenerse en el poder” (Dolkart en Rock; Mc Gee; Rapalo; Dolkart; Lvovich; Walter; Senkman; Lewis, 153).

de algunos poetas peronistas, como Zoilo Laguna. Una estrofa del poema “La relección” dice, imitando el lenguaje gauchesco:

Si viera, mi General,
dende que usté está'l pescante
cómo el país va p'adelante
siguro y bien afirmao
está tuito tan cambiao!
si hasta el gaucho más pobrete
tiene su rancho y su flete
como el mejor afincao.¹²⁶

A su vez, también encontramos esta reivindicación en la prensa militante de difusión popular. En *Mundo Peronista* (año 1, núm. 2, agosto de 1951) hay una nota titulada “El gaucho que devolvió la plata. Ejemplo peronista”. La noticia es que un chico encontró en la calle un sobre con el dinero del sueldo de un obrero y, sabiendo lo que esto significaba, hizo todo lo posible por hallar al ciudadano aquel para devolverle la plata. Perón, entonces, premia al chico “gaucho” con una bicicleta. La revista *Mundo Peronista* le hace una entrevista y apunta una frase que se enfatiza pedagógicamente como una máxima de la ética obrera (*gaucha*) que debe ser el fundamento de la *Nueva Argentina*: “Uno no puede quedarse con lo que es de otro”. Estos discursos peronistas que reivindican la figura del gaucho en el presente obrero fusionan un *origen* rural (*tradicional*) con un *destino* urbano (*moderno, industrial*). Pero, volviendo a la película *En tierras del silencio*, observamos que estos otros *orígenes* rurales, *indígenas*, no encuentran un lugar en el *destino*

¹²⁶ Poema publicado en *Poetas depuestos. Antología de poetas peronistas de la primera hora*, con selección y prólogo de Gito Minore.

moderno de la nación. Los elementos *tradicionales*, en este caso, aparecen como *residuales* (“arcaicos”, “primitivos”), ajenos al *progreso*.

La política peronista en relación con los pueblos indígenas era ambigua. Como explica Diana Lenton, el discurso peronista reivindicaba los “elementos étnicos” indígenas de los “descamisados” y “cabecitas”, revalorizaba retóricamente las raíces “autóctonas” de la sociedad argentina, pero no tenía una política específica para atender los reclamos propios de las comunidades indígenas de su tiempo (85-89). El Segundo Plan Quinquenal establecía el objetivo del Estado de “proteger” a la “población indígena” “mediante la incorporación progresiva de la misma al ritmo y nivel de vida general de la Nación” (1.G.13, 33), expresando una concepción política de “justicia social” que, a la vez, implicaba una subordinación de las perspectivas indígenas a la lógica centralista del Estado. El gobierno peronista de la provincia de Jujuy, por ejemplo, en continuidad con el programa de la Unión Cívica Radical de 1929,¹²⁷ introdujo desde el inicio regulaciones importantes en las relaciones de trabajo en minas e ingenios azucareros (Kindgard 120-121),¹²⁸ sin embargo, el reclamo de los indígenas de la Puna y la Quebrada al gobierno nacional sobre el problema de la tierra no fue atendido.

En mayo de 1946, una delegación de más de cien integrantes de la comunidad kolla inició una marcha desde Abra Pampa hacia la ciudad de Buenos Aires (1.729 kilómetros) para reclamar

¹²⁷ Programa del líder radical Miguel Tanco al llegar a la gobernación en 1929. Su gobierno en la provincia de Jujuy duró menos de un año porque fue interrumpido por el golpe militar que dio lugar a la dictadura de José Félix Uriburu en septiembre de 1930 (Kindgard 129).

¹²⁸ Era necesario contrarrestar los abusos de los empresarios de las minas y los ingenios azucareros. Adriana Kindgard explica que la principal actividad en la Quebrada y la Puna era el pastoreo, y que estacionalmente los trabajadores indígenas se desplazaban a las minas e ingenios para trabajar como peones y complementar así su economía. Kindgard recuerda que este trabajo estaba sometido a formas de coacción implementadas por los empresarios (120). Los espacios de trabajo estaban aislados y tenían sus propios almacenes, donde se vendía mercadería a crédito a los trabajadores. Por los altos precios y los bajos salarios, los trabajadores se endeudaban y de esta manera quedaban comprometidos a volver para la próxima zafra (Kindgard 120). Un sistema muy parecido existía en la región del nordeste del país, en la zona de los yerbales (como veremos en el próximo capítulo).

el derecho a cultivar sus tierras (derecho que implicaba “independencia económica” de las comunidades en relación con las empresas mineras y los ingenios de azúcar). La familia Patrón Costas, la misma que había apoyado las políticas del régimen conservador de promoción del folklore, había adquirido, en la década de 1930, tierras provinciales en las que vivían y trabajaban estas comunidades. A partir de este proceso de privatización, las comunidades fueron forzadas a pagar un arriendo para seguir cultivando las tierras (Lenton 97). Además, para sostener una economía perjudicada por estas condiciones impuestas, se veían obligados a conchabarse en ingenios y minas (propiedad de las mismas familias de terratenientes).

La caravana marchó a pie y a caballo deteniéndose en distintos pueblos, donde eran recibidos por otras comunidades indígenas o por organizaciones de trabajadores rurales. Al llegar a Buenos Aires, fueron hospedados en el Hotel de los Inmigrantes, donde el Estado argentino daba alojamiento a los europeos que llegaban al país desde principios del siglo XX.¹²⁹ Se trata de un gesto simbólicamente muy expresivo (aunque probablemente inconsciente -el *inconsciente colonial* del que habla Suely Rolnik):¹³⁰ los indígenas llegaban al centro de la *Nueva Argentina* como extranjeros. Si bien una delegación del grupo fue recibida en la Casa Rosada, evento sin precedentes en la historia argentina, los reclamos de la comunidad kolla no recibieron verdadera atención. Finalmente, una mañana, un grupo de policías forzó al grupo a salir del hotel y tomar el tren expreso para volver al norte (Lenton 98). El asunto llegó al Congreso y distintos diputados reclamaron respuestas del gobierno: ¿Quién había dado la orden a ese grupo de policías? El gobierno se comprometió a investigar, pero esto quedó en nada. El diputado opositor Alberto

¹²⁹ El Hotel de Inmigrantes se inauguró en 1910 durante el gobierno de Roque Sáenz Peña. Antes hubo otros hoteles para inmigrantes, que fueron siendo reemplazados sucesivamente a medida que la inmigración se fue masificando durante el último tercio del siglo XIX.

¹³⁰ Ver Rolnik, Suely. “La hora de la micropolítica”, Entrevista para el Goethe Institut (Uruguay). Junio 2016: <https://www.goethe.de/ins/uy/es/kul/fok/dei/20790860.html?forceDesktop=1>

Candioti (de la Unión Cívica Radical), en una discusión en el Congreso, exclamó: “los aborígenes son los auténticos *descamisados*” (Lenton 100).

La película de Leo Fleider permite ver el despliegue de una pedagogía cinematográfica fundada en esta subordinación simbólica y material de las comunidades indígenas al proyecto de la *Nueva Argentina* concebido desde la centralidad porteña y la ideología del progreso. Esta pedagogía, sin embargo, se inspira al mismo tiempo en el interés por “lo autóctono” (en el sentido, como decíamos, de lo *residual* que debe ser “protegido”) y en el uso de la música folklórica para la representación etnográfica de una cultura que se halla en los *límites* de la nación.

El reconocimiento estatal del film aparece destacado en el texto incorporado al inicio: “En el Primer Festival de Cine Argentino celebrado en marzo de 1948 en Mar del Plata, esta película ha merecido el Primer Premio de Cintas Documentales concedido por el Gobierno de la Provincia de Buenos Aires”. Simultáneamente, el propio festival era caracterizado como un evento fundamental para mostrar “el esfuerzo de un arte-industria que enaltece el espíritu y la cultura de nuestro pueblo” (*Noticiero Panamericano*, núm. 404, 1948). De esta manera, en el contexto de su exhibición y circulación, *Los pueblos dormidos* expresaba, por un lado, un valor artístico y documental (especialmente reflejado en la calidad fotográfica y la composición sonora, y en el registro fílmico de distintos aspectos de la vida social de las comunidades de la Quebrada), y, por otro, un valor político a nivel cinematográfico (se concentra en una región poco explorada por este medio, en un contexto de interés por la “recopilación” de la autoctonía) y meta-cinematográfico (se remite a su inscripción en el festival que viene a representar el “esfuerzo” del cine nacional en tanto “arte-industria”).¹³¹ Estos valores se encuentran relacionados estrechamente en la pedagogía

¹³¹ El valor político de la película a nivel cinematográfico es acreditado también por la revista *Guía quincenal de la actividad intelectual y artística* (año II, número 28, septiembre de 1948). Allí se realiza una reseña del film y se afirma que en él “se refleja fielmente el Norte de nuestra patria, su suelo, su cielo y sus tipos” (59).

de la película, convirtiéndola en un documento relevante para estudiar los matices del concepto de *tradición* dentro de este contexto particular.

En este sentido, uno de los vectores fundamentales es la banda sonora. El compositor de esta dimensión sobresaliente del film es el músico porteño Sergio Villar, gran conocedor de la música del noroeste argentino.¹³² La banda sonora se compone de música (folklore de la región), sonidos extra-musicales (por ejemplo, el de las campanas), voces en escena (voces de personas que vemos en la pantalla) y una *voice over* (voz narradora, que no se corresponde con ninguna persona visible). En la banda sonora predomina la música folklórica de la Quebrada de Humahuaca ejecutada por Sergio Villar, Ramón Gigena y Juan Javier Quiroga. En los créditos se agradece, además, a Justiniano Torres Aparicio por haber habilitado el uso en la película de carnavalitos compuestos por él.¹³³ En ciertas escenas se incorpora a la banda sonora música ejecutada por personas de la comunidad indígena que está siendo filmada. En estos casos, en lugar del *track* de sonido que lleva la música grabada por Villar, Gigena y Quiroga, sincronizada con la imagen en la edición de la película, escuchamos el sonido capturado directamente en el lugar de la filmación. Lo mismo ocurre con la voz. A lo largo de la película predomina en la banda sonora la *voice over* que establece la línea narrativa en coordinación con el montaje musical y visual. En determinados momentos de la narración audiovisual se incluyen voces indígenas que se corresponden con personas visibles en la escena. Finalmente, en momentos específicos se incorporan sonidos extra-musicales que interrumpen el *track* musical principal y que marcan puntos de inflexión en la

¹³² Sergio Villar, músico porteño, intérprete de guitarra, piano, charango y caja. Actuó en el conjunto de Manuel Acosta Villafañe, integró un dúo con Ramón Gigena y formó el Conjunto Cantos y Leyendas junto con su esposa, Isa Miranda Gaites “Wara Wara” y otros músicos. Villar recopiló y creó zambas, chacareras, bailecitos, cuecas, huaynos y pasacalles. En 1948 editó su primer álbum. Información provista por Emilio Portorrico en marzo de 2021.

¹³³ Justiniano Torres Aparicio, músico jujeño. Compositor y recopilador, intérprete de guitarra, mandolina, violín, bandoneón, quena y charango. Además de médico y aficionado a la arqueología. En 1935 creó el Conjunto Humahuaca con el que se presentó en radios de la ciudad de Buenos Aires. Es autor de carnavalitos y zambas. Información provista por Emilio Portorrico en marzo de 2021.

narrativa. Tanto la incorporación de música y voces capturadas en el lugar de filmación, como la de sonidos extra-musicales, ocurren en momentos de la narración en los que se representan instancias extraordinarias en la vida de la comunidad indígena.

En este sentido, uno de los ejes conceptuales de la película es la temporalidad indígena, representada como cíclica. El ciclo se compone de tiempos ordinarios, asociados al trabajo (pastoreo, construcción de viviendas, hilado, tejido, preparación de alimentos, etc.) y tiempos extraordinarios asociados a la ritualidad (religiosa y festiva). En la película se advierte que la música ejecutada por Villar, Gigena y Quiroga acompaña las secuencias visuales remitidas al tiempo ordinario, y la música y las voces indígenas se escuchan en las secuencias que se corresponden con el tiempo extraordinario (ceremonia y fiesta de casamiento, nacimiento de un niño, carnaval y entierro de un niño). De esta manera, por ejemplo, una pieza musical de charango y sikus acompaña la primera secuencia dedicada a las actividades laborales. Luego, la música se interrumpe con el sonido de las campanas que vemos en un primer plano, dando inicio a una secuencia sobre la ceremonia de casamiento en una iglesia. Al comenzar una nueva secuencia centrada en la fiesta después de la ceremonia, la *voice over* se retira por un momento para dejarnos escuchar las voces indígenas (“¡Que vivan los novios!”) y la música de tambor ejecutada en el lugar. La música del *track* principal vuelve con la pieza de charango y sikus que escuchamos antes, marcando el retorno a la vida cotidiana después de la festividad. Dos secuencias más adelante, ocurre una nueva interrupción con el grito de un hombre vestido de “diablo”: “¡Carnavaaaaal!”. Entonces se inicia una secuencia larga (de casi tres minutos, mientras otras duran entre treinta segundos y un minuto y medio) sobre las festividades de febrero. Esta secuencia, visualmente, es también la más heterogénea (se observan distintos planos y ángulos, con distintas duraciones, prevaleciendo las cortas, dando un fuerte dinamismo al montaje) reforzando el carácter

extraordinario (aun dentro de una temporalidad cíclica: el carnaval vuelve cada año) de este tiempo.

La *voice over* agrega valor a la composición audiovisual interviniendo en la interpretación de la vida de estas comunidades. Al inicio de la secuencia del carnaval, apunta: “Un día los pueblos despiertan” (haciendo alusión al título: “Los pueblos dormidos”). Y, tras el cambio de ritmo musical en la transición a la secuencia siguiente (pasando del carnavalito a una pieza musical lenta, con guitarra y quena), la *voice over* se refiere al retorno a la actividad ordinaria como una vuelta a la “calma” y el “tedio”. Es que la película de Fleider, por medio de estas articulaciones audiovisuales y textuales, caracteriza la temporalidad indígena como cerrada en su circularidad, idéntica a sí misma, contraria a la dinámica evolutiva a la que la ideología del progreso aspira.¹³⁴ De esta manera, en la primera secuencia, la *voice over* inicia la narrativa del film estableciendo un contraste entre la *historia* de la región y la supuesta inmutabilidad de la *vida* de sus comunidades, determinada por las características del territorio y la actividad que en él desarrollan: “Primero fue camino de Incas, luego de conquistadores, misioneros, mercaderes, y siempre de pastores”. Y reforzando esta idea dice, sobre una imagen de arte rupestre: “Antes que los españoles llegaran al continente, los artistas humahuacas fijaron en las cuevas de la quebrada árreas (sic) de llamas de las que descenden las que hoy recorren los inmensos valles” (Figura 74).

¹³⁴ Agradezco a Paul Guillén, colega de la Universidad de Pittsburgh, por sus sugerencias en relación con el tema de la representación de la temporalidad indígena en esta película.

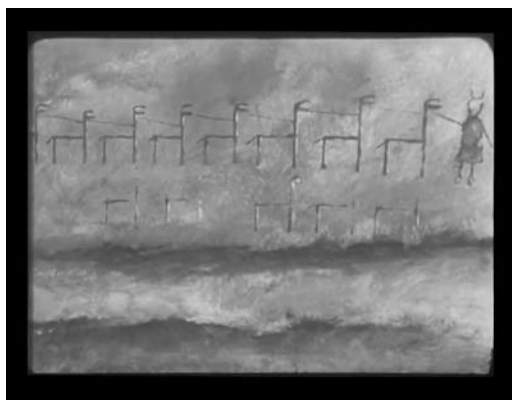


Figura 74. Arte rupestre: escena de pastoreo. Fotograma de *Los pueblos dormidos* (Leo Fleider, 1947). Museo del Cine de Buenos Aires “Pablo Ducrós Hicken”.

A continuación, se produce una transición con superposición y desplazamiento horizontal entre el plano de la representación rupestre y un plano del rebaño de llamas seguido por su pastor, pasando delante de la cámara fija (Figuras 75 y 76). El movimiento de transición entre una imagen y otra, y luego el del rebaño de llamas frente a la cámara, representan la horizontalidad de la temporalidad indígena, una continuidad entre los tiempos prehistóricos y los contemporáneos, esa supuesta inmutabilidad de la vida en el valle de la Quebrada. Este carácter horizontal del movimiento visual se complementa con la verticalidad del paisaje quebradeño representada en un paneo ascendente de la montaña que sugiere la importancia de la altura en la definición de la vida en este territorio (Figuras 77, 78 y 79).



Figura 75. Transición entre dos planos que representan la actividad pastoril de la región en tiempos prehistóricos y en tiempos contemporáneos. Fotograma de *Los pueblos dormidos* (Leo Fleider, 1947). Museo del Cine de Buenos Aires “Pablo Ducrós Hicken”.



Figura 76. El rebaño de llamas seguido por su pastor. Fotograma de *Los pueblos dormidos*. (Leo Fleider, 1947). Museo del Cine de Buenos Aires “Pablo Ducrós Hicken”.



Figura 77. Base de la montaña. Fotograma de *Los pueblos dormidos* (Leo Fleider, 1947). Museo del Cine de Buenos Aires “Pablo Ducrós Hicken”.



Figura 78. Paneo ascendente. Fotograma de *Los pueblos dormidos* (Leo Fleider, 1947).
Museo del Cine de Buenos Aires “Pablo Ducrós Hicken”.



Figura 79. Pico de la montaña. Fotogramas de *Los pueblos dormidos* (Leo Fleider, 1947).
Museo del Cine de Buenos Aires “Pablo Ducrós Hicken”.

Hacia el final del documental, la fatalidad que implica una temporalidad circular, homogénea, en la que los eventos se repiten cíclicamente, está expresada en el texto que recita la *voice over*: “el viento de la quebrada lanza en la noche un quejido, la oración del caminante que llora por su destino”. Al mismo tiempo, refuerzan este sentido las imágenes de las ojotas de los pastores y sus huellas en la tierra polvorienta, mientras escuchamos la música del tambor y la quena (Figuras 80 y 81).



Figura 80. Sobreimpresión de la imagen de las ojotas en la tierra y el horizonte del paisaje quebradeño. Fotograma de *Los pueblos dormidos* (Leo Fleider, 1947). Museo del Cine de Buenos Aires “Pablo Ducrós Hicken”.



Figura 81. Las huellas de las ojotas de los pastores en la tierra, amenazadas por el viento. Fotogramas de *Los pueblos dormidos* (Leo Fleider, 1947). Museo del Cine de Buenos Aires “Pablo Ducrós Hicken”.

El segundo eje conceptual de la película es la intervención del Estado que se presenta como redentor de un mundo “autóctono” que se encuentra por fuera del tiempo histórico (el tiempo de la nación, el tiempo de la *Nueva Argentina*) y que debe ser “incorporado” a él. El Estado en la película es sinónimo de *nación*, y ésta aparece como una entidad externa a las comunidades indígenas: según la narrativa del film, “la nación” se acerca a los pueblos de la Quebrada para “llevar” educación y salud a este “lugar recóndito” del país.

Los uniformes blancos de los profesionales de la educación y la salud, y de los niños y las niñas que asisten a la escuela, son, entonces, señales en la película de la irrupción de la modernidad peronista en el paisaje limítrofe de la nación. Marcan la institucionalidad estatal (la presencia oficial de la escuela y la salud pública) en el territorio norteño y expresan el *sueño* capitalino de

integración nacional (Figura 82). En la escuela, señala la voz narradora, “las maestras heroicas enseñan lo que es el amor a la patria”. El sueño de integración de heterogéneas y desiguales realidades en una “comunidad imaginada” (siguiendo el concepto de Benedict Anderson) es semejante al que se manifiesta en otras películas del período, como en el docudrama *Ayer y hoy* (Ralph Pappier, 1950), cuando el obrero interpretado por Pedro Maratea dice a la cámara (les dice a los espectadores) que desde la llegada de Perón al poder “todos somos iguales” en Argentina. O como en el corto *Soñemos* (César Amadori, 1951), en el que los niños asistidos en la Ciudad Infantil visten guardapolvos blancos mientras gozan del bienestar garantizado por el Estado-nacional.

La irrupción del Estado en la vida de las comunidades de la Quebrada de Humahuaca está simbolizada en un corte temporal redentor: “antes, los padres mandaban a sus hijos al trabajo desde temprana edad, pero la nación afanosa por tener hijos sanos y fuertes obliga a los padres a enviarlos a la escuela”, afirma la *voice over*. El Estado interviene en la supuesta circularidad temporal indígena, para introducir la promesa de la *Nueva Argentina*. Al concluir la secuencia del niño que muere, la voz narrativa afirma que “otros niños crecen y trabajan, y viven, y han de vivir en un mundo mejor” (Figura 83).

Pero mientras algunas imágenes muestran la felicidad de los niños, otras enseñan, *sin buscarlo*, la pobreza que viven las comunidades de la Quebrada. Realidad que no obedece a la diferencia cultural sino a la desigualdad económica y a la injusticia social persistente (a los reclamos indígenas no escuchados sobre el problema de acceso a la tierra). En una de las escenas sobre la asistencia médica provista por el Estado, una enfermera lleva a un niño de la mano. El niño, sucio y sin zapatos, mira a la cámara, impidiéndonos descansar en la ilusión representada por los uniformes blancos y las afirmaciones celebratorias de la acción estatal (Figura 84).



Figura 82. Los niños corren a la escuela. Los guardapolvos blancos son la señal de la presencia del Estado en los límites geográficos y étnicos de la nación imaginada desde Buenos Aires. Fotograma de *Los pueblos dormidos* (Leo Fleider, 1947). Museo del Cine de Buenos Aires “Pablo Ducrós Hicken”.



Figura 83. La niña que va a la escuela pública sonríe ante la cámara. Fotograma de *Los pueblos dormidos* (Leo Fleider, 1947). Museo del Cine de Buenos Aires “Pablo Ducrós Hicken”.



Figura 84. La mirada imprevista del niño a la cámara. Fotograma de *Los pueblos dormidos* (Leo Fleider, 1947). Museo del Cine de Buenos Aires “Pablo Ducrós Hicken”.

En el cine etnográfico, según lo define Tobing Rony, se supone que los sujetos no deben mirar a la cámara.¹³⁵ En esta película, que puede entrar en esta categoría, los niños escapan a esta condición. Sus reacciones espontáneas contrastan con la actuación de los adultos, que participan de una escenificación “documental”. Como plantea Roland Barthes en *La cámara lúcida*, son esos gestos espontáneos los que revelan en la imagen fotográfica (o fílmica) la huella de lo real que existe más allá de los límites de la representación intencional que el fotógrafo o el cineasta hacen de una realidad.¹³⁶ En la mirada del niño encontramos otro *resto* que no es el que la pedagogía del documental identifica como tradicionalidad regional ajena al progreso nacional, sino la expresión excluida de un presente histórico *otro*. Este gesto en tanto excedencia, en tanto *suplemento* crítico, opera como un contrapunto que nos invita a reconsiderar, hoy, las formas en que la alteridad indígena representó (y representa) los límites del proyecto nacional-popular.

¹³⁵ Tobing Rony aclara que usa el término “cine etnográfico” para referirse a “the broad and variegated field of cinema which situates indiginous peoples in a displaced temporal realm” (8). En principio, plantea Tobing Rony, el término etnografía, cuando empieza a usarse en la década de 1820, “denoted the study of peoples and their relation to the environment, thus embodying the idea that one could map human groups just as one maps mountains and rivers” (38). A lo largo del siglo XIX, la etnografía ocupó un lugar en el entretenimiento de la emergente sociedad de masas en las grandes exposiciones europeas, en las que se exhibían grupos indígenas de distintos territorios colonizados. Más tarde, agrega, el cine eliminó “the potentially threatening return look of the performer present in the exhibition, thus offering more perfect scientific voyeurism” (Tobing Rony 43).

¹³⁶ Después de los ensayos de Benjamin (“Pequeña historia de la fotografía”- 1931, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”- 1936) y André Bazin (“Ontología de la imagen fotográfica”- 1945), Roland Barthes, en *La cámara lúcida* (1980), propone una forma de pensar la fotografía que se distingue tanto del “discurso de la mimesis” (Dubois 31), que asume la imagen fotográfica como espejo de lo real, como de aquel que piensa la foto como transformación de lo real (Dubois 31). Para Barthes, la fotografía no es ni un reflejo puro de una realidad total, ni una entera composición del fotógrafo y de quienes observan la imagen desde unos códigos establecidos. Existe en la fotografía una impronta de lo real que no puede codificarse por completo. Como explica Dubois, “el peso de lo real que la caracteriza proviene de su naturaleza de huella y no de su carácter mimético” (31). En este sentido, Barthes se inspira en Benjamin para pensar que, en la fotografía, más allá de los códigos y artificios de la representación, el objeto referencial captado, inevitablemente, retorna (Dubois 43). Desde la perspectiva de Barthes, entonces, “la fotografía lleva siempre su referente consigo” (31). Para quien observa la imagen fotográfica o cinematográfica, ésta ofrece un “infra-saber” (Barthes 62). La foto “proporciona una colección de objetos parciales” (Barthes 62), que no responden a la voluntad compositora del creador de la imagen ni a la visión del espectador.

3.0 Territorio

En este capítulo exploraremos pedagogías cinematográficas que operan en la *imaginación territorial* (tomando la noción de Adrián Gorelik), componiendo y descomponiendo *paisajes fronterizos* de la “Nueva Argentina”. Paisajes en tanto imágenes (visuales, literarias, sonoras) que *reterritorializan* (en el sentido deleuziano) el *límite rural* (Llorens 2019). Estos paisajes pueden ser “dóciles, pasibles de ser contemplados sin turbaciones” (Llorens 2019, 98), *imágenes-solución* que reducen las contradicciones y las complejidades del territorio. La descomposición de estos paisajes (o su desmitificación) propicia, en contraposición, la generación de *imágenes inquietantes*. Éstas contribuyen a desestabilizar la *economía visual* (tomando el concepto de Terry Smith) que reafirma las certezas de la *Nueva Argentina*. En este sentido, la *frontera* que se imagina de una forma u otra no es simplemente el límite geopolítico de la nación, sino también la zona liminar de la utopía peronista.

En la primera sección de este capítulo realizaré un breve recorrido por formas cinematográficas de imaginar el territorio de la ciudad de Buenos Aires durante los años del peronismo. Observaremos distintos *paisajes urbanos* a través de largometrajes de ficción: *Historia del 900* (Hugo del Carril, 1949) y *Sucedió en Buenos Aires* (Enrique Cahen Salaverry, 1954), películas en las que el tango sigue cumpliendo un rol articulador; y *Suburbio* (León Klimovsky, 1951), donde vemos un trabajo sobre los márgenes de la ciudad capital. Además, incluiremos en este recorrido dos cortometrajes documentales sobre Buenos Aires que muestran pedagogías cinematográficas diferentes dentro del mismo marco de la comunicación oficial: *La ciudad frente al río* (Enrico Grass, 1948) y *Buenos Aires en relieve* (Don Napy, 1954).

Luego, retomaremos la cuestión planteada en los capítulos previos sobre la búsqueda de un *cine nacional*, concentrándonos en los desplazamientos literarios y cinematográficos hacia el *límite rural*. En este caso, la película de Soffici, *Prisioneros de la tierra* (1939), inspirada en una selección de cuentos de Horacio Quiroga, funciona como antecedente de *Las aguas bajan turbias* (1952), de Hugo del Carril, basada en la novela *El río oscuro* (Alfredo Varela, 1943). Tendremos en cuenta, también, un film contemporáneo al de Del Carril: *Los isleros*, de Lucas Demare (1951). En los tres casos hay un diálogo fecundo con la literatura y una exploración de las posibilidades estéticas (y, sobre todo en *Las aguas bajan turbias*, políticas) del trabajo cinematográfico en el territorio. Si al final del capítulo segundo estudiamos el abordaje cinematográfico de la Quebrada de Humahuaca, en los bordes noroccidentales de la nación, en este capítulo me centraré en los *paisajes fronterizos del Nordeste*.¹³⁷

En el tercer apartado del capítulo entraremos de lleno en la película basada en *El río oscuro* para pensar tanto en el evento cinematográfico y su impacto (a nivel comercial, cultural y político) en 1952, como en la sutil subversión del discurso oficial de la *Nueva Argentina* que Del Carril propone a través del mismo entramado audiovisual que hace de *Las aguas bajan turbias* una de las películas más importantes del cine argentino. En el cuarto apartado profundizaremos el estudio

¹³⁷ Sobre los espacios de frontera hay otra película realizada durante los años del peronismo que se centra en el extremo sur del país: *Tierra del fuego* (Mario Soffici, 1948). Como en el caso de otras películas de Soffici, entre ellas *Prisioneros de la tierra*, Petit de Murat trabaja en esta realización como guionista. Por otro lado, *Tierra del fuego* tiene en común con *Las aguas bajan turbias*, de Hugo del Carril, la presencia del gran escenógrafo Gori Muñoz, uno de los que, en Argentina, primero se aventuraron (con éxito) en el trabajo en locaciones naturales. La película comienza con una expresión verbal, escrita, que se inscribe sobre imágenes del territorio austral: “Terra incógnita”. La frase sugiere un viaje a lo desconocido, a los confines del país. El paisaje, compuesto a través del movimiento subjetivo de la cámara, se superpone a una indicación temporal: “A fines del siglo pasado”. La designación territorial y la indicación temporal dan lugar a las primeras escenas, que representan un territorio distante y aislado: el gobernador no llega a estos parajes habitados por inmigrantes, marineros, misioneros, trabajadoras sexuales, buscadores de oro e indígenas. La película de Soffici procura representar la codicia que genera el oro entre los hombres blancos, y la violencia que sufren los indígenas. Otra película de Soffici, realizada a principios de los años cuarenta, se concentra en el área de la cordillera andina a la altura de Mendoza: *El camino de las llamas* (1942). En esta película también trabaja Petit de Murat como guionista, y lo hace con Homero Manzi (todavía el peronismo no los había separado).

del film y la desmitificación del paisaje del yerbal que éste propone. Finalmente, en la quinta parte del capítulo llegaremos a la relación entre la imaginación de un territorio de trabajo y lucha y la elaboración de una pedagogía cinematográfica que, valiéndose de las tecnologías culturales propias del cine de su tiempo (el *stardom* y la figura del *galán cantor*), propicia un acercamiento del público urbano a los *bordes* de la *Nueva Argentina*. Al mismo tiempo, esta pedagogía permite una transformación interna de las prácticas representacionales convencionales del *cine nacional*.

3.1 Punto de partida: paisajes urbanos

En 1949, Hugo del Carril comenzó su carrera como director de cine con *Historia del 900*, una película cercana en temática a las realizaciones de Manuel Romero que el actor había protagonizado en los años treinta. En un nuevo contexto en el que las películas centradas en el tango y el ambiente del arrabal ya no dominaban las pantallas, Del Carril decidió dar inicio a su actividad como cineasta con un film que recrea una mirada nostálgica sobre el paisaje urbano de comienzos del siglo XX, siguiendo, al menos en este sentido, la tradición de Romero. *Historia del 900* comparte varias características con *Los muchachos de antes no usaban gomina*, film de 1937 en que Del Carril hace su primera aparición cinematográfica como cantante. Si bien se trata de una actuación corta, su performance vocal resulta central en este clásico de Romero: Del Carril canta “Tiempos viejos” (con música de Francisco Canaro y letra del mismo Romero), el principal tema musical de un film cargado de nostalgia por una época perdida en el ágil proceso de modernización urbana. En *Los muchachos de antes no usaban gomina*, la voz de Del Carril interpretando la canción (“¡Te acordás, hermano, qué tiempos aquellos! / Veinticinco abriles que no volverán, / Veinticinco abriles, volver a tenerlos... / ¡Si cuando me acuerdo me pongo a llorar!”) forma parte

de la diégesis, sonando en un escenario de orquesta y también en la radio, al mismo tiempo que extra-diegéticamente enmarca la película acompañando los créditos y un prólogo introductorio (“evocación del Buenos Aires de antaño, de la naciente gran urbe moderna de principios de siglo, tan llena de recuerdos para los que la conocieron”). Tanto en la película de Romero como en *Historia del 900*, el paisaje del arrabal es construido a partir de los recorridos que realizan hombres de la aristocracia que huyen momentáneamente del ambiente conservador al cual pertenecen para desplazarse hacia los márgenes de la ciudad, beber, jugar a las apuestas en las riñas de gallos, escuchar y bailar tango, y tener “romances” con mujeres consideradas por la moral hegemónica como “de mala vida” (trabajadoras sexuales y mujeres solteras que frecuentan las milongas). En la película de Del Carril, Julián, el hijo de una de esas familias aristocráticas, visita con un amigo el arrabal y se enamora o cree enamorarse de una prostituta (en la mayoría de las películas tangueras, este tipo de “amor” no parece querer decir más que capricho sexual mezclado con fascinación por la vida marginal). A diferencia del film de Romero, en el que predomina el sarcasmo en la representación de los modos aristocráticos (sobre todo a través de la actuación del gran Florencio Parravicini),¹³⁸ en *Historia del 900* la aproximación crítica al desprecio que las clases dominantes expresan por la cultura popular (que se insinúa en la primera parte del film), se diluye al final con la secuencia en la que Julián rechaza despectivamente a Rosa, su amante del arrabal, y se reconcilia con su novia de familia patricia. De esta manera, la primera película dirigida por Hugo del Carril reproduce los tonos nostálgicos del cine tanguero de Romero (y la perspectiva patriarcal que prima en ellos), pero olvida su mirada sarcástica sobre el orden social, componiendo

¹³⁸ Ver el libro de César Tiempo titulado *Florencio Parravicini*, publicado por el Centro Editor de América Latina en 1971. Forma parte de la interesante serie llamada “La Historia popular. Vida y milagros de nuestro siglo”. El autor relata, entre otros momentos de la carrera de Parravicini, cuando el actor entra a trabajar en el teatro con José Podestá, a quien nos referimos en la sección del capítulo anterior dedicada al circo criollo.

un paisaje urbano dividido *moralmente* entre un espacio de supuesta rectitud que es el de la aristocracia, y otro de “perdición” que es el del arrabal, territorio atractivo pero peligroso.

Si tenemos en cuenta que, como señala Kriger, en los últimos años de la década de 1940 empieza a sentirse en el cine argentino la influencia de distintas formas del realismo cinematográfico europeo centrado en el abordaje de problemáticas sociales contemporáneas en locaciones reales (2009, 139), y si, simultáneamente, analizamos la emergencia de películas que recrean los usos del tango en la composición de nuevos paisajes urbanos, podemos advertir que *Historia del 900* es la expresión final de un tipo de cine en retirada (de hecho, el mismo Hugo del Carril introducirá un cambio drástico en su cinematografía a partir de la realización de *Las aguas bajan turbias*, como veremos después).

Un film significativo para poner de relieve este cambio en la relación entre tango y cine es *Sucedió en Buenos Aires*, dirigido por Enrique Cahen Salaverry y producido por Artistas Argentinos Asociados en 1954. Esta película, escrita por dos importantes guionistas de la época, Carlos Olivari y Sixto Pondal Ríos, resulta innovadora por diferentes motivos. Para comenzar, está filmada en distintas locaciones reales del centro de Buenos Aires, dejando atrás los sets artificiales de los estudios, propicios para la creación de escenarios idealizados de los espacios urbanos. Cahen Salaverry estaba interesado en poner de relieve la ciudad contemporánea, su movimiento, su confusión y su violencia. Esta intención se ve reflejada en la fotografía, de gran calidad, que estuvo a cargo de Ricardo Younis (Figura 85). Además, y este es otro de los motivos por los cuales se trata de un film innovador, la dinámica intensa de la modernidad urbana está expresada en la música, compuesta ni más ni menos que por Astor Piazzolla. Tras iniciar su carrera en el tango en los años cuarenta con la orquesta de Aníbal Troilo, a comienzos de la década del cincuenta Piazzolla empieza a componer sus piezas experimentales, enriquecidas por sus amplios

conocimientos musicales adquiridos no solo en Buenos Aires y Mar del Plata (donde nació y vivió algunos años al regresar de Estados Unidos), sino también en Nueva York (donde vivió gran parte de su infancia e inició su formación). Es también entre finales de la década del cuarenta y principios de la del cincuenta, en pleno desarrollo del *cine nacional* en conexión con tendencias cinematográficas de distintas partes del mundo (recordemos iniciativas del gobierno peronista como el Festival Internacional de Cine y los convenios de intercambio con varios países europeos), que Piazzolla trabaja en la composición de bandas sonoras para películas.¹³⁹ Precisamente en la película de Cahen Salaverry Piazzolla decide, probablemente por lo que sugiere la misma estética visual del film, intervenir en la composición de la banda sonora con su trabajo más experimental. De esta manera, la secuencia inicial es particularmente potente (al diferenciarse de películas anteriores) por la combinación de planos generales de la ciudad que exhiben la altura y monumentalidad de los edificios del centro y la enormidad de la urbe puesta de relieve por un horizonte lejano en el que se pierden las chimeneas de las fábricas (Figura 86); panorámicas del área de la estación de trenes de Retiro; planos medios que capturan de cerca el movimiento ajetreado de la multitud; y, finalmente, irrumpiendo distintivamente en el momento en el que la cámara se enfoca en este nudo de tránsito urbano, el tango nuevo de Piazzolla. La pieza, en sintonía con las imágenes descritas, retrata la contemporaneidad de un género musical que hasta hace pocos años estaba asociado, en el marco de la cinematografía, a paisajes perdidos en el tiempo. El tango

¹³⁹ Antes, Piazzolla participa con la interpretación de temas musicales para películas como *El hombre del sábado* (Leopoldo Torres Ríos, 1947) y *Con los mismos colores* (Carlos Torres Ríos, 1949), pero luego comienza a componer bandas sonoras integrales a partir del film *Bóldos de acero*, de Carlos Torres Ríos (1949). Finalmente, es en *Sucedió en Buenos Aires* que comienza a intervenir con su trabajo de experimentación con el tango. En la segunda parte de la década de 1950 y durante toda la década de 1960, Piazzolla trabajó en muchas otras películas. Ver Azzi, María Susana. *Astor Piazzolla: su vida y su música*. Editorial El Ateneo, 2002.

de Piazzolla, en esta película de Cahen Salaverry, se aleja del arrabal del pasado para representar, más bien, la problemática modernización de la urbe.

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 85. El movimiento de peatones, automóviles y colectivos en la estación de Retiro. Fotograma de *Sucedió en Buenos Aires* (Enrique Cahen Salaverry, 1954).

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 86. Las chimeneas de las fábricas perdidas en el horizonte lejano de la ciudad. Fotograma de *Sucedió en Buenos Aires* (Enrique Cahen Salaverry, 1954).

En el film, el paisaje contemporáneo de Buenos Aires se compone a partir de una cinematografía que incorpora insistentemente perspectivas subjetivas de quienes experimentan la ciudad. Por ejemplo, la cámara filmando desde el punto de vista del taxista (Roberto Escalada), y luego de la pasajera que acaba de llegar de un pueblo del “interior” a la ciudad capital (Olga Zubarry), las calles tumultuosas del centro y las miradas de los transeúntes hacia el vehículo que avanza a pesar de la multitud. También, primeros planos de la pasajera, abrumada por la complejidad del mapa urbano y sus dinámicas sociales, filmados desde la perspectiva del taxista que la mira, mientras conversa con ella, a través del espejo retrovisor (Figura 87).

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 87. Fotograma de *Sucedió en Buenos Aires* (Enrique Cahen Salaverry, 1954).

Hay que notar que el personaje encarnado por Zubarry y estos planos que lo retratan muestran la atención que pone Cahen Salaverry en una trayectoria muy habitual en el contexto contemporáneo del film y que define, en gran medida, la realidad social de Buenos Aires durante

los años del peronismo (aunque el fenómeno tiene sus antecedentes en la segunda mitad de la década del treinta): la que emprenden mujeres jóvenes de pueblos de las provincias hacia la capital del país, con búsquedas que conectan la necesidad económica de un empleo con proyectos personales que integran distintas dimensiones subjetivas. Como señala Omar Acha en *Crónica sentimental de la Argentina peronista*, la mayor parte de la población migrante que se desplazaba desde las provincias hacia la ciudad de Buenos Aires estaba compuesta por mujeres (a diferencia de lo que ocurría con la inmigración extranjera) (2014, 36-45). Según Acha, “el atractivo fundamental para la migración femenina fue el trabajo, aunque no habría que descartar el complemento de evasión de situaciones de opresión en los pueblos y pequeñas ciudades en que el empleo asalariado escaseaba o no era bien visto” (2014, 49). De esta manera, “la gran ciudad era un sitio de peligro, pero también prometía la libertad” (2014, 49). Si observamos el fenómeno en el periodo que va de mediados de los treinta a mediados de los cuarenta, la trayectoria de Eva Duarte es representativa de los movimientos migratorios entre los pueblos y las ciudades pequeñas y, luego, entre estas ciudades y la capital: primero su familia se trasladó de Los Toldos a Junín, y luego ella partió sola hacia Buenos Aires (Acha 2014, 47). En la biografía escrita por Marysa Navarro y Nicholas Fraser, se mencionan, entre las razones que pudieron haber impulsado a Evita a migrar en 1935 hacia la capital, por supuesto, la pobreza y las limitaciones económicas, pero también “el deseo de escapar de la monotonía de Junín” (30), el proyecto propio de dedicarse al teatro y la ilusión de convertirse en una estrella del espectáculo.

El centralismo porteño (que caracteriza aun al país y que se encuentra en la base de muchos de sus más profundos problemas) repercute en la atracción que genera “la Gran Ciudad” (como se la presenta en los créditos de la película) en tanto centro no solo del poder político y económico, sino también del espectáculo. Es en este punto en el que interviene la *fantasmagoría*, la ensoñación

colectiva que encubre las contradicciones sociales que sostienen la asimetría entre la ciudad y “el interior”. Esta fantasmagoría está compuesta por *paisajes* urbanos en los que se destacan las grandes avenidas y los imponentes edificios, los monumentos y las estaciones centrales, las sedes gubernamentales y las oficinas de las empresas más importantes, los modernos medios de transporte y las vidrieras de novedades, las confiterías y los teatros, las figuras referenciales de la política nacional y las estrellas que ostentan glamour y *modernidad* en las revistas de cine y radio que llegaban a distintos puntos del país. En la biografía de Evita, Navarro y Fraser mencionan, precisamente, la importancia del cine, la radio y las revistas en lo que podríamos llamar (siguiendo los planteos del primer capítulo) *imaginación onírica* en torno al distante mundo urbano. Pero, como plantean los autores,

los que como Evita llegaban del interior, pronto dejaban de ver la belleza de Buenos Aires. El deslumbramiento inicial desaparecía rápidamente para dar paso a la realidad del conventillo, del cuarto de criada y de las pensiones sucias y malolientes. En su caso, si trajo alguna carta de recomendación o si en verdad tenía el contrato que mencionaba su hermana Erminda, de nada le sirvió pues no pudo encontrar trabajo en la radio. Sin saber cómo entrar en ese mundo que la fascinaba, se encontró sola, con escaso dinero, durmiendo en una pensión, comiendo cuando podía y el resto del tiempo, aguantando el hambre con mate cocido (33).

El contraste entre las imágenes fantasmagóricas de la ciudad y su realidad contradictoria, se representa en la película de Cahen Salaverry, que se centra en vidas de trabajadores no industriales (taxistas, colectiveros, meseros, cocineros, mecánicos y empleadas domésticas), explorando identidades menos representadas por la imaginaria gubernamental. En la secuencia de la celebración de la graduación del hijo de un taxista en el restaurante donde se reúnen los choferes,

se muestra la oposición entre la realización de la promesa de ascenso social a través de la educación pública (el padre trabajador orgulloso de su hijo médico), y la desesperación ante la soledad y la falta de oportunidades en la “gran ciudad”. La fiesta se interrumpe cuando descubren, en el río, el cadáver de una mujer joven que se había suicidado. Rosalía, la mujer “de pueblo” que acababa de conseguir trabajo como empleada doméstica, mira hacia el agua en el medio de la noche y dice: “Parece que no todos tienen suerte en Buenos Aires”. Más adelante en la película, cuando Rosalía y Pablo (el taxista que la recoge en la estación cuando llega a la ciudad) ya enamorados disfrutaban un día en el campo, él le dice que Buenos Aires “es una mezcla muy rara... buena con unos, mala con otros... nadie sabe nunca cómo le va a ir”.

A diferencia de muchas otras jóvenes mujeres migrantes, Rosalía no había llegado a la ciudad para buscar trabajo (aunque lo necesitaba), ni tenía un proyecto personal que la motivara para abrirse paso en la furiosa capital. En *Sucedió en Buenos Aires*, la protagonista viaja con un objetivo distinto, que permanece en el misterio hasta la mitad de la película: encontrar al hombre que “la engañó” con otra mujer para vengarse de él. El personaje de Rosalía no coincide con el prejuicio porteño de la “provinciana” como mujer ingenua: el plano detalle del arma que lleva en su cartera muestra su determinación. Por otro lado, del hombre que ella busca poco se sabe: la información se va revelando a lo largo de la película a medida que la trama se va complejizando y que distintos espacios, ámbitos y circuitos de la ciudad empiezan a conectarse. Lo primero que descubrimos es que el hombre en cuestión es un delincuente que está fraguando una operación con sus cómplices. Es aquí que cobra relieve el género policial que elige Cahen Salaverry para un film que viene a mostrar una Buenos Aires ambigua y contradictoria, en la que cualquiera puede esconderse y cualquiera puede ser descubierto, en la que se trabaja y se roba, se estudia y se estafa, se cuida al otro y se lo asesina.

Como señala Kriger, las décadas del cuarenta y cincuenta vieron la proliferación de variadas películas de este género (2009, 140). Algunos ejemplos son: *Apenas un delincuente* (Hugo Fregonese, 1949), *Captura recomendada* (Don Napy, 1950), *Camino al crimen* (Don Napy, 1951), *Mercado negro* (Kurt Land, 1953) y *Del otro lado del puente* (Carlos Rinaldi, 1953) (Kriger 2009, 141). En algunos casos, como demuestra Kriger, estas películas viabilizan una representación propagandística de las instituciones estatales de seguridad, mostrándolas comprometidas con la sociedad y eficientes en sus responsabilidades (2009, 143-145). Sin embargo, en otros films se manifiestan los límites de la policía y la capacidad de violencia de los delincuentes. *Sucedió en Buenos Aires* muestra cómo los taxistas y colectiveros se organizan para ayudar a Pablo y Rosalía a encontrar al hombre en una ciudad desbordante y en medio de la confusión de la multitud en las calles (Figuras 88 y 89). Al final, desafiando el mandato hollywoodense de que “los buenos” siempre se salvan de una u otra manera, uno de los personajes principales, el padre taxista del médico recién graduado, hombre trabajador y solidario, muere tras ser baleado por los delincuentes. En el *paisaje* compuesto cinematográficamente por Cahen Salaverry, el territorio de la ciudad, centro del país, parece resistirse al control de la institucionalidad estatal. La película muestra una territorialidad compleja en la que el bienestar y la justicia no son fácilmente garantizados por el Estado. La *comunidad organizada* que la *Nueva Argentina* buscaba realizar, encuentra sus límites en la dificultad de impulsar, desde la verticalidad estatal, la “colaboración social” necesaria para el proyecto peronista de “dignificación humana” (Perón 130).¹⁴⁰ En gran

¹⁴⁰ La comunidad organizada es un concepto que Perón articula en la sesión de clausura del Congreso de Filosofía de Mendoza, el 9 de abril de 1949, en el contexto de la sanción de la nueva Constitución. La conferencia fue transmitida directamente por Radio del Estado, Radio El Mundo, Radio Splendid y algunas radios internacionales. Perón planteaba que la comunidad “a la que debemos aspirar, es aquella donde la libertad y la responsabilidad son causa y efecto, en que exista una alegría de ser, fundada en la persuasión de la dignidad propia. Una comunidad donde el individuo tenga realmente algo que ofrecer al bien general, algo que integrar y no solo su presencia muda y temerosa” (156).

medida, la acción estatal (a través de la educación pública, por ejemplo) contribuye a generar posibilidades de *progreso* para sus habitantes (el hijo del taxista se recibe de médico), pero la “colaboración social”, cuando ocurre, es espontánea y depende de las voluntades individuales que entran en relación contingentemente. El abuso (los personajes femeninos deben defenderse en distintas escenas del acoso y el maltrato), la discriminación (en varios momentos Rosalía es llamada despectivamente “la provincianita”) y la violencia (el taxista que muere asesinado) forman parte de la vida en la “gran ciudad”. En definitiva, la Buenos Aires retratada por Cahen Salaverry, con el guión de Pondal Ríos y Olivari, la fotografía de Younis y la música de Piazzolla, no escapa a los aspectos hostiles de la aparentemente promisorio modernidad urbana.

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 88. En lugar de la policía, son los taxistas y los colectiveros los que se organizan por su cuenta para encontrar al delincuente. Fotograma de *Sucedió en Buenos Aires* (Enrique Cahen Salaverry, 1954). La estrategia recuerda a aquella que vemos en la primera película sonora de Fritz Lang, *M* (1931), cuando los mendigos se organizan para encontrar al asesino ante la ineficiencia de la policía.

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 89. Sobreimpresión que evoca la intensidad y la confusión en la ciudad. Una imagen de la multitud saliendo del subte sobre otra imagen del tránsito de automóviles en la avenida. Fotograma de *Sucedió en Buenos Aires* (Enrique Cahen Salaverry, 1954).

Durante los años del peronismo otras producciones cinematográficas se desplazaron hacia los márgenes de la ciudad, donde, precisamente, crecían a partir de los procesos de migración interna nuevos barrios populares. Estas películas crearon *paisajes suburbanos* en los que la pobreza y las contradicciones sociales sobresalen. Una es, como su nombre lo sugiere, *Suburbio*, de León Klimovsky, con guión de Petit de Murat. La película, producida por Emelco y protagonizada por Zoe Ducós, Fanny Navarro, Pedro Maratea y Pedro López Lagar, se estrenó, después de algunos inconvenientes, en 1951.

Al inicio del film, por la ruta de tierra que bordea el barrio, se detiene un automóvil descapotable en el que viaja una pareja. La mujer se arregla el maquillaje. Desde el otro lado del camino, otra mujer, pobre, la mira. Su novio, que la acompaña, le dice: “Pero pa’ que los mirás, ellos ni nos miran a nosotros”. La mujer, Laura (Fanny Navarro), le contesta, todavía con la mirada puesta en esa lejana realidad que pasa por su lado: “No los miro a ellos, le miro el traje a ella”. Y, en un primer plano, suspira: “Ay, qué bien debe sentirse uno debajo de un traje así” (Figura 90). A continuación, se representa su *sueño*: la vemos teñida de rubio, en un parque, con un traje elegante (Figura 91).¹⁴¹ Nuevamente, como veíamos en el primer capítulo, la *imaginación onírica* se representa cinematográficamente de modo insistente (y variado) durante estos años. En este caso para mostrar, al mismo tiempo, el fetichismo en torno a las mercancías de lujo, asociadas al status social y al *glamour* que la misma industria del cine, en muchas de sus producciones, proyecta; y la frontera todavía infranqueable entre las distintas clases sociales.

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 90. La mirada puesta en una realidad *lejana*. Fotograma de *Suburbio* (León Klimovsky, 1951). Museo del Cine de Buenos Aires “Pablo Ducrós Hicken”.

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 91. Sueño diurno. Fotograma de *Suburbio*. (León Klimovsky, 1951). Museo del Cine de Buenos Aires “Pablo Ducrós Hicken”.

En *Suburbio* hay otro personaje femenino que representa, precisamente, un intento, desde el otro lado, de vencer esa distancia social que, inherentemente, también es territorial. Se trata de

¹⁴¹ Se trata de un sueño diurno (*tagtraum*). Sigmund Freud definió de este modo a las fantasías de los adultos que reemplazan la función del juego infantil. Los *sueños diurnos* expresan deseos insatisfechos e implican el placer de imaginar su cumplimiento.

Amalia (Zoe Ducós), una mujer de clase alta que intenta cambiar su vida trasladándose al suburbio y sirviendo como médica a la comunidad. Debemos esperar hasta la mitad de la película para saber qué fue lo que la llevó a tomar esta decisión. Amalia le cuenta su historia a Moreno, un hombre codicioso que al enamorarse de ella comienza su propia transformación. La escena a continuación se asemeja formalmente a la de la fantasía de Laura. Es más, funciona como su perfecto *reverso*. Así como Laura sueña despierta con el lujo que no tiene, Amalia recuerda su pasado de banalidad e indiferencia hacia los pobres (Figura 92). En los dos casos, las imágenes mentales (fantasías y recuerdos) se representan cinematográficamente mediante transiciones que difuminan los límites del plano, marcando el pasaje de una realidad presente a otra *lejana*, soñada o recordada.¹⁴² El uso de la voz en *off* de la mujer que sueña o recuerda sirve para distinguir estas dos realidades. Mientras que la imagen representa el plano extemporáneo, la voz remite al ejercicio subjetivo de la mujer en el presente (fantasear o rememorar). El contraste visual entre la apariencia y la actitud de la Amalia del pasado, y la que narra desde el presente con dolor y autocrítica la historia que la llevó a convertirse en la médica del suburbio (Figuras 92 y 93), es destacado por la voz en *off* que dice: “Todavía me veo. Esos ojos que ignoran los charcos malsanos, el oscuro remanente de la basura, los cuartos hacinados, la escuela brutal de la calle.”

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 92. Recuerdo de un pasado de banalidad y de indiferencia hacia los pobres. La voz en off del personaje en escena marca el diferencia entre su pasado y el presente que ha elegido. Fotograma de *Suburbio* (León Klimovsky, 1951). Museo del Cine de Buenos Aires “Pablo Ducrós Hicken”.

¹⁴² Este análisis se inspira en el trabajo realizado en el marco del curso *Cinema and Psyche* (2017), impartido por Lucy Fischer, profesora distinguida y emérita del Programa de Film and Media Studies de la Universidad de Pittsburgh. Agradezco profundamente a Fischer por darme la oportunidad de asistir como oyente al último curso que ofreció en la universidad antes de retirarse.

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 93. La apariencia y la actitud de Amalia (Zoe Ducós) en el presente contrastan con las que proyectaba en el pasado. A nivel extradiegético la imagen de sencillez y fortaleza de la doctora evocan la figura de Evita. Fotograma de *Suburbio*. (León Klimovsky, 1951). Museo del Cine de Buenos Aires “Pablo Ducrós Hicken”.

La voz de Amalia en el presente continúa la narración (como una forma de *ascesis*), refiriéndose al origen individualista y superficial de su interés por la medicina y a la alienación propia en relación con dos *fetiches*, el título de doctora y el automóvil (objeto, por otro lado, de la fantasía de Laura): “Estudié para ser moderna, independiente. Mi título, un adorno más. Me regalaron un auto. Qué me importaban los que sufren. Tenía todo. Solo me importaba saber si mi auto corría más que los otros. 140 kilómetros que no me llevaban a ninguna parte. Ese es el drama de nuestra generación. Ir a ningún lado, pero frenéticamente.” Esta crítica social a la modernidad burguesa se sintetiza en un plano detalle que retrata un gesto de privilegio: unas manos con joyas y guantes finos aprieta la bocina al mismo tiempo que redobla la velocidad (Figura 94).

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 94. Plano detalle de un gesto que representa el privilegio social. Fotograma de *Suburbio* (León Klimovsky, 1951). Museo del Cine de Buenos Aires “Pablo Ducrós Hicken”.

Finalmente, el hecho que marca el punto de inflexión: Amalia atropella y mata a un niño del barrio que jugaba cerca del camino. A partir de ese momento, intenta acercarse al suburbio, hasta que decide instalarse allí y cambiar el sentido de su profesión sirviendo a una comunidad que necesitaba atención médica. Sin embargo, no puede, aunque insiste en ello, dejar de ser una *forastera* en ese territorio. Su trabajo y su generosidad son valorados por muchos vecinos, pero la distancia fundada en orígenes sociales opuestos no es vencida. La madre del niño muerto se resiste a recibir su ayuda: “¡No quiero nada! ¡No quiero nada de ella! ¡Fuera!”. El dueño del corralón de

materiales de construcción se queja de su actitud de “filántropa”. La proxeneta del barrio se burla de ella comentando: “se cree que comemos con sus charlas”. Y Laura dice que la “aburre con sus consejos”. Es que un elemento que refuerza la diferencia de posiciones entre Amalia y los otros habitantes del suburbio, que viven allí porque no tienen otra opción, es el excederse en sus funciones de médica para buscar intervenir moralmente en la vida social de un barrio que todavía le impone una relación de *extrañeza*.

Amalia busca su propia redención a través de una dedicación *total* a la comunidad, que llega a su punto cúlmine cuando una emergencia sanitaria se desata revelando de un modo dramático la gravedad de la pobreza: el hacinamiento en las viviendas, la humedad de las habitaciones, las dificultades para mantener la higiene, la falta de agua potable, el aislamiento y el abandono en el que viven los habitantes del suburbio. En pleno carnaval, la peste irrumpe. Entonces el *paisaje suburbano* se torna aún más inquietante. La cinematografía de Klimovsky logra un efecto contundente, violento, a través de la alternancia de varios planos muy cortos, en apariencia con sentidos opuestos (la peste trae la muerte, el carnaval expresa alegría): por un lado, planos medios de Laura desvaneciéndose de fiebre e intentando llegar a la casa de la doctora (Figura 95); por el otro, primeros planos de rostros enmascarados que miran a la cámara mientras se mueven rápidamente siguiendo la ronda del corso (Figura 96). Luego, el efecto de lo *siniestro* se profundiza con la superposición de los sonidos del carnaval suburbano (matracas, risas, cantos, e incluso una quena nortea) con un primer plano de la doctora percibiendo la peligrosa enfermedad olfativamente, *acercándose* de modo radical (sin reparos) y definitivo (mortal pero salvífico) a Laura (Figura 97). La distancia entre Amalia y la mujer que representa la reticencia que todavía existía por parte de los vecinos hacia ella, se deshace en el momento extraordinario en

el que dos eventos disruptivos, uno esperado y otro imprevisto, el carnaval y la peste, se superponen de un modo extraño e inquietante (Figura 98).

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 95. La primera enferma llega a la casa de la doctora. Fotograma de *Suburbio* (León Klimovsky, 1951). Museo del Cine de Buenos Aires “Pablo Ducrós Hicken”.

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 96. Uno de los primeros planos de los muchachos enmascarados. Fotograma de *Suburbio* (León Klimovsky, 1951). Museo del Cine de Buenos Aires “Pablo Ducrós Hicken”.

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 97. El acercamiento final, trágico, entre dos mujeres de clases sociales opuestas. Fotograma de *Suburbio* (León Klimovsky, 1951). Museo del Cine de Buenos Aires “Pablo Ducrós Hicken”.

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 98. El momento en el que se *desenmascara* la tragedia. Fotograma de *Suburbio* (León Klimovsky, 1951). Museo del Cine de Buenos Aires “Pablo Ducrós Hicken”.

Por último, el barrio entero asiste al momento en el que la ambulancia se lleva a la doctora, que ya está a punto de morir. Se trata de un cierre que no es el convencional “final feliz”, pero sí incluye un sutil elemento de reparación. La mujer que decide intentar trascender la frontera entre clases sociales para lidiar de frente con la pobreza y el dolor, tras recorrer un camino ascético, *territorial* (en “el barro”, como se refieren muchas veces los vecinos a la *terrenalidad* del suburbio), logra *redimirse* (sí, desde su ethos sacrificial), dejando su vida en una misión necesaria (mediante la cual ella se convierte en indispensable). Klimovsky cierra el film con un *tracking* que, desde la perspectiva de la doctora, recorre los rostros de los vecinos en la oscuridad,

iluminados por los focos de la ambulancia: algunos angustiados, otros desesperados, otros simplemente tristes, en una reconciliación que se produce en el *límite* entre la vida y la muerte.

Quizás por la oscuridad de este desenlace *terrenal*, la película sufrió, como señala Kriger, “tropiezos que retrasaron el estreno” (2009, 198). Apold consideró que el mensaje del film no era lo suficientemente “positivo”: mostraba, sin reparos, la pobreza, la prostitución y los abusos de poder en el suburbio, sin esperanzas de una posible transformación (Maranghello en Kriger 2009, 198). Kriger apunta que fue recién en 1950, cuando Fanny Navarro fue nombrada por Eva Perón como presidenta del Ateneo Cultural, que se introdujeron modificaciones para poder estrenar la película: a los 16 minutos de iniciado el film un primer plano muestra el titular de un diario que anuncia que “Hitler invadió Varsovia”. De esta manera, la intervención oficial establece una prudente distancia entre el presente diegético (situado en 1939) y el presente de los espectadores (1951). Además, se incluyó un epílogo que fue destruido por la dictadura militar de 1955, en el que Laura y Moreno, años después, en un tiempo que coincide con el del peronismo, recuerdan la historia de Amalia mientras recorren las calles del viejo suburbio convertido ahora en un hermoso barrio construido por el Estado (Kriger 2009, 201).

Es interesante apuntar, sin embargo, que más allá de la perspectiva de Apold y de su intervención en la modificación de la película, había en el final de la versión original de *Suburbio* un elemento de afinidad con el efecto de la figura de Evita que acabó de revelarse un año después del estreno del film en el momento de su muerte (Figuras 99, 100 y 101).

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 99. Fotograma de *Suburbio* (León Klimovsky, 1951). Museo del Cine de Buenos Aires “Pablo Ducrós Hicken”. El tipo de iluminación en estos planos (focos de luz sobre los rostros en la oscuridad) recuerda al emulado por Francisco de Goya en *Los fusilamientos del 3 de mayo*, obra que luego ilustró la portada del libro de Rodolfo Walsh, *Operación masacre*, sobre los fusilamientos de los obreros peronistas en José León Suárez en 1956. De

alguna forma, *Suburbio* anticipa el dolor y la violencia que en los años siguientes vivirían los trabajadores peronistas.



Figura 100. Fotograma del cortometraje *Funeral de Eva Perón* (1952). Escena focalizada en las expresiones y gestos de dolor del *pueblo* que despiden a Evita. Archivo DiFilm.



Figura 101. Fotograma de *Funeral de Eva Perón* (1952). Este plano recuerda los del final de *Suburbio*. Aquí, los rostros de quienes despiden a Evita están iluminados por las velas. Se repite el énfasis en las expresiones del *pueblo* a través de un contraste entre la oscuridad y la luz que solo deja ver los rostros. Archivo DiFilm.

Se trata del efecto de conmoción que se acentúa ante la pérdida que se vive como un último sacrificio de la mujer dedicada al *pueblo* hasta la extenuación. Sin embargo, en la historia de Amalia no hay monumentalidad de gestos institucionales ni discursos pomposos de trascendencia. Su recorrido final por el suburbio es, como dijimos, *terrenal*. En este *paisaje suburbano* la muerte es cotidiana y carente de misterio: sus orígenes son la pobreza, la desnutrición, la precariedad de las viviendas, el hacinamiento, la basura, el agua contaminada, las enfermedades que acentúan la brecha que separa al barrio de la ciudad. El camino de tierra por donde los automóviles de los privilegiados pasan a toda velocidad, sigue siendo una frontera incommovible.

Desde la producción oficial de cortometrajes documentales, también se crearon *paisajes* de la ciudad de Buenos Aires siguiendo distintas pedagogías cinematográficas. En 1948, el cineasta italiano Enrico Gras dirigió *La ciudad frente al río. Tercera fundación de Buenos Aires*. La película fue producida por la Municipalidad en el marco del Estudio para el Plan de Buenos Aires (EPBA). El intendente era Emilio Siri, perteneciente a la fracción de la Unión Cívica Radical que se unió en 1946 al movimiento político liderado por Perón. El EPBA se desarrolló en continuidad con el proyecto de los arquitectos y diseñadores Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan para la reurbanización de Buenos Aires. Ferrari Hardoy y Kurchan, de ideas vanguardistas, habían contado con la colaboración de Le Corbusier, quien había advertido que la ciudad fallaba en su desconexión con el medio natural que la rodeaba, el Río de la Plata. Desde este lugar, el documental propone el objetivo de una “tercera fundación” de la ciudad (después de las oleadas colonizadoras de 1536 y 1580) planteando una crítica a las dinámicas contaminantes y alienantes propiciadas por la modernidad urbana. Formalmente, el corto de Gras incluye, con planos cortos que practican la alternancia entre distintos ángulos y escalas, una propuesta cercana al montaje intelectual, reflejando en su composición estética el impulso crítico y vanguardista de quienes trabajaban en el EPBA. De esta manera, tanto el proyecto de reurbanización como el documental que lo difunde muestran una interesante convergencia entre el peronismo y las vanguardias. En línea con autoras y autores como Marcela Gené, Anahí Ballent, Guillermo Korn, Flavia Fiorucci y Andrea Giunta, reconocemos la importancia de observar la heterogeneidad estética e intelectual en el peronismo para comprender su complejidad. En cuanto a las vanguardias, por ejemplo, mientras el ministro de Educación Oscar Ivanissevich repudiaba el arte abstracto y desaconsejaba su enseñanza, el director del Museo Nacional de Arte Decorativo, Ignacio Pirovano, lo

coleccionaba y difundía (Giunta 40-41).¹⁴³ Del mismo modo se entiende que *La ciudad frente al río*, incluso en el marco de un proyecto estatal, plantee una crítica, a través de su estética y su discurso, a los modos de urbanización regidos por el paradigma del *progreso* que resultaba, como hemos observado en el primer capítulo, hegemónico en el peronismo, aun con sus especificidades.

La ciudad frente al río se caracteriza por su agilidad y efectividad narrativa y argumentativa lograda a través de un montaje de planos cortos, simbólicos y contrastantes, que sugiere asociaciones críticas para alertar sobre los problemas urbanísticos. Con un discurso que se vale de la perspectiva técnica del EPBA y de un lenguaje claro destinado a un público general, primero presenta un diagnóstico de la situación urbana y luego, didácticamente, propone una serie de reformas para la consecución de un proyecto de “ciudad verde”.

El film de Enrico Gras comienza mostrando cómo el equipo de ingenieros y arquitectos trabaja sobre un mapa de la ciudad (Figura 102). La imagen de una lupa sobre la cartografía urbana nos anticipa que se tratará de un estudio técnico y detallado (Figura 103). Es también una invitación a los espectadores-ciudadanos a escrutar el territorio habitado y transitado cotidianamente.

El primer contraste visual propuesto en la película es entre una ilustración de la ciudad colonial, con construcciones bajas y apertura al río (Figura 104), y una fotografía de la Buenos Aires contemporánea en la que enormes edificaciones tapan la luz del sol e impiden ver el horizonte (Figura 105). La *voice over* indica que “la joven Buenos Aires, empujada por su propia vitalidad, avanza hacia la parálisis y el caos urbano”. El film sugiere que, después del ordenamiento colonial, no hubo planes de urbanización que impidieran la destrucción del hábitat natural. Un

¹⁴³ Como señala Fiorucci, en 1948 Ivanissevich había solicitado al jurado del Salón Nacional de Arte que rechazara la pintura de Emilio Pettoruti, *Sol en ángulo*. Vale la pena señalar que finalmente el jurado no aceptó la petición del ministro e incluyó la pintura, lo cual muestra las contradicciones y diferencias dentro de las instituciones culturales durante peronismo.

primer plano de la mezcladora de cemento en pleno funcionamiento sintetiza visualmente la vorágine constructora de edificios y calles que resulta, finalmente, destructora de las condiciones de habitabilidad de la ciudad. La *voice over* verbaliza: “la máquina y el cemento todo lo devoran”. En esta pedagogía cinematográfica se plantea una perspectiva en relación con la tecnología moderna diferente a las expuestas en el primer capítulo. Aquí la máquina se presenta como un objeto que debe ser cuidadosamente dirigido, ya que *su propio diseño y funcionalidad* pueden determinar un uso destructivo de la misma.

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 102. El equipo de ingenieros y arquitectos estudia los problemas de la ciudad. Fotograma de *La ciudad frente al río* (Enrico Gras, 1948). Archivo de la Televisión Pública Argentina.

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 103. La ciudad bajo la lupa. La película propone una mirada escrutadora, que vaya al detalle de la vida en la ciudad. Fotograma de *La ciudad frente al río* (Enrico Gras, 1948). Archivo de la Televisión Pública Argentina.

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 104. Ilustración de la ciudad colonial. Fotograma de *La ciudad frente al río* (Enrico Gras, 1948). Archivo de la Televisión Pública Argentina.

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 105. En lugar de árboles, se alzan edificios que bloquean la luz del sol. Fotograma de *La ciudad frente al río* (Enrico Gras, 1948). Archivo de la Televisión Pública Argentina.

Otra asociación crítica en el montaje del film se da entre las chimeneas de las fábricas (la industria en la ciudad) y los pulmones de los porteños (la salud pública). Una serie de planos cortos de las chimeneas, desde distintos ángulos y posiciones, representa la invasión de humo en los espacios habitados. “Las fábricas apuntan su artillería contra la salud de los porteños”, dice el

narrador (Figura 106). El problema de la contaminación se plantea como acuciante en esta película de 1948 (que representa la perspectiva de un programa de estudio y planificación urbana): “Cuando la ciudad se despierta ya la atmósfera está sucia de polvo, de bacilos e impurezas”. La estética vanguardista del film contribuye a sostener esta pedagogía de la alerta y la concientización ecológica y social. Se intercalan planos de las chimeneas representadas como cañones (a través de la inclinación horizontal y diagonal de los planos), un primer plano de un bebé llorando (simbolizando el futuro amenazado) y una radiografía de tórax que pretende demostrar (introduciendo un tipo de imagen asociada al campo de la ciencia y la técnica) el correlato físico e invisible a nuestros ojos del caótico desarrollo urbanístico en nuestros cuerpos (Figura 107).

El problema habitacional se aborda en la realización de *Gras* incluyendo metáforas visuales evidentes. Una secuencia está dedicada a las restricciones que experimentan los niños en el desenvolvimiento de sus vidas en la ciudad. Suena *Para Elisa* y el ritmo del montaje se hace más lento, con planos que se detienen en el juego de los niños. Vemos a una niña crear burbujas de jabón que la cámara sigue. Algunas caen sobre la jaula de unos pájaros, mascotas de departamento (Figura 108). El siguiente plano de unos niños jugando tras las rejas de una ventana, se asocia críticamente con el anterior, generando un mensaje claro para el público: en esta ciudad, los animales no son los únicos seres domesticados y limitados en su libertad (Figura 109).

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 106. Plano en diagonal de una chimenea industrial que la asemeja a un cañón de guerra en funcionamiento. Fotograma de *La ciudad frente al río* (Enrico Gras, 1948). Archivo de la Televisión Pública Argentina.

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 107. Una placa de tórax de un porteño afectado por la contaminación. Fotograma de *La ciudad frente al río* (Enrico Gras, 1948). Archivo de la Televisión Pública Argentina.

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 108. Mascotas en los edificios. El encierro de los animales resulta análogo al de los humanos en sus departamentos sin sol. Fotograma de *La ciudad frente al río* (Enrico Gras, 1948). Archivo de la Televisión Pública Argentina.

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 109. Los niños, como los pájaros domesticados, juegan tras las rejas. Fotograma de *La ciudad frente al río* (Enrico Gras, 1948). Archivo de la Televisión Pública Argentina.

El paisaje urbano que genera este film busca inquietar a los espectadores, generar un *extrañamiento*: ofrecerles visiones de los objetos y las situaciones diarias desde nuevas perspectivas, que obligan a un cambio de percepción. Por ejemplo, sobre una imagen de los niños jugando bajo un ombú, suena el ruido intenso de las excavadoras. Se nos advierte, de este modo, que la deforestación no solo ocurre en los espacios distantes del centro urbano, imaginados como espacios proveedores de insumos y alimentos (como vimos en el film *Quebracho colorado*), sino también en el seno mismo de la ciudad capital (en los bordes que se expanden siguiendo su crecimiento). Al mismo tiempo, el ruido de las excavadoras fuera de contexto (no vemos su acción sino una escena de recreación infantil en la naturaleza) resuena ambiguo. Reconocemos su origen, pero a la vez no podemos evitar la impresión de que se trata de un arma de guerra (esta impresión ayudada por las analogías anteriores entre las chimeneas industriales y los cañones).

Pero el diagnóstico que ofrece la película no solo atañe a los problemas generales de falta de luz natural y aire puro, contaminación y deforestación,¹⁴⁴ sino que también incluye el de la desigualdad social en relación con el uso del territorio y el acceso a los espacios verdes: “Más de

¹⁴⁴ Además, hay una secuencia interesante sobre los accidentes de tránsito, con planos cenitales de tranvías y trenes, planos medios de los pies de los peatones esquivando automóviles, planos subjetivos (desde la perspectiva de los conductores) de transeúntes a punto de ser atropellados, y una *voice over* que dice: “El tránsito ha producido más muertos en los últimos veinte años que toda la campaña libertadora”.

un millón de habitantes de los cinco que componen el total no tienen derecho en su ciudad”. Mientras la *voice over* denuncia esta injusticia, vemos un montaje en el que se suceden rápidamente una imagen de la excavadora que antes escuchamos, el primer plano de un policía tocando el silbato en señal de advertencia, y un plano abierto de los niños que salen corriendo por el parque hacia las vías del tren, expulsados del área natural.

Finalmente, tomas aéreas del centro de la ciudad, en las que se percibe el obelisco como su símbolo, expresan un cierre conclusivo sobre el estado de situación en Buenos Aires. La voz narradora sintetiza: “Esta es nuestra ciudad. Con todos sus absurdos y sus errores. La ciudad hecha para el hombre está ahora contra el hombre”. De regreso a los planos que muestran al equipo técnico trabajando sobre el mapa, se nos indica que “urge encontrar una solución porque nos aproximamos minuto a minuto a la catástrofe urbana”. Aquí, los *sueños* de progreso y bienestar vinculados a la visión utópica de la *Nueva Argentina*, encuentran su contrapunto brutal en la advertencia de una *catástrofe* inminente en el centro mismo del país. El film termina con un conjunto de propuestas para reformar la organización urbanística del territorio. Como instrumentos pedagógicos para la ilustración de estas medidas, Gras recurre a planos, maquetas y consignas claras. El proyecto es crear una “ciudad parque” a partir de la recuperación del “verde de la pampa que duerme bajo el cemento”, “levantando verticalmente las manzanas”, construyendo “a una escala más humana”, recuperando la costa del río para la recreación, erigiendo puentes para los peatones, abriendo plazas y diseñando unidades habitacionales que reciban aire y sol. En lugar de la utopía de la modernización peronista, el documental de Gras transmite una crítica al existente paisaje urbano, definido como alienante, contaminante y excluyente, para difundir un proyecto de ciudad que reivindica una alternativa ecológica.

Una perspectiva completamente distinta se exhibe en *Buenos Aires en relieve*, película dirigida por Don Napy en 1954. Como en el caso de *La ciudad frente al río*, este cortometraje corresponde a una producción audiovisual oficial. En este caso, el film se enmarca explícitamente en la institucionalidad estatal. Junto a esta signatura, se destaca la novedad tecnológica que la película contiene, asociada al desarrollo de la industria cinematográfica nacional en el marco del Segundo Plan Quinquenal. El texto introductorio dice: “La Subsecretaría de Informaciones de la Presidencia de la Nación presenta la primera película argentina tridimensional. Totalmente realizada por técnicos y sistema enteramente argentinos”. Al final de la película, otro texto resume: “Un esfuerzo industrial argentino en el Segundo Plan Quinquenal”. Así como se busca enaltecer los desarrollos técnicos del cine nacional por medio de los recursos exhibidos en la película (de hecho, la película se estrena en el Festival Internacional Cinematográfico de Mar del Plata), también el *paisaje urbano* que Don Napy compone enfatiza los aspectos monumentales de Buenos Aires en una pedagogía cinematográfica que busca afirmar un orgullo nacional (a tono con la formación de una nueva imagen de la Argentina en el mundo esbozada en las representaciones de la “Tercera posición”)¹⁴⁵ a través de la *espectacularización* de la ciudad capital, que termina funcionando en el film como sinécdoque del país (omitiendo profundas desigualdades). De esta manera, las tomas aéreas (que proliferan en el film, siendo un espectáculo en sí mismas)

¹⁴⁵ En el primer capítulo nos referimos a este concepto en relación con las pedagogías cinematográficas que enfatizan el desarrollo industrial del país en el marco del peronismo. Me interesa traer en este punto un concepto de Martin Heidegger que trabajamos en el seminario de Terry Smith “What is the world’s question?” (enero-abril de 2020) en la Universidad de Pittsburgh: *Weltbild*. En el ensayo “La era de la imagen de mundo” (1938), Heidegger reflexiona sobre el fenómeno moderno del “hombre” convirtiéndose en *sujeto*, centro relacional de un mundo que se representa ante “él” como una *imagen* (129-130). En el contexto peronista, la idea de la “Tercera Posición” implica la creación de una nueva imagen de mundo en la cual la nación argentina ya no está subordinada a fuerzas capitalistas extranjeras, ni tampoco inclinada a aceptar el modelo soviético como alternativa al individualismo. La imagen peronista de Argentina como *centro activo en sus relaciones con el mundo*, presente en libros escolares, prensa sindical, noticiarios, películas y propaganda gráfica, significa la imaginación de la nación como *subjectum* en relación con otras naciones del mundo.

representan el crecimiento de la ciudad (mostrando panorámicamente el contorno urbano desde el Río de la Plata), la magnitud de las terminales de transporte (la estación ferroviaria denominada en ese momento “Presidente Perón” y el aeropuerto de Ezeiza, supuestamente “el más moderno y más grande del mundo”), la capacidad de los estadios y espacios deportivos y recreativos (“la cancha de River Plate, con capacidad para más de 120.000 espectadores”), la amplitud de las avenidas (“la Avenida 9 de Julio, la más ancha del mundo”), la altura de los edificios (“el Kavanagh, uno de los tantos rascacielos porteños”) y la imponente presencia de las obras públicas (el Policlínico Evita, los monoblocks, la Ciudad Estudiantil) (Figuras 110 y 111). La sinécdoque se completa con una verbalización por parte del locutor Jaime Font Saravia, la *voice over* reconocible del film: “Esta es la capital de una gran nación. En ella vive y prospera un pueblo feliz”.



Figura 110. Toma aérea de la ciudad desde el río. Fotograma de *Buenos Aires en relieve* (Don Napy, 1954). Archivo General de la Nación Argentina. 1104.C16.1.A. Legajo 1431.



Figura 111. Toma aérea de la Avenida 9 de Julio. Fotograma de *Buenos Aires en relieve* (Don Napy, 1954).
 Archivo General de la Nación Argentina. 1104.C16.1.A. Legajo 1431.

La “gran nación” está expresada, según enseña *Buenos Aires en relieve*, en “la gran ciudad que nos espera siempre con los brazos abiertos”. A contramano de las advertencias que encontramos en ficciones como *Sucedió en Buenos Aires*, la ciudad capital es representada como un espacio de bienestar. El uso del color, otra novedad que funciona como una demostración del adelanto técnico de la industria nacional (al inicio se menciona la tecnología Ferraniacolor y los Laboratorios Alex, que procesaban las películas en el país), permite generar un efecto de luminosidad a través del contraste de tonos que realza esta idea. De esta forma, en la escena dedicada al barrio obrero “construido por el gobierno justicialista” en Ezeiza, el verde de los jardines contrasta con el azul del cielo, destacando la disponibilidad de espacio y aire; y en la escena de la República de los Niños, los vestidos y juguetes se distinguen por su diversidad de colores sobre el verde del parque y el celeste de un cielo limpio, representando visualmente el mensaje, enunciado por el locutor, de que “los niños de hoy son totalmente felices” (Figura 112).



Figura 112. La República de los Niños. Fotograma de *Buenos Aires en relieve* (Don Napy, 1954). Archivo General de la Nación Argentina. 1104.C16.1.A. Legajo 1431.

Por último, importa el tono de la *voice over*, entusiasta y divertido (sin buscar aquella distancia y sobriedad propia de la voz acusmática del documental), y su forma de *familiarizar* a los espectadores (en contraposición a generar extrañamiento, como en *La ciudad frente al río*) con el paisaje construido cinematográficamente, a través de comentarios y preguntas retóricas que sitúan al narrador entre el público y los personajes de la pantalla, como vimos en el caso de *Cómo se hace una película argentina*, acercando a los espectadores a las imágenes reproducidas. Es que la *voice over*, en “la primera película tridimensional argentina”, invita, no a una revisión crítica de la situación urbanística de la ciudad (menos aún de las asimetrías entre las condiciones de vida de la ciudad y las de las áreas rurales), sino a un “paseo” que refuerza la *fantasmagoría* de “la gran ciudad” como exponente de la *Nueva Argentina*.

3.2 En búsqueda de un cine nacional a través del desplazamiento hacia el territorio rural

En el primer capítulo abordamos distintas cuestiones relativas al desarrollo del *cine nacional* en el contexto peronista: el crecimiento de la industria, los adelantos técnicos, el apoyo gubernamental, la nueva legislación, los festivales, las instituciones promotoras del cine educativo

y de la educación para el cine, la crítica cinematográfica, las discusiones sobre la calidad técnica y artística, la difusión a nivel nacional e internacional, la cinefilia popular, los reclamos del Estado a las empresas, las formación de productoras independientes y las búsquedas de un “estilo” y un “lenguaje” propios. Algunos de estos aspectos los retomamos en el capítulo dos, especialmente el relativo a la indagación en “temas nacionales” *encontrados* en la literatura argentina y la música popular. Vimos que, en las búsquedas e inquietudes sobre la calidad y la autenticidad, coincidían, a pesar de la diversidad de perspectivas y los conflictos en torno a producciones y estrenos, distintos actores: el Estado peronista, la crítica cinematográfica y los cineastas más destacados. Esas búsquedas e inquietudes, en algunos casos, llevaron a escritores, cineastas, técnicos y artistas del cine a *desplazarse* del centro urbano e industrial hacia territorios rurales en los que otras problemáticas sociales y políticas se expresaban.

Dedicaremos buena parte de este tercer capítulo a la película de Hugo del Carril *Las aguas bajan turbias* (1952), basada en la novela del periodista y escritor comunista Alfredo Varela, *El río oscuro* (1943), sobre la vida y el trabajo en las plantaciones de yerba mate del Alto Paraná. Esta película es relevante no solo por el éxito comercial que representó en su momento, el impacto que generó entre críticos de diversos medios de la prensa especializada y la prensa política de izquierda, el reconocimiento que obtuvo a nivel nacional e internacional por su calidad técnica y artística, la difusión mediática que consiguió a raíz de su éxito y la promesa que representó para el *cine nacional*, sino también por su carga de *politicidad crítica* llevada al ámbito del espectáculo masivo. Es particularmente interesante, en este sentido, que esta película represente, al mismo tiempo, el acercamiento de Hugo del Carril al peronismo (no solo siendo la voz oficial de la Marcha peronista, sino también llevando al cine sus convicciones en relación con las luchas obreras por la *justicia social*) y la expresión de su independencia política. El desplazamiento hacia los *bordes* de

la nación había llevado a Del Carril a indagar críticamente en la historia argentina, a nutrirse del realismo social de un escritor como Varela y a internarse con su equipo técnico y artístico en la selva misionera, para realizar una de las películas más importantes del período, que influyó en el cine nacional y que produjo, como veremos, una desmitificación del *paisaje* del yerbal y, a la vez, una sutil subversión del discurso oficial de la *Nueva Argentina*.

Esta obra representativa de las búsquedas de un *cine nacional* a través del desplazamiento hacia el territorio rural (que, en este caso, tuvo implicaciones críticas) se debe tanto a las políticas peronistas de apoyo a la industria nacional, al impulso de diversas instituciones y medios (públicos y privados) a la innovación en el cine, al interés generalizado por estos temas en un contexto de fomento de la difusión del arte cinematográfico, como al propio proyecto de Del Carril forjado en el trabajo con intelectuales, técnicos y artistas formados en una industria heterogénea en tradiciones estéticas e ideológicas, así como a determinados antecedentes que el autor pudo encontrar en el cine nacional. En este sentido, merece la pena mencionar ciertos elementos temáticos, estéticos y pedagógicos de la película de Mario Soffici *Prisioneros de la tierra* (1939), que son precursores de algunos rasgos de *Las aguas bajan turbias*.

Prisioneros de la tierra, como mencionamos en el capítulo anterior, reúne a varios artistas que integrarán, a partir de 1941, la productora independiente Artistas Argentinos Asociados: Soffici (como director), Ángel Magaña y Francisco Petrone (como actores protagonistas) y Ulyses Petit de Murat (como guionista). Además, integraron el equipo de la película producida por Pampa Films los actores Roberto Fugazot, Homero Carpena, Raúl Lange y Elisa Galvé, Lucio Demare en la composición de la banda sonora, Pablo Tabernero en fotografía, Gerardo Rinaldi y José De Nico en montaje y Ralph Pappier en escenografía. Como señalamos en el segundo capítulo, la propuesta de quienes luego integraron Artistas Argentinos Asociados era producir un cine de calidad técnica

y artística que incluyera adaptaciones de obras de la literatura argentina y que representara distintas territorialidades del país (en Calistro et al. 100-107). Petit de Murat, decíamos, planteaba que debían ser propuestas “de autor” que trataran “problemas del interior del país”, y Demare que fueran “buenas películas” y “comerciales” al mismo tiempo (en Calistro et al. 171; 256-261). En estos aspectos hay una clara continuidad entre *Prisioneros de la tierra*, de 1939, y *Las aguas bajan turbias*, de 1952. Ciertas búsquedas cinematográficas en el contexto del peronismo (las que insisten en crear un cine de características distintivas, que supere la mera imitación de los patrones hegemónicos de la industria internacional), como vemos en este caso, encuentran sus antecedentes en el trabajo de los más destacados representantes del *cine nacional* de finales de la década del treinta y principios de la del cuarenta.

En cuanto a la adaptación de obras de la literatura argentina, el libro cinematográfico de la película de Soffici se basa en tres cuentos de Horacio Quiroga anunciados en los créditos del film: “Una bofetada”, “Un peón” y “Los destiladores de naranjas”. De estas piezas literarias inspiradas en historias y situaciones de las poblaciones misioneras, Petit de Murat y Darío Quiroga (el hijo del autor) tomaron personajes y escenas que adaptaron e incorporaron al guión: 1) del cuento “Una bofetada”, el personaje del patrón de la plantación de yerba mate (Korner), el castigo físico sufrido por los mensú, el viaje en barco a vapor por el río Paraná, la rebeldía del peón ante el maltrato; 2) de “Un peón”, el paisaje de “monte, campo, basalto y arenisca roja” (Quiroga 96), la imagen de la naturaleza peligrosa; 3) y de “Los destiladores de naranja”, el personaje del doctor Else, “con sus bombachas de soldado y su boina terciada” (Quiroga 192), y el problema del alcoholismo. Petit de Murat recuerda, en 1975:

Tuve la suerte de insistir en un tema: reunir cuentos de Quiroga. Eran joyas, con su universo distinto o galaxias distintas, pero tenían un común denominador: eran de nuestro país y

eran el descubrimiento de una parte de nuestro país (...): el Nordeste, la tierra alucinante, verde, roja, la tierra de frontera. Me parecía que podía provocar interés inmediato en el público, y podía funcionar (en Calistro et al. 170).

Entre la exploración cinematográfica de un territorio poco conocido por el público de Buenos Aires (según el cual se guiaban las productoras y distribuidoras) y el exotismo que evocaban para ese mismo sector las imágenes literarias de una región *limítrofe y lejana*, subtropical y selvática, muy diferente a otra territorialidad rural, la pampeana, identificada con la *tradición nacional* (y, por eso, percibida como familiar), *Prisioneros de la tierra* se inspira en las ficciones de Quiroga para producir una de las películas señeras del cine nacional que aborda la frontera nororiental del país.

Soffici tenía claro que la película debía filmarse en Misiones para lograr representar las historias de aquella zona de frontera que Quiroga había expresado en su literatura. El equipo se trasladó desde los estudios de Buenos Aires a Oberá, preparándose para el rodaje en el monte (Figura 113). Magaña cuenta, en una entrevista de 1975 con el Centro de Investigación de la Historia del Cine Argentino, que al prepararse para representar el personaje protagónico de Podeley, un mensú rebelde, concurría a los “boliches” donde se reunían los trabajadores de la zona para hablar con ellos y conocer sus historias. Así, dice Magaña, “uno se va haciendo de un clima, de un ambiente” (en Calistro et al. 104). El actor planteaba en esa entrevista que, si bien los diálogos escritos por Petit de Murat y Darío Quiroga eran poéticamente excelentes, era necesario adaptarlos en la misma práctica de la interpretación (en Calistro et al. 106). En el intento de acercarse al lenguaje local, el equipo de Soffici integró expresiones de la región en los diálogos e incluyó la lengua guaraní en una escena en particular en la que los mensús se reúnen en la noche en la cubierta del barco, camino al yerbal, y cantan su sufrimiento (Figura 114). El plano general

que captura la escena corresponde a la perspectiva de Podeley y Andrea (la hija del médico), que observan la situación desde la cubierta principal. Hay una distancia que se expresa en el espacio y en la necesidad de traducir la canción del guaraní al castellano. Podeley le acerca a la hija del médico (y a nosotros, los espectadores), aquello que se expresa en la lengua indígena: “La vida es triste para el mensú. Vive olvidado en la traidora selva” (Figura 115). De esta manera, el trabajo cinematográfico en el territorio significaba no solo filmar en locaciones reales, sino también acercarse al lenguaje de la población que se buscaba representar.

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 113. Escena de trabajo en el monte misionero. Fotograma de *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939). Restauración del Museo del Cine de Buenos Aires “Pablo Ducrós Hicken”.

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 114. Escena en el barco, navegando el río Paraná. Los mensús comparten el canto en lengua indígena. Fotograma de *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939). Restauración del Museo del Cine de Buenos Aires “Pablo Ducrós Hicken”.

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 115. Podeley le traduce a la hija del médico lo que cantan los mensús. Fotograma de *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939). Restauración del Museo del Cine de Buenos Aires “Pablo Ducrós Hicken”.

Por último, *Prisioneros de la tierra* abordó, si tomamos la expresión de Petit de Murat, un “problema del interior” centrado en el sistema de explotación existente en los yerbales de la región del Alto Paraná, entre Argentina, Paraguay y Brasil. La primera secuencia del film, que transcurre en una posada donde el conchabador recluta peones, representa los abusos de poder ligados a este sistema: ofrecerles a los trabajadores contratos que no pueden leer, embarcar hacia el yerbal a los hombres alcoholizados, y castigar físicamente a quienes cuestionan, aunque sea tibiamente, el

despotismo del patrón. En relación con estas problemáticas sociales, como ocurre en el caso de *Las aguas bajan turbias*, el prólogo sirve para introducir una distancia entre el tiempo de los espectadores y el presente diegético del film. En este caso, se explicita que la historia que será narrada acontece en 1915 y no en 1939 (año del estreno de la película), a pesar de que los abusos retratados seguían ocurriendo de la misma manera. Precisamente, esto es lo que denuncia, en ese mismo momento, Alfredo Varela, el periodista comunista que colabora con Del Carril en la escritura de *Las aguas bajan turbias*. Sobre un plano largo del río Paraná, Soffici introduce este texto como prólogo:

Misiones, retazo alucinado de la tierra argentina, abre su mágico encanto a la vera de los bosques sin fin y los ríos profundos, en el extremo norte del país. Allí levanta cada vez más resonante su cántico a la PAZ y al TRABAJO -no siempre fue así- Antaño cruzaron las rojas encrucijadas de las picadas abiertas a punta de machete en el corazón de la selva, hombres de rostros marcados por el destino, que muchas veces vivieron una epopeya de sangre y alcohol. A esos días turbios y extraños nos llevará esta historia.

Entonces, el paisaje perfilado al inicio del film, que, como observábamos en la entrevista de Petit de Murat, no abandona el exotismo, establece un contraste marcado entre un presente (1939, pleno régimen conservador) supuestamente de “paz y trabajo” y un pasado, aparentemente *lejano* (como la misma *frontera*), de violencia y alienación. En la “turbiedad” de “esos días”, resulta determinante, según la pauta establecida por la contextualización pedagógica del film, más que la explotación en el sistema del yerbal, el alcoholismo como elemento de enajenación. Como veremos más adelante, *Las aguas bajan turbias*, si bien incluye esta faceta narcótica de la alienación, se centra en aquella que es producida directamente por las relaciones de explotación económica. Más que una perspectiva moral, en la película de Hugo del Carril encontraremos una

politización del tema que Soffici aborda. En este sentido, cumple un rol clave la elección que el cineasta peronista hace del trabajo periodístico y literario de Varela sobre los yerbales, que justamente data, como decíamos antes, del periodo en que *Prisioneros de la tierra* se produce. Me referiré a esta historia de colaboración entre Varela y Del Carril más adelante, pero ahora quiero mencionar otro ejemplo de trabajo cinematográfico con la literatura nacional que tiene lugar en el mismo contexto peronista en el que se realiza *Las aguas bajan turbias*. Se trata del caso de *Los isleros*, de 1951, producida por Estudios San Miguel y dirigida por otro miembro de Artistas Argentinos Asociados: Lucas Demare.

Los isleros, protagonizada por Tita Merello y Arturo García Buhr,¹⁴⁶ también toma como territorio de frontera el río Paraná, en este caso centrándose en las islas que se encuentran frente al pueblo de San Pedro, Provincia de Buenos Aires. Como en *Prisioneros de la tierra* y *Las aguas bajan turbias*, para Demare fue clave filmar en locaciones reales, representar el territorio rural con su propia materialidad natural. La película comienza con una panorámica del río Paraná, como ocurre en las otras dos realizaciones a las que nos hemos referido. La fluvialidad del territorio se impone como elemento fundamental para comprender la historia que se narrará. En este caso, también hay un prólogo que enmarca el film con una direccionalidad interpretativa de este paisaje. Pero aquí, la voz narradora es la del río mismo que anuncia: “soy una fuerza eterna”. Al mismo tiempo, vemos un primer plano del movimiento del agua, de su vitalidad autónoma. El río se representa como potencia creadora y destructora a la vez: “llevo la vida y la muerte”. En el transcurso del film asistiremos a escenas de crecidas e inundaciones, a terribles sacrificios que los isleros deben hacer para salvar el ganado y reconstruir sus casas (Figura 116). La voz narradora

¹⁴⁶ También se desempeñan en el reparto Roberto Fugazot, Graciela Lecube, Enrique Fava, Alita Román, Luis Otero, Salvador Fortuna, Matilde Rivera, Aurelia Ferrer, Orestes Soriani, Cayetano Biondo, Mecha López y Max Citelli (Manrupe y Portela 307).

del río es omnisciente: nos introduce a los personajes porque los conoce y los determina. A lo largo de la película Demare insiste en destacar la correspondencia entre la naturaleza del Paraná y el carácter de los hombres y las mujeres que viven en sus islas. La voz del río dice: “son hombres, sí, pero hombres a quienes la lucha heroica iniciada desde el primer momento los hizo un poco río, un poco árbol, un poco pájaro. Son isleros. ¿Serán acaso ellos las islas? Isleros que mientras tengan una canoa y un rancho aguantarán todas las calamidades vengan del cielo, de la tierra, del agua o de los mismos hombres”. Se trata de una celebración, a tono con los discursos peronistas del momento (aunque obviamente no de modo intencional: sabemos que Demare no comulgaba con este movimiento), de la fortaleza, el esfuerzo y la resistencia de los trabajadores rurales (recordemos el cortometraje *Quebracho colorado*).

La película se basa en la novela homónima de Ernesto Castro, publicada por la Editorial Losada en 1943 (el mismo año en que se publica *El río oscuro*, de Varela). Castro participó activamente en la adaptación cinematográfica de su obra (y, a diferencia de lo que ocurrirá más tarde con Varela en *Las aguas bajan turbias*, el autor de *Los isleros* figura en los créditos del film). Esto se expresa en la persistencia en la película del interés por representar la tensa e íntima relación entre los isleros y el medio natural en el que viven y trabajan. Incluso, se manifiesta en el gesto de recrear el lenguaje y los códigos de la población de la región en la ficcionalización de sus historias. Si bien la novela es mucho más profusa en diálogos que incluyen expresiones locales y modos del habla popular para llegar, de una manera que intenta ser orgánica, a la expresión de una cultura comunitaria y unos códigos éticos completamente diferentes a los del mundo urbano, la película es efectiva en sintetizar un elemento desafiante de la praxis económica, relativamente autónoma, de los isleros del Paraná. Me refiero al cuestionamiento del concepto de propiedad privada, que en la novela es patente en varias escenas y que en la película emerge en las voces de uno de los

protagonistas, Leandro (García Buhr), y otro personaje de las islas, “Golondrina” (Fugazot): “Las islas no son de nadie”, “el río las trae y las lleva”. Tan solo dos años antes del estreno de *Los isleros*, se había sancionado la Constitución Nacional propuesta por el peronismo, que planteaba, al mismo tiempo, el derecho de todos los habitantes de la nación a “usar y disponer de su propiedad” (Capítulo II, Artículo 26) y la “función social” de la misma (Capítulo IV, Artículo 38). Entonces, si bien la propiedad privada no era puesta en cuestión por la nueva ley fundamental de la nación (ni por ninguna otra legislación propuesta por el gobierno de Perón), entraba en circulación la idea de que ésta debía estar al servicio del “bien común”. Esto significaba, por supuesto, que era el Estado el responsable de “fiscalizar” que esos “usos y disposiciones” de la propiedad fueran acordes a la ley que garantizaba dicho “interés común”. En el caso de las ficciones de Castro y Demare, en cambio, el cuestionamiento ocurre, precisamente, al *margen* de cualquier autoridad ajena a los lazos comunitarios que se desarrollan en las islas. De hecho, tanto en la novela como en la película se explicita la independencia de los isleros con respecto al Estado y la reticencia que les despierta la institucionalidad oficial (por ejemplo, el Registro Civil, la Gendarmería, etc.). El modo de vida de los habitantes de las islas, libre de intenciones de acumulación de bienes por la misma dinámica impuesta por la naturaleza, contribuye a la revelación del carácter ficcional de la propiedad privada. La representación cinematográfica de este cuestionamiento es posible en 1951 porque se produce en los *límites* de la nación. Con todo, la ética de las islas resuena, más en la novela de Castro que en la película de Demare, como una propuesta de vida libre y solidaria para sus propios contemporáneos. “Golondrina”, en el libro de 1943, al enseñarle a un forastero a vivir en las islas, le transmite los códigos del lugar: “Lo que necesite, agárrelo: pa eso está” (Castro 146). Y Leandro, cuando se encuentra al “gringo” le dice: “En las islas, hoy usted lo ayuda a uno, y mañana puede que le ayuden a usted” (Castro 148).

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 116. Intentando salvar el ganado en la crecida del río. Fotograma de *Los isleros* (Lucas Demare, 1951).

Con Soffici y Demare, Del Carril comparte varios puntos en común con respecto a la praxis cinematográfica *en contexto* argentino. De hecho, en 1953, forman juntos la productora independiente Cinematografía Cinco. Desde *Las aguas bajan turbias*, Del Carril puede considerarse, como señala Kriger, uno de los “autores pioneros” del *cine nacional*: llevó adelante un proyecto creativo propio y contó con un equipo estable, haciéndose “responsable de la propuesta ideológico-estética” de cada una de sus películas (2009, 188). En la conformación de su equipo se evidencia el compromiso del autor tanto con la calidad artística y técnica (respondiendo a una de las búsquedas más insistentes del *cine nacional* en el período peronista) y con un sentido crítico fundado en la convergencia de las experiencias profesionales y políticas de sus colaboradores.

El guionista de *Las aguas bajan turbias* y otras películas posteriores del autor fue Eduardo Borrás, un escritor anarquista catalán exiliado en Cuba y luego en Argentina.¹⁴⁷ En Barcelona, había estrenado en 1931 *El proceso Ferrer*, en 1932 *Abajo las armas*, y en 1938 *En nom de la llei*: tres obras teatrales que cuestionaban el orden represivo previo a la Segunda República. Durante la Guerra Civil fue corresponsal en el frente de combate republicano. En Buenos Aires, trabajó en la radio, la prensa y el teatro, hasta que empezó a trabajar como guionista para Tinayre y luego para Del Carril. El caso de Borrás es representativo de muchos intelectuales y artistas españoles que

¹⁴⁷ Después de *Las aguas bajan turbias*, Borrás trabajó con Del Carril en *La Quintrala* (1955), *Más allá del olvido* (1955), *Una cita con la vida* (1958), *Las tierras blancas* (1958), *Culpable* (1960), *Esta tierra es mía* (1961) y *La sentencia* (1964).

trabajaron en las industrias culturales argentinas durante su exilio. Las experiencias políticas y pedagógicas, así como las formaciones técnicas y estéticas de estos exiliados, influyeron en los proyectos editoriales y cinematográficos en los que colaboraron, enriqueciendo, al mismo tiempo, la complejidad de la cultura de masas argentina durante el peronismo.

Gori Muñoz es un caso paradigmático de la presencia activa de los republicanos exiliados en el desarrollo del *cine nacional* en el contexto peronista. Había estudiado en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y en la Escuela San Fernando de Madrid. Durante la Guerra Civil estuvo muy comprometido con el bando republicano y trabajó en el Pabellón de España en la Exposición Internacional de París de 1937. Cruzó la frontera a Francia en 1939 y estuvo preso en el campo de concentración de Argelès-sur-mer. Luego se exilió en Argentina. Recibió el apoyo de Natalio Botana, quien lo contrató en la Editorial Atlántida para ilustrar las portadas de la revista *Billiken* (Saura 95). Más tarde, se incorporó a los Estudios Baires (propiedad del mismo empresario) y en 1941 comenzó a trabajar como escenógrafo en los Estudios San Miguel (Saura 95). A partir de entonces, como señala Norma Saura, desarrolló una carrera muy importante en la industria cinematográfica argentina, siendo premiado siete veces por la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina (95). Trabajó como escenógrafo en numerosas producciones, entre las cuales merece la pena mencionar, para el período de 1945-1955: *La dama duende* (Luis Saslavsky, 1945) (película en la que trabajó con el poeta Rafael Alberti, adaptador y guionista), *La pródiga* (Soffici, 1945) (película protagonizada por Eva Duarte), *Dios se lo pague* (Luis César Amadori, 1948), *Almafuerte* (Amadori, 1949), *Los árboles mueren de pie* (Carlos Schlieper, 1951) (con guión de Alejandro Casona, otro republicano exiliado en Argentina), *Los isleros* (Demare, 1951), *Las aguas bajan turbias* (con Borrás), *Si muero antes de despertar* (Hugo Christensen, 1952) y *La Quintrala* (Del Carril, 1955). El aporte de Muñoz en la concreción del

objetivo de desplazar la praxis cinematográfica de los estudios a las locaciones reales para crear nuevas visiones de los territorios rurales, tanto en el caso de *Los isleros* como en *Las aguas bajan turbias*, resultó fundamental.

Muñoz trabajó en las películas de Hugo del Carril con otro exiliado republicano: Guillermo Fernández López Zúñiga, fotógrafo y cineasta cuencano. Entre 1931 y 1936, Zúñiga participó en las Misiones Pedagógicas de la Segunda República. Tenía, desde entonces, la experiencia de recorrer la territorialidad rural para registrar fotográfica y cinematográficamente distintas realidades sociales. Durante la Guerra Civil, se desempeñó como fotógrafo en el frente de batalla. Estuvo preso en Francia y finalmente llegó a la Argentina en 1947. Otros exiliados republicanos lo contactaron con Machinandiarena y así comenzó a trabajar en los Estudios San Miguel, primero como ayudante de cámara, luego como ayudante de producción, y finalmente como director de producción. Trabajó con Homero Manzi como ayudante de cámara en *Pobre mi madre querida* (1947) y como jefe de producción en *El último payador* (1951). Fue parte del equipo de Demare en la producción de *Los isleros*, antes de sumarse al proyecto de *Las aguas bajan turbias*. En la película de 1952 también colaboró José María Beltrán. Durante la Guerra Civil en España había realizado varias películas documentales para la República. En 1938 se exilió en Francia, trabajó en los estudios de Joinville y luego en los Gaumont de Londres. Desde Inglaterra viajó a Argentina. En Buenos Aires se desempeñó como director de fotografía e iluminador en películas como *Así es la vida* (Francisco Mugica, 1939), *Carnaval de antaño* (Manuel Romero, 1940), *Águila blanca* (Christensen, 1941), *Ceniza al viento* (Saslavsky, 1942), *Casa de muñecas* (Alberto de Zavalía, 1943), *El fin de la noche* (De Zavalía, 1944), *Pampa bárbara* (Demare y Hugo Fregonese, 1945), *La dama duende* (Saslavsky, 1945), *Donde mueren las palabras* (Fregonese, 1946), entre otras.

Los aportes de Borrás, Muñoz, Zúñiga y Beltrán se unieron, en *Las aguas bajan turbias*, a los de actores latinoamericanos que desarrollaron sus carreras en Argentina: Raúl del Valle (Chile), Gloria Ferrándiz (Uruguay) y Luis Otero (Uruguay). Además, Adriana Benetti, actriz italiana, desempeñó uno de los papeles protagónicos en el film. También trabajaron en la película los actores argentinos Pedro Laxalt, Eloy Álvarez, Herminia Franco y Joaquín Petrosino (Laxalt también colaboró con Del Carril en películas posteriores: *Más allá del olvido* y *Una cita con la vida*), además de decenas de actores no profesionales de Misiones que representaron a los trabajadores del yerbal. En cuanto a técnicos y artistas nacionales que formaron parte del equipo del cineasta también se encuentra el músico Tito Ribero, una de las figuras más destacadas de la industria cinematográfica argentina (fue director musical en más de doscientas películas entre 1939 y 1980), que había trabajado con Manzi, Pappier y Del Carril en *El último payador*, y luego acompañaría a Del Carril como director en *La Quintrala*, *Una cita con la vida*, *Las tierras blancas* y *Esta tierra es mía*.

Como anticipamos al inicio de esta sección, *Las aguas bajan turbias* se basa en *El río oscuro*, la novela de Varela publicada en 1943 por la Editorial Lautaro. Es precisamente este aporte el que resultó más determinante en la definición del sentido político de la película y en la conflictividad que condicionó su exhibición (como veremos en la sección siguiente). Borrás había leído la novela sobre la vida de los mensús en Misiones y a Del Carril le interesó enseguida la historia de los yerbales como fundamento para un nuevo proyecto cinematográfico. Según comentan Javier Trímboli y Guillermo Korn, Varela accedió a la adaptación de su libro para llevarlo al cine y se comprometió a colaborar en la escritura del guión (96). En enero de 1951 el escritor fue detenido por la policía y encarcelado. Como señalan Trímboli y Korn, si bien se afirmó en su momento que el motivo había sido la violación de un edicto policial, muy probablemente la

razón fue su militancia política (21). Del Carril y Borrás frecuentemente lo visitaban en la cárcel de Devoto para trabajar en la adaptación del libro y la escritura del guión (Trímboli y Korn 21). Había en común una intención intelectual, artística y política de difundir masivamente la problemática social de los trabajadores de los yerbales. Así como Del Carril y Borrás querían hacerlo a través del cine, Varela lo había hecho, antes de publicar la novela, con una serie de artículos publicados en 1941 en la revista *Ahora* y el diario *La Hora* (prensa oficial del Partido Comunista).¹⁴⁸ Como plantean Trímboli y Korn, estos artículos “se inscriben en un tipo de periodismo que busca aunar la literatura con lo masivo” (en Varela 2020, 19).¹⁴⁹ Se centran, además, en un tema *reprimido*: el sistema que produce el “oro verde” en el *presente*, a partir de la explotación del “mensú moderno”, contemporáneo (Varela en *Ahora*, 18 de febrero de 1941). Un viaje de tres meses por Misiones (guiado por Marcos Kaner, dirigente de la Federación Obrera Marítima) y diversos encuentros con los trabajadores de los yerbales, informaron estos artículos y, luego, la novela. Mediante la escritura de estos textos, Varela quiso denunciar los abusos que se cometían contra los mensús en la contemporaneidad, desestabilizando el paisaje exótico imaginado desde la ciudad. En el artículo publicado en la revista *Ahora* el 22 de marzo de 1941, Varela plantea que

Se suele hablar de Misiones como de una región exótica, lejana, llena de tigres y de víboras, un verdadero país de aventura, pero del cual los turistas no conocen más que las Cataratas del Iguazú o las ruinas de San Ignacio. Algunos han procurado desvanecer esas leyendas

¹⁴⁸ Javier Trímboli y Guillermo Korn compilaron los artículos de Alfredo Varela en el libro *¡También en la Argentina hay esclavos blancos!*, publicado en 2020 por la editorial Omnívora.

¹⁴⁹ Trímboli y Korn mencionan algunos antecedentes: en 1902, en la revista *Caras y Caretas*, Adrián Patroni escribe sobre las protestas de los trabajadores de los yerbales; en 1904, Juan Biale Massé escribió por encargo de Joaquín V. González (ministro del Interior) el informe *Estado de las clases obreras en el interior de la República Argentina*; y en 1938, el socialista Alfredo Palacios escribe *El dolor del pueblo argentino* (con resonancia del escrito de Rafael Barrett de 1909); y, en la misma revista en la que escribe Varela, *Ahora*, Homero Manzi publica un artículo sobre la sequía en Santiago del Estero (en Varela 2020, 19).

que los magníficos cuentos de Horacio Quiroga contribuyeron a difundir. Pero sus esfuerzos solo lograron imponerse a medias. Por eso es necesario insistir periódicamente en la descripción de la verdadera faz de ese trozo de nuestra patria, que los argentinos tan mal conocemos (2020, 135).

Dos años después del estreno de *Prisioneros de la tierra*, Varela ponía en cuestión los paisajes inspirados en la literatura de Quiroga, proponiendo una nueva aproximación epistemológica y pedagógica al territorio misionero a través de las historias de vida, trabajo y lucha de los obreros de los yerbales, para generar un conocimiento crítico de la región. Con Hugo del Carril, diez años después, intentaría llevar su propuesta a un nuevo proyecto cinematográfico sobre la región, aunque tuvieran que enfrentar obstáculos impuestos por la Subsecretaría de Prensa y Difusión (como veremos en la sección siguiente). El proyecto contó con el apoyo de Lina Courtade, esposa de Machinandiarena, quien decidió iniciarse como productora independiente con *Las aguas bajan turbias*, apostando por el proyecto de Del Carril de llevar a las salas de cine del país y del mundo la novela de un escritor comunista preso en el momento de la realización del film.

El compromiso de Hugo del Carril con el desarrollo de un *cine nacional* que abordara problemas sociales de distintas regiones y que impulsara al mismo tiempo expresiones de calidad estética y técnica, continuó en las películas posteriores a *Las aguas bajan turbias*. En una entrevista de 1954 para la revista *Radiolandia*, Del Carril se refiere al rodaje de *Esta tierra es mía* y afirma que se trata de un “tema argentino”: “Esa sigue siendo mi norma. Temática nacional y arte universal. En este caso se trata del problema de los cultivos en el Chaco —especialmente los de algodón— y de una serie de problemas sociales que le son propios” (*Radiolandia*, 1 de mayo de 1954). *Esta tierra es mía* es una película que Del Carril concibe y empieza a desarrollar en 1954

pero cuya realización no puede concretar por la interrupción en su carrera que el golpe militar y la dictadura antiperonista iniciada en 1955 significaron para él y tantos otros intelectuales, artistas y militantes. La película se pudo estrenar recién en 1961, durante el relativo impasse que representó el gobierno de Arturo Frondizi para el peronismo. La obra de Hugo del Carril, como afirma Fernando Martín Peña, “solo se puede comparar con la de Leonardo Favio o la de Leopoldo Torre Nilsson, aunque sigue siendo menos conocida, en parte por las sucesivas proscripciones que atravesó a causa de su inquebrantable profesión de fe peronista y en parte porque después de su muerte en 1989 su obra se dispersó y se volvió casi inaccesible” (en *Infobae*, 23 de octubre de 2021). Recién a partir del 2000, destaca Peña, la obra comenzó a reunirse y exhibirse, poniéndose en valor.

3.3 *Las aguas bajan turbias*: Una sutil subversión del discurso oficial de la Nueva Argentina

El 9 de octubre de 1952, se estrenó *Las aguas bajan turbias* en el Gran Rex, uno de los principales teatros de Buenos Aires. La película fue un rotundo éxito. Teniendo en cuenta que estaba prohibida para menores de 16 años y que esto reducía significativamente el público que podía asistir a su exhibición, es notable el nivel de recaudación que obtuvo el film. En la ciudad capital estuvo en cartelera desde octubre hasta diciembre, logrando solo en la última semana de exhibición 1.256.900 pesos, dejando en segundo lugar a *Vigilantes y ladrones* (Carlos Rinaldi, 1952) con una recaudación de 610.900 pesos (*Heraldo del Cinematografista*, 24 de diciembre de 1952, núm. 1112, 169). En el *Heraldo del Cinematografista* también aparecen datos de Rosario, Provincia de Santa Fe. El 10 de diciembre de 1952, *Las aguas bajan turbias* se mantenía en el primer puesto del ranking en la ciudad litoraleña con 107.200 pesos de recaudación, quedando en

el segundo lugar la película estadounidense *Patrulla indómita* (*American Guerrilla in the Philippines*, dirigida por Fritz Lang en 1950) con 64.300 (núm. 1110, 165).

Las aguas bajan turbias, además, fue premiada en distintas instancias. La Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina le otorgó el premio a la mejor película, al mejor director, al mejor actor de reparto por Pedro Laxalt, y a la “revelación masculina” por Luis Otero. Por otro lado, el Club Gente de Cine también reconoció a la película como la mejor del año. A nivel internacional, la película de Del Carril obtuvo un diploma de honor en el Festival de Venecia de 1952. La Asociación de Críticos de Radio y Teatro del Perú le otorgó el premio Inca a la mejor película del año en 1953. Por su parte, la Asociación de Críticos Cinematográficos de La Habana la premió como mejor película extranjera de habla castellana ese mismo año (Kriger 2009, 268). En cuanto a repercusiones internacionales, también vale la pena mencionar el impacto del estreno del film en España en 1954. En una nota publicada en *Radiolandia*, el reportero afirma que este estreno era “el primer paso del convenio firmado por Cinematográfica Cinco con una importante distribuidora española para la exhibición de nuestros films en la Península” (1 de mayo de 1954). En la misma nota, que incluye una entrevista con el director, Del Carril agrega que a *Las aguas bajan turbias* le seguirán en el convenio de distribución y difusión del cine argentino en España *La Quintrala* (dirigida por él mismo), *Tren internacional* (de Daniel Tinayre), *Barrio gris* (de Soffici) y *Gaucha* (de Demare). En 1956 *Las aguas bajan turbias* se estrenó en Estados Unidos y luego en otros países del mundo.

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 117. Hugo del Carril frente al afiche de *Las aguas bajan turbias*, realizado por el artista Oscar Venturi (*Radiolandia*, 1 de mayo de 1954). Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de la República Argentina “Mariano Moreno”.

La crítica cinematográfica argentina también estuvo a su favor. El *Heraldo del Cinematografista* calificó a la película con el máximo puntaje en los tres aspectos de su evaluación: “comercial”, “artístico” y “argumento” (15 de octubre de 1952, núm. 1102, 135). En el mismo número de la revista se reconoce el “trabajo sobresaliente” de Hugo del Carril como director, la fotografía de excelencia de Beltrán, el diseño escenográfico de Muñoz y la música de Ribero. La reseña del *Heraldo*, además, llama la atención sobre la cuestión de que “el relato está hecho principalmente con imágenes con gran sentido cinematográfico” y destaca que “hay muchos paisajes filmados en plena selva” (15 de octubre de 1952, núm. 1102, 135). El valor visual del film, basado en la calidad técnica y estética de la praxis cinematográfica del equipo de Del Carril, sobresale junto con la apuesta del cineasta por desarrollar al máximo la representación del yerbal en su propio territorio. Del Carril consigue, de este modo, llevar el contenido de los textos de Varela al espectáculo masivo sin perder el relieve político del tema central. Así, entre los “extraordinarios valores” de la película destacados en la reseña del *Heraldo*, se menciona en primer lugar “la significación de su tema acerca de cómo la unión entre los trabajadores los lleva a liberarse de la explotación” (15 de octubre de 1952, núm. 1102, 135). La reseña no deja de mencionar la presencia del trabajo del escritor comunista, “profundo en su contenido y severo en su forma”, en la capacidad de conmoción del film, subrayando que “la cámara no se detiene ante falsos escrúpulos ni se desvía ante eufemismos gráficos, sino que enfoca crudamente los detalles bárbaros y macabros de aquella tremenda explotación del hombre por el hombre” (*Heraldo del Cinematografista*, 15 de octubre de 1952, núm. 1102, 135).

El periódico comunista *Nuestra Palabra* también publicó una reseña el 11 de noviembre de 1952, en la que se describe la película como un “documento dramático y humano” de la historia de explotación en el Alto Paraná y una “producción extraordinaria que marca un sendero para

nuestra cinematografía, pudiendo ser exhibida junto con las mejores producciones del mundo” (Trímboli y Korn 206-207). Por otro lado, en la revista *Continente*, Juan Carlos Bettini escribió que Del Carril “trajo a la pantalla nacional la explotación de los mensús, en un film de gran calidad y fuerte dramatismo (...) ganando un lugar en la primera línea de los defensores del arte cinematográfico nacional” (Trímboli y Korn 197-198).

El éxito comercial, el reconocimiento del gremio y la prensa cinematográfica, la difusión internacional y el impacto estético y político del film, tuvieron lugar a contramano de las instancias oficiales del peronismo, que, como veremos, intentaron reprimir la visibilidad de Varela como autor del libro, intervinieron en la contextualización del tema en la película y, finalmente, retiraron el film de cartelera antes de tiempo (cuando estaba en el pico de su triunfo en taquillas). La realización de *Las aguas bajan turbias* implicó para Hugo del Carril un conflicto abierto con Raúl Apold, subsecretario de Prensa y Difusión. El centro del problema era, precisamente, el hecho de que la película (que prometía desde el inicio grandes repercusiones por la importancia y popularidad de su director y actor principal en el medio radial y en el ámbito cinematográfico) se basara en el libro de un escritor comunista que, además, había participado activamente de la elaboración del guión desde su celda en la cárcel de Devoto. Que la voz de la Marcha peronista estuviera trabajando codo a codo con Varela para una producción independiente muy esperada por el público general, seguramente era un factor de preocupación para el subsecretario de Prensa y Difusión. Hay que entender que, como explica Kriger, Apold había intensificado la regulación de la industria cinematográfica desde su llegada a la subsecretaría en 1949. De esta manera, obligó a la productora, Lina Courtade, y a Del Carril, a eliminar el nombre de Varela de los créditos. Así, solo figura, en relación con el texto, Eduardo Borrás como autor del “libro cinematográfico”. Además, Apold logró bajar de cartelera la película en diciembre, tras acusar a Del Carril de haber

cantado en una emisora radial uruguaya durante el funeral de Eva Perón (Kriger 2009, 187). Este conflicto entre el subsecretario de Prensa y la voz de “la Marchita” muestra dos formas de concebir el peronismo y de imaginar la nación: Apold representa la praxis vertical y centralizada del poder, la noción de una *Nueva Argentina* ideológicamente homogénea (fuertemente permeada por una perspectiva anticomunista), y Del Carril encarna una concepción horizontal según la cual las formas organizativas de la clase obrera reúnen y concilian experiencias y tradiciones políticas diversas.

Otra intervención de la Subsecretaría en *Las aguas bajan turbias*, como adelantamos antes, se produjo en la contextualización del tema de la película. De esta manera, el prólogo textual y visual del film, instrumento pedagógico clave en muchas películas del periodo que estamos analizando, se convirtió en un espacio de disputa de sentidos políticos en el marco de la narración cinematográfica. El texto del prólogo de la película finalmente exhibida en los cines entre octubre y diciembre de 1952, obedece al imperativo oficial, que hemos estudiado en el primer capítulo, de separar el presente de la *Nueva Argentina* de un pasado caracterizado por la injusticia social y la dependencia económica. La introducción de este tipo de textos aclaratorios al inicio del film respondía a la demanda de la Subsecretaría de evitar cualquier tipo de “malentendido” en cuanto a que los problemas sociales y los conflictos representados en el film formaran parte del presente peronista (Kriger 2009, 188). De esta manera, en el prólogo de *Las aguas bajan turbias*, mientras vemos una panorámica del río Paraná (Figura 118), una *voice over* masculina describe la geografía de la región y la fertilidad de su naturaleza: “El Alto Paraná, uno de los más ricos territorios argentinos. Suelo fecundo y pródigo. La yerba mate, el oro verde, ha sido y es fuente de fabulosa riqueza”.

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 118. El río Paraná. Primera imagen que compone el prólogo a *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952).

Luego, esta voz acusmática afirma, en un tono propio del documental, que los obreros son ahora libres, pero que este no siempre ha sido el caso: “Sobre esa tierra, sembrada por su mano, el hombre es libre y vive libremente de los frutos que cosecha. El río es un camino de civilización y de progreso. Pero no siempre ha sido así. Hace unos años, unos pocos años, éstas eran tierras de maldición y de castigo” (Figura 119).

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 119. Imagen del Alto Paraná en el pasado reciente. Sobre un árbol sin follaje se posan las aves de rapiña, esperando la muerte de los mensús. Fotograma de *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952).

El texto pronunciado por la voz narradora, entonces, separa dos temporalidades de manera tajante: un presente de “civilización y progreso” (la contemporaneidad peronista), y un pasado de “maldición y castigo” (el tiempo de la historia que se anuncia). De esta manera, se busca dejar en claro que la realidad que está a punto de ser representada no es *actual*. Pero, precisamente cuando la película está siendo políticamente encuadrada por la representación oficial de un presente utópico en oposición a un pasado de injusticia, el texto de Varela *ingresa* a *Las aguas bajan turbias*. En este punto, la voz del narrador cambia de tono. Ya no se remite al estilo didáctico de los docudramas o los noticieros. La *voice over* asume el carácter de un narrador oral, detallando una terrible circunstancia que ha visto u oído: la voz mengua en su ritmo y volumen, concitando un espacio narrativo más íntimo. Representa y condensa, a nivel sonoro, varias escenas de la novela de Varela en las que los mensús se reúnen en la noche, alrededor del fuego, en el campo, lejos de la administración, y se cuentan historias de fugas, actos de resistencia y muerte. Esto evoca la

relación *horizontal* (contingente o sostenida) entre los obreros, la autonomía relativa que alcanzan cuando logran crear formas comunitarias de solidaridad. Se trata de una *esfera pública popular* (tomando la noción de Negt y Kluge) que no puede ser enteramente subsumida por el poder vertical del Estado. La voz narradora, ahora, asume una inflexión dramática, introduciendo un impactante fragmento adaptado de la novela:

Las aguas bajaban turbias de sangre, y el Paraná traía en su amplio regazo la terrible carga que vomitaba el infierno verde. Río abajo solían venir los cadáveres boyando. Cadáveres sin rostro. Sin nombre. Sin familia. Al principio se acercaban algunos curiosos, pero pronto se cansaron de asombrarse. El espectáculo era demasiado conocido y demasiado difícil identificar al muerto. La gente de Posadas lo sabía. Era un secreto tremendo compartido por todos. Un día veían partir un barco repleto de mensús. Tiempo después, el infierno verde devolvía una procesión macabra. Llegaba un cadáver boyando. Y luego otro. Y otro. Y otro. Jirones de ropa y jirones de piel.

El texto original, en la novela, dice:

Hasta Posadas solían bajar los cadáveres, boyando. El Paraná traía en su amplio regazo, que nunca se niega, la terrible carga. Al llegar a la vera de esa loma poblada por el rancherío, abandonaba los cuerpos, como desligándose de toda responsabilidad. Él no sabía nada o, como la selva, lo sabía todo, pero callaba. Ahí, en la playa, quedaban los pobres cuerpos de los mensús. A veces estaban desnudos. O si no, les quedaban jirones de ropa y jirones de piel. O solo unos huesos machucados. Se acercaban al principio algunos curiosos. Pero ya estaban cansados de asombrarse, y pronto se iban. El espectáculo era demasiado conocido. Y demasiado difícil identificar al muerto (Varela 1967, 16).

El arreglo del texto literario en el contexto del film permite la incorporación de nuevas expresiones. La primera remite directamente al título de la película. El presente diegético enunciado en el texto (“Las aguas bajan turbias...”) vivifica el sentido de *actualidad* implícito en el título. Esta es una forma sutil en la que se perturba la eficacia de la aclaración inicial de que el drama social que veremos en el film transcurre en un tiempo pasado. La segunda expresión incorporada en la adaptación cinematográfica es la que metafóricamente denomina el espacio del yerbal como “infierno verde”. Esta expresión refuerza simbólicamente el trabajo de Gori Muñoz para crear, mediante el uso de las locaciones selváticas y la luz natural, un ambiente audiovisual que evoca la dificultad de la vida en el yerbal.

En el mismo prólogo (espacio de disputa), la película añade al valor literario de la novela de Varela las impresionantes imágenes de los cadáveres de los trabajadores en el río (Figuras 36 y 37). Como plantea Kriger, resulta evidente que el poder de estas imágenes modifica el foco de atención, borrando los límites que la *voice over* intenta demarcar (2009, 191). Incluso más: los primeros planos de los rostros irreconocibles de los mensús asesinados se suceden uno a otro, superponiéndose al mismo tiempo con los movimientos del agua y las plantas de yerba mate, representando así la repetición en la historia (de tal manera que la fractura del tiempo lineal, previamente establecida, pierde su claridad) y la asociación entre yerbal y muerte (Figuras 120 y 121).

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 120. Uno de los tantos cadáveres que bajan por el río. Fotograma de *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952).

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 121. Primer plano del rostro irreconocible de un mensú asesinado en el agua, impreso sobre el paisaje confuso del yerbal. Fotograma de *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952).

Es probable que, como señala Gonzalo Aguilar, en un nivel menos consciente y explícito, el rechazo de un sector del peronismo a la película estuviera asociado a esta inquietante representación de los cuerpos de los mensús asesinados. Aguilar plantea que estas imágenes marcan una diferencia con el discurso hegemónico de la inmortalidad y la trascendencia expresado en torno a la ritualidad desplegada tras la muerte de Eva Perón ese mismo año (2019, 42). Los cuerpos de los mensús aparecen en la película de Del Carril afectados por los golpes, las balas, el agua del río y los peces. Eran cadáveres, enfatiza la voz narrativa, *irreconocibles, anónimos, aterradores*. Son cuerpos, dice Aguilar, orgánicos, mortales (2019, 42). Cadáveres que, podríamos decir, se oponen a los paisajes urbanos ordenados por los criterios de monumentalidad conmemorativa y trascendencia espiritual de nombres mayores, como el representado en las películas sobre los funerales de Eva Perón (Figuras 122 y 123). Es interesante apuntar que, recordemos, Apold acusa a Del Carril de una falta de *lealtad* al peronismo: ausentarse y actuar en Uruguay durante los funerales de Eva Perón. Coincide esta acusación explícita de la Subsecretaría de Prensa y Difusión con la propuesta que Del Carril plantea a través de la película de mirar de frente el horror del anonimato y la desintegración de los incesantes cadáveres sin reconocimiento ni sepultura de los trabajadores de los yerbales.

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 122. Monumentalidad y masividad del rito funerario representadas a través de este plano general desde la altura de un edificio. Fotograma de *Funeral de Eva Perón* (1952). Archivo DiFilm.

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 123. Retrato de Eva Perón, muerta en vida, como imagen insigne del funeral que despidió oficialmente su terrenalidad para otorgarle el atributo de la eternidad. Fotograma de *Funeral de Eva Perón*. Archivo DiFilm.

En este sentido, *Las aguas bajan turbias* no es el único ejemplo de la representación de los cuerpos de la clase trabajadora en la cinematografía de Hugo del Carril. En *La Quintrala* (1955) (último film que el cineasta realiza antes del derrocamiento de Perón y de sufrir él mismo la persecución política de la dictadura militar autodenominada “Revolución Libertadora”), la presencia en varias escenas del cuerpo de un esclavo ahorcado opera en el mismo sentido. En una nota publicada en la revista *Radiolandia*, el reportero que entrevista a Del Carril en el set de filmación cuenta:

Desierta la plaza de armas y la serie de calles adyacentes, oscuros los edificios, tuvimos la impresión de recorrer una vieja ciudad dormida. Hugo del Carril y sus colaboradores nos daban algunas explicaciones a fin de que pudiéramos orientarnos sobre la identidad de cada edificio. Y cuando dieron las nueve y media el director de ‘La Quintrala’ ordenó encender los potentes focos, distribuidos de modo tal que en un momento dado no quedó rincón de la ‘ciudad’ sin iluminar. Fue entonces que a nuestros ojos se ofreció un espectáculo siniestro. En el centro de la plaza de armas se alzaba un amplio cadalso. De su horca pendía el cuerpo rígido de un ajusticiado, que se movía levemente a impulsos de la brisa de la noche. A los visitantes nos causó tremenda impresión la vista del ahorcado. —A este ahorcado lo voy a soñar esta noche...— dijo uno de nosotros, un poco en broma y un poco en serio... Hugo del Carril rio de buena gana y nos explicó la escena. De la horca pendía, en una fidelísima reproducción en yeso, el cuerpo de un esclavo que La Quintrala había mandado ajusticiar. Y como el desarrollo del film exigió que el cuerpo del ajusticiado pendiera durante muchas de las secuencias, se resolvió dejar colgada la siniestra ‘maquette’ durante varios días, con la consiguiente nota de terror en todo el ambiente (“Crearse

dificultades y vencerlas es la mejor hazaña de Hugo del Carril” en *Radiolandia*, 1 de mayo de 1954).

La sutil subversión del discurso oficial de la *Nueva Argentina* que *Las aguas bajan turbias* produce está expresada también en la ausencia del Estado dentro del desarrollo de la historia. La noción de la *Nueva Argentina* estaba basada en la idea de un régimen político disruptivo inaugurado por Perón. Pero en el caso de la película, no hay ningún signo de la acción estatal o gubernamental. En cambio, en la narración cinematográfica de *Las aguas bajan turbias* vemos y oímos, casi exclusivamente, la acción transformadora de los obreros: defendiéndose mutuamente, agrupándose, organizando una fuga y, finalmente, rebelándose contra el terrateniente (Figuras 124 y 125).¹⁵⁰

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 124. Los mensús se reúnen, al final del día, a tomarse unos mates. En la conversación se cuentan historias del yerbal y se comentan novedades sobre la organización sindical en la región. En esta escena, algunos deciden fugarse juntos. Fotograma de *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952).

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 125. Rebelión de los trabajadores. Toma de la administración del yerbal. Fotograma de *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952).

La secuencia final de la rebelión en el yerbal y la fuga de Santos (Del Carril) y Amelia (Adriana Benetti) (la pareja de mensús que protagoniza el film), muestra la acción independiente

¹⁵⁰ En el artículo titulado “En un solo obraje encontró la policía 60 esqueletos de mensús asesinados” (*Ahora*, 14 de marzo de 1941), Varela narra una historia de los yerbales que probablemente haya inspirado la escena de la rebelión en la novela y, luego, en la película de Del Carril: “Alguna vez los mensús se resistieron, produciéndose entonces verdaderas batallas campales, como la ocurrida con los hermanos Moreyra, que lograron abrirse paso a balazos. Las peonadas de Alto Paraná recuerdan siempre con admiración la hazaña viril de esos dos hombres, con los cuales tuvimos ocasión de hablar en Oberá y que nos proporcionaron un cuadro vívido de las condiciones reinantes entonces en la región” (2020, 115).

de los trabajadores sin escatimar, como menciona la reseña que vimos antes del *Heraldo del Cinematografista*, imágenes de la violencia desatada en el conflicto abierto con los explotadores. Tras una brutal represión de los capataces a las y los trabajadores (escena digna de entrar en una genealogía inaugurada por *El acorazado Potemkin* de Sergei Eisenstein), se inicia el alzamiento de los mensús con sus machetes (herramientas de trabajo que se convierten en armas de lucha), la destrucción de la sede de la administración, el fuego expandiéndose, los latigazos contra el patrón. Una escena muy potente es aquella en la que vemos de frente al terrateniente, que había asesinado y torturado a mensús, engañado y explotado a sus familias y abusado sexualmente de mujeres, atado en la oscuridad de la noche, mirando hacia la cámara (hacia los mensús en rebelión, hacia nosotros los espectadores) en un primer plano y gritando desesperado, aterrado, mientras escuchamos la proximidad de los animales depredadores: “¡Soy el patrón! ¡No me dejen, soy el patrón!” (Figura 126).

Del Carril muestra, en esta secuencia final y otras que analizaremos más adelante, no solo la independencia de los trabajadores en la lucha por su liberación y la transformación de sus condiciones políticas y sociales de vida, sino también el lugar de la violencia en la historia de las luchas obreras. La composición cinematográfica que nos ofrece el cineasta de la mano de su equipo técnico y artístico, se aparta de la mirada peronista hegemónica sobre las formas organizativas para alcanzar la *justicia social*. Entre “Las veinte verdades fundamentales del justicialismo”, la número once establece que “el Peronismo anhela la unidad nacional y no la lucha”. En el discurso de Perón en el Congreso de Filosofía desarrollado en Mendoza en 1949, el líder del movimiento plantea la necesidad de retomar las ideas clásicas de Platón y Aristóteles, destacando que “el Bien es orden, armonía, proporción” (capítulo XX), y que es momento de superar “la lucha de clases” (capítulo XIII). En este sentido, desde el discurso oficial del peronismo, como lo transmite *Mundo Peronista*

en un texto firmado por Perón, “dentro de la comunidad organizada es indispensable la jerarquía” (número 4, 1 de septiembre de 1951). Lo contrario a la *comunidad organizada* es la *masa*, que, desde esta óptica, no tiene conciencia ni capacidad de organización social: está integrada por explotados y se expresa violentamente (*Mundo Peronista*, número 4, 1 de septiembre de 1951). La violencia en la historia del movimiento obrero es reprimida para distinguir *masa* de *pueblo*, materia predispuesta a la organización vertical y disciplinada en el contexto peronista. Como señala Gené, “en su afán por presentarse como una completa ruptura con el pasado, Perón optó por oponer en sus discursos la tradición anarquista de violencia a la algarabía popular de los festejos del presente” (104-105). En contraposición, Del Carril, en las instancias de lucha representadas en la secuencia final de la película, lleva a la pantalla imágenes de una energía de la *insubordinación* que entra en tensión con las condiciones necesarias para sostener el ideal peronista de una *comunidad organizada*.

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 126. El poder despótico y brutalmente violento del patrón reducido al terror ante la rebelión de los mensús. Fotograma de *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952).

Finalmente, la huida de Santos y Amelia muestra otro elemento que recupera la historia de las luchas anteriores al peronismo y que contrasta con las formas contemporáneas de representación del *descamisado* (especialmente con las imágenes gráficas y escultóricas de estilo neoclásico).¹⁵¹ Las imágenes de la pareja de mensús escapando del yerbal expresan la *precariedad*

¹⁵¹ Ver el estudio de Marcela Gené de las imágenes de los trabajadores y, específicamente, del “descamisado” en el libro *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo. 1946-1955*. Fondo de Cultura Económica, 2008.

de los medios de salvación: sus propias fuerzas para defenderse y avanzar a través del monte y una balsa hecha por ellos mismos para navegar hacia el sur en el inmenso Paraná (Figuras 127 y 128).

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 127. Agotados después de un día y una noche de atravesar los peligros del monte en su fuga, los mensús construyen, solo con sus manos y lo que la naturaleza puede proveerles, una balsa sencilla que les permitirá salvarse. Fotograma de *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952).

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 128. Los mensús, libres, navegan el Paraná, río abajo. Se trata de una épica del esfuerzo y la lucha desde la precariedad. Fotograma de *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952).

En oposición a la monumentalidad en la representación hegemónica del obrero descamisado, Del Carril propone una *épica* del esfuerzo, la resistencia y la lucha desde la debilidad. El cineasta, peronista que se revela (o *rebela*) heterodoxo, se abstiene de la representación oficial del presente en absoluta ruptura con el pasado, recogiendo memorias que hablan del movimiento obrero pre-peronista, para articular su propia aproximación al “infierno verde”.

3.4 El *infierno verde* en los bordes de la nación: la desmitificación del paisaje del yerbal y la imaginación de un territorio de trabajo y lucha

En el prólogo de *Las aguas bajan turbias*, al que ya nos hemos referido en el apartado anterior, el carácter extradiegético y acusmático de la *voice over* instituye una distancia entre el territorio limítrofe del Alto Paraná y el espectador urbano que mira la película. De esta manera, la visión de un *paisaje* -en los términos de Williams: una imagen de la ruralidad que “implica separación y observación” (1975, 120)- es ofrecida a ese alejado público de la ciudad. Esta visión,

sin embargo, permanece inestable. A lo largo del film, composiciones críticas de imágenes y sonidos contrastantes tienden a desmitificar el paisaje del Alto Paraná, revelando así la explotación y la violencia del yerbal.

Las aguas bajan turbias propone la imaginación de un territorio que ha sido *trabajado*, que ha sido producido (Williams 1975, 120). En tal sentido, se enfoca en la labor de los mensús, su explotación y sufrimiento; sus relaciones horizontales y su resistencia solidaria. Al hacerlo, pone en tensión el imaginario urbano constituido por múltiples metáforas y discursos sobre el territorio misionero, difundidos por distintos medios (públicos y privados) en diferentes contextos históricos. En este sentido, se opone también, tácitamente, tanto a la idea de una supuesta ruptura total con el pasado de injusticia social, como a la del advenimiento de una *Nueva Argentina* fundada en procesos sociales dirigidos institucionalmente por un movimiento peronista capaz de absorber las diferencias políticas y los antagonismos de clase.

Desde finales del siglo XIX (coincidiendo con la nacionalización del territorio de Misiones en 1881), diferentes imágenes y metáforas del Alto Paraná representaron los bordes nororientales de la nación como un área indígena ajena al proyecto estatal-nacional de civilización, un territorio de frontera en el que trabajadores de diferentes nacionalidades (argentina, brasileña, paraguaya) se encontraban en el yerbal, un territorio marginal sin representación política propia (Misiones, recordemos, no fue provincia hasta 1953), una tierra salvaje, exuberante y fértil, una mina de “oro verde”, un terreno propicio para los emprendimientos rentables (Alcaráz y Oviedo 2014).

Como señala Rebecca Stephanis, entre 1881 y 1953, Misiones fue imaginada en diversos textos como “tesoro nacional”, “joya de la República” y “tierra prometida”, muchas veces enfatizándose el potencial económico del territorio por sus recursos naturales (3). En las narraciones hegemónicas sobre la historia nacional, las experiencias de los trabajadores de los

yerbales fueron excluidas. Incluso durante los gobiernos de Perón, las representaciones del territorio misionero eludieron esas historias. Así, el yerbal fue descrito, de manera predominante en esos años, como un espacio de desarrollo económico y social. Por ejemplo, el corto documental *La Argentina de hoy*, de 1949, mostraba una imagen de armonía y prosperidad en el Alto Paraná. Y el escritor oficialista Valentín José Barrios, en el prólogo de su novela de 1951, *El mensú que triunfó en la selva*, se ocupaba de aclarar que todos los padecimientos de los trabajadores en los yerbales eran asunto del pasado:

Hoy, gracias a Dios, ya no queda de todo ello más que el recuerdo y, salvo pocas regiones inexploradas, Misiones es un verdadero emporio de riquezas, en el que miles de pequeños propietarios, agricultores, yerbateros en su mayoría, junto con algunas poderosas empresas industriales y comerciales, retribuyendo con justicia el trabajo del obrero —signo auspicioso de la época en que vivimos—, afirman con su esfuerzo la potencialidad de este suelo, contribuyendo a la grandeza de la Patria (5).

Por otra parte, en las publicidades de yerba que circulaban en los medios de comunicación, el producto aparecía separado de su contexto, en escenas de familias urbanas tomando mate.¹⁵² De esta manera, el trabajo involucrado en el producto era eludido. Y, mientras el mensú desaparecía de las referencias al “oro verde”, se destacaba visualmente en su lugar al gaucho de las pampas que consumía mate, pero no lo producía (Figura 129).

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

¹⁵² Además de las publicidades gráficas en revistas populares dedicadas al espectáculo, al cine y a la música, existían las publicidades por radio. Aunque ya no podemos escucharlas porque no hay registros sonoros ni archivos de radio, en las revistas dedicadas a este medio encontramos referencias a la presencia de estos auspicios. Por ejemplo, en la revista *Radiofilm*, aparecen anuncios de programas de radio auspiciados por la marca de yerba mate Nobleza Gaucha (número 215, 24 de agosto de 1949).

Figura 129. Publicidad de la yerba mate *Águila* en la revista de espectáculos *Antena* (número 855, julio de 1947). Colección propia.

Diferenciándose de esta tendencia, *Las aguas bajan turbias* toma de los textos periodísticos y literarios de Varela la decisión ética y política de desgarrar ese imaginario (cómodo en esa distancia somnífera que permite la configuración del *paisaje*) incorporando observaciones y testimonios *en* el territorio. En uno de los artículos publicados en la revista *Ahora* (18 de febrero de 1941), Varela busca llamar la atención sobre la separación existente entre el consumo del mate y la conciencia de lo que su producción implicaba:

“*Che, cebame unos mates*”. ¡Cuántas veces al día se pronunciará esta frase en la Argentina! Millones, quizá. Es que somos un pueblo matero. Nos gusta sorber el verdoso líquido, hasta arrancarle un rezongo, en todo momento. A la madrugada, antes de almorzar, por la tardecita. Pero nunca se nos ocurrió pensar que lo que nos llega por la tibia bombilla es en realidad el sudor y la sangre de muchas generaciones de hombres anónimos, de piel oscura y brazos musculosos (“Los huesos de los mensús argentinos y paraguayos asesinados alfombran las selvas del Alto Paraná” en Varela 2020, 55).

En la película, *Del Carril* apunta, precisamente, a poner de relieve “el sudor y la sangre” que el régimen de explotación en el yerbal produce. Si bien, como ya hemos visto, la historia narrada se sitúa en un pasado reciente, el trabajo audiovisual del cineasta y su equipo en territorio misionero hace énfasis en una realidad que incluso las políticas reformistas del peronismo no habían logrado erradicar. Como explican Jorge Alcaráz y Norma Oviedo, desde el Primer Plan Quinquenal, el gobernador peronista del Territorio de Misiones, Aparicio Pereyra Almeida, llevó adelante una serie de políticas que buscaban desarrollar la economía agrícola, ampliar el acceso a la salud y la educación, e intervenir en los conflictos entre empresarios y trabajadores rurales para estabilizar los procesos productivos. Pereyra Almeida puso en práctica un plan de obras públicas

orientadas hacia el mejoramiento de la infraestructura del puerto fluvial de Posadas, lo cual expresa la preponderancia de los intereses centrados en las economías yerbatera y maderera que requerían el apoyo estatal para su sostenimiento y expansión. En lo concerniente a la salud pública, el gobierno amplió el Sanatorio Colonia de Posadas, que ofrecía atención médica a la población local. No llegó, sin embargo, a otras zonas del territorio donde los centros de salud no existían o eran muy precarios. En cuanto a la educación, la gestión de Pereyra Almeida, siguiendo los lineamientos del Primer Plan Quinquenal, construyó nuevos establecimientos de enseñanza primaria y secundaria en las ciudades de Posadas, Oberá y Eldorado (Alcaráz y Oviedo 2017). En el ámbito laboral, en coordinación con el Ministerio del Interior (a cargo de Ángel Borlenghi), intentó regular las relaciones entre empresarios y obreros, buscando velar “por la tranquilidad de la población obrera yerbatera del territorio” (Nota del gobernador al Ministerio del Interior, 13 de febrero de 1947, citada en Alcaráz y Oviedo 2017). Sin embargo, como afirman Alcaráz y Oviedo, si bien “la orientación política del gobierno central sirvió para alentar determinados procesos” en el territorio, “pocos fueron los avances y muchos los reclamos” (2017, s/p). *Las aguas bajan turbias* parece expresar, en la previa a la provincialización de Misiones y al impulso del Segundo Plan Quinquenal a la formación de cooperativas agrícolas, la presencia, todavía, de la *injusticia social* en el interior yerbatero.

La descomposición del paisaje distante para la representación de un territorio *trabajado*, hecho de “sudor y sangre”, se encuentra en diversas escenas de la película. Entre ellas, vale la pena citar aquella que inicia con el primer plano de un capanga gritando “¡*neique!*”, que en guaraní quiere decir: “¡vamos!”. La imagen se desvanece para ser reemplazada por un plano general de los mensús trabajando. La voz del capanga es aún audible fuera de campo. Lo que vemos es el efecto de esa voz, el trabajo de los mensús, la plusvalía: la producción, la destrucción, el sufrimiento.

Oímos -superpuestas- otras voces, audibles pero invisibles, y un sonido-clave (tomando la noción de Murray Schafer) del yerbal: el látigo. La voz del capanga cubre la esfera sónica, al tiempo que su fuente se disipa. El capanga emerge ya sin cuerpo, liberado de los límites de la diégesis.¹⁵³

Los poderosos efectos de las voces acusmáticas en la representación de este régimen de explotación pueden constatarse, con claridad, en la escena en la que el capanga aparece, simbólicamente, hablando *por* el patrón. Cuando los trabajadores Santos (Del Carril) y Rufino Peralta (Pedro Laxalt) se quejan debido a la deuda excesiva que la administración quiere imponerles, el capanga contesta, despreciativamente: “a mí qué me importa lo que les dijeron allá en Posadas. El patrón ha pagado esto por ustedes (...)”. Al mismo tiempo que lo escuchamos decir esto, vemos un plano medio del patrón fumando en su hamaca. La voz del capanga, *off screen*, incorpórea, es autorizada para hablar en nombre del terrateniente, quien mira directo a la cámara.

Estas escenas que, de alguna manera, sintetizan el sistema de explotación del yerbal, se encuentran sobredeterminadas por las imágenes de los cuerpos que vemos al inicio del film. Son indicios de las consecuencias ocultas del sistema que produce la yerba mate, la violencia depredadora de un capitalismo que modifica el entorno natural del Alto Paraná. La sobreimpresión de la imagen del cuerpo de un mensú flotando en el río sobre una imagen del yerbal enhebra una metáfora visual de la destructividad inherente a esas pautas de producción: en esta yuxtaposición crítica, emerge la historia reprimida de la violencia experimentada por los mensús. De allí que el paisaje sea representado en su carácter ilusorio, mientras el cadáver deviene imagen prevaleciente: exhibe el retorno de lo reprimido en primer plano.

¹⁵³ En el libro *Wanted Cultured Ladies Only! Female Stardom and Cinema in India, 1930s-1950s* (University of Illinois Press, 2009), Neepa Majumdar desarrolla sus categorías de *embodied* and *disembodied voice*. Si bien, como veremos en una nota posterior, su estudio se centra en el uso de la voz y la imagen en la construcción de las figuras estelares del cine, aquí me interesa tomar su categoría de *disembodied voice* en relación con su conceptualización del efecto fantasmático de la voz desencarnada, que se identifica con otros cuerpos (187-188).

La capacidad desmitificadora de *Las aguas bajan turbias* se nutre del trabajo político y estético de Varela en la novela publicada por la editorial Lautaro en 1943. El escritor acude a la intertextualidad para introducir en *El río oscuro* un conjunto amplio y diverso de voces que componen una visión del territorio yerbatero que contempla su complejidad socioeconómica. Lo hace incorporando reportes, testimonios, documentos, canciones, poemas, leyendas, proverbios y el uso de distintas lenguas (español, portugués y guaraní) en los diálogos (además de la incorporación de notas al pie y glosarios de palabras y expresiones en guaraní).¹⁵⁴ Varela articula esta intertextualidad en una narración que resulta, de este modo, una *novedad* en el realismo social argentino. Tal es así que, en 1961, Juan Carlos Portantiero, en *Realismo y realidad en la narrativa argentina*, mientras critica a la literatura de izquierda por no lograr evitar “la abstracción ideológica, el costumbrismo, el populismo” (119), reconoce, como destaca Daniel Balderston, que la obra de Varela entraña una cualidad diferencial respecto de la generalidad de las novelas realistas (153), en la medida en que logra “integrar narrativamente lo humano-social” (Portantiero

¹⁵⁴ La pluralidad de lenguajes, una característica de las tierras fronterizas, es un elemento importante que da forma a la novela. Varela incorpora expresiones en guaraní y en portugués en los diálogos de los obreros. En vez de describir la coexistencia de lenguas en el Alto Paraná, Varela usa esa heterogeneidad en la construcción orgánica de la diégesis. En el capítulo 19, los tres lenguajes convergen durante la noche, cuando los mensús se congregan cerca del rancharío:

—El Chamorro anda todo el tiro castigando gente. A uno de la otra ranchada lo dejó echando sangre, ayer... Como cuarenta veces lo golpió con el *teyú-rugway*.

—Santa Cruz es peor. Cuando te va'pegar, siempre dice 'Vení para acá, che ra'y...'

—Ajá... y tiene dos *mborebí-piré*, uno blanco y otro colorado...

—Y la 'rubia' y la 'morocha' los llama. Cuando quiere castigarte, ¿sabés?, después que ti'an atado se acerca riendo, con esos ojos de tirica que tiene, y pregunta como pidiéndote permiso: '¿Ma'apa repicásé, che ra'y?'

—Un día yo me juego bravo y lo liquido.

—Nú'agás eso. Te pasaría como a tantos...

—¿Qué? (Varela 1967, 82-83)

La conversación queda en suspenso y la voz del narrador describe la presencia de una violencia latente. Entonces, una canción en portugués suena en la voz de los mensús: "...Quen quer bem sempre da tudo, e tu nunca me dais nada... La guitarra asentía haciendo oír unas notas dulzonas, quejasas. Después calló también. Los hombres conversaban en voz baja, sentados en la amplia enramada del quilombo" (Varela 1967, 83).

120). Balderston enfatiza el adverbio *narrativamente* (subrayado por Juan José Saer en su copia del libro), elemento que resulta clave para definir el realismo *singular* de Varela.

Una de las formas en las que Varela logra esta integración por medios narrativos es la incorporación del lenguaje propio de los mensús en la estructura de la novela. En el segundo capítulo, cuando los peones están bebiendo en el bar, en Posadas, la voz del narrador omnisciente ingresa, brevemente, para contextualizar la acción. Rápidamente, sin embargo, lo que empieza a mover la historia es la intersección de frases de distintas conversaciones. El lector comprende lo que está pasando en la escena sin la necesidad de diálogos completos o explicaciones del narrador. Algunos fragmentos conversacionales funcionan como revelaciones tácitas de lo que, en la novela, está por venir. Una de esas múltiples voces, la de un hombre borracho, dice: “Y despué encontramos’un yerbal grande y ai’tuvimo hasta que vinieron laj’lluvia y nos bajaron a todos...” (Varela 19). Otra voz, melancólica, canta: “Una matanza horrorosa/ de esos seres tan queridos/ que nunca mancha tuvieron...” (Varela 1967, 20). Finalmente, en medio del desorden, una tercera voz exclama: “Salú pa’ todos!” (Varela 1967, 20), simbolizando la comunalidad de experiencias de los mensús.

El lenguaje de los trabajadores del yerbal incluye el uso del guaraní. Esta lengua representa en la novela un código interno de los mensús, que les permite sostener una relativa autonomía en el territorio.¹⁵⁵ En el capítulo 35, los trabajadores, solos en el monte, planean escapar:

Ramón esperó hasta serenarse, porque esos puntitos rojos que parecía despedir su sangre los veía multiplicados en todo lo que sus ojos abarcaban. Entonces juntó las cabezas alrededor de su voz susurrante. No había peligro de que los oyeran, pero él había aprendido

¹⁵⁵ Es importante recordar que el uso del guaraní era muy popular en la región, y posibilitó una estrategia horizontal de comunicación en la guerra de Paraguay con Argentina, Brasil y Uruguay en 1864-1870, y en la Guerra del Chaco, entre 1932 y 1935.

a ser prudente hasta la exageración. Lejos gritó una *yacutinga* y la selva dibujaba formas fantásticas contra el cielo admirablemente azul.

—¿Araca'épa? ¹⁵⁶— dijo Cáceres, como hablando en nombre de los demás.

El brazo de Ramón se levantó perpendicularmente, apuntando a la oscuridad celeste.

—Ángä yasî guasú ogüajhëvo... ¹⁵⁷ (Varela 1967, 162).

Finalmente, las expresiones populares no solo aparecen en las voces de los mensús, sino también en la voz del narrador omnisciente. En el primer capítulo, el narrador, para explicar que el hermano mayor, Alfonso, no quería ir al yerbal, dice: “El perro viejo huía de los mordiscos” (Varela 1967, 14). En el capítulo 21, la voz narrativa usa la palabra *gurí*, que deriva de la lengua guaraní. Asimismo, podemos leer expresiones coloquiales, a cargo de la voz narrativa, en el capítulo 31: “Un ejército de gurises echando moco y mierda todo el santo día” (Varela 1967, 149).

El lenguaje popular del yerbal, con la combinación de diferentes lenguas en él (guaraní, castellano y portugués), participa de la intertextualidad de la novela, que, a partir del trabajo periodístico y militante de Varela en Misiones en 1941, se beneficia de las historias de los trabajadores contadas de primera mano. Varela incorporó estos relatos en los epígrafes de los capítulos pertenecientes a la serie “En la trampa”. ¹⁵⁸ Por ejemplo, entre los capítulos seis y siete, leemos un extracto de “De las aventuras del tarefero Carlos Benítez”:

¹⁵⁶ “¿Cuándo?” (Varela 1967, 162).

¹⁵⁷ “Cuando llegue la luna llena” (Varela 1967, 162).

¹⁵⁸ Las partes constitutivas de la novela son cuatro series de capítulos que se alternan: 1) “Galope en el río”, que comprende el inicio (con un *flashback*) y el final, ambos momentos narrativos evocando el mismo tiempo diegético: la fuga de Ramón Moreyra (el personaje protagonista); 2) Los capítulos numerados (que en total suman 57) a través de los cuales tiene lugar la narración lineal de la historia ficcional de los hermanos Moreyra (Ramón y Alfonso); 3) “En la trampa”: un espacio narrativo (compuesto por trece secciones alternadas) en el que diferentes historias fragmentadas de obreros rurales reales son introducidas en la estructura total de la obra; y 4) “La conquista”, otro espacio narrativo en el que una voz impersonal cuenta la historia de la conquista de la región del Alto Paraná, caracterizada como una jungla que se resiste a los “pioneros” (primero conquistadores, después capitalistas).

...y sabe que Contreras tenía un proceso por matar un piñón en Paranay pero a los poquitos meses ya estaba vivo y coleando haciendo de mayordomo en Puerto Inchausti, n'el Alto Paraná; y una vez se fue a Posadas y estuvo tres meses y en todo ese tiempo no había provisiones y tuvimos que comer nada más que porotos negros; y todo el día él y los capataces andaban con el wíchester y nos trataban a rigor; y una vez me dio armas pa'matar a los que escapaban por la frontera brasilera que quedaba ahí cerquita pero yo aproveché y esa misma noche me juí con otros dos...; y después supe que la gente se sublevó y hubo un jarangón en el monte y murieron como seis entre capangas y peones y entonces y recién entonces intervino la Policía de Posadas... (Varela 1967, 40-41).

El texto comienza y termina con puntos suspensivos que indican su carácter de fragmento, su pertenencia a *otra* textualidad. Los obreros rurales son reconocidos, en la novela, en tanto narradores orales. De allí que, cuando *El río oscuro* apareció por primera vez, Juan Enrique Acuña, citado en el último párrafo de la novela, afirmara: “Varela logró evitar la mera transposición literaria de experiencias” (en Trímboli y Korn 92). También en este sentido el trabajo de Varela es diferente de las novelas realistas de su tiempo.

Además de los relatos de los trabajadores, la intertextualidad de *El río oscuro* incluye crónicas y documentos de denuncia escritos por intelectuales que se adentraron en el territorio misionero en distintos momentos históricos. En este sentido, una de las fuentes más interesantes de las que bebe Varela es *El dolor paraguayo. Lo que son los yerbales* (1909), de Rafael Barrett, también utilizada por el escritor Augusto Roa Bastos en sus ficciones y estudios sobre la historia de los mensús. Barrett llegó al Paraguay en 1904 como periodista, y escribió acerca de la explotación de los trabajadores rurales:

El mecanismo de la esclavitud es el siguiente: No se le conchava jamás al peón sin anticiparle una cierta suma que el infeliz gasta en el acto o deja a su familia. Se firma ante el juez un contrato en el cual consta el monto del anticipo, estipulándose que el patrón será reembolsado en trabajo. Una vez arreado a la selva, el peón queda prisionero los doce o quince años que como máximo resistirá a las labores y a las penalidades que le aguardan. Es un esclavo que se vendió a sí mismo. Nada le salvará. Se ha calculado de tal modo el anticipo con relación a los salarios y a los precios de los víveres y de las ropas en el yerbal, que el peón, aunque reviente, será siempre deudor de los patronos (Barrett 122).

Tanto en la novela de Varela como en la película de Del Carril, esta forma de enajenación del trabajo y la libertad está representada en relación con el tema de las huidas de los yerbales y el asesinato de los mensús que fracasan en el intento por escapar. Las descripciones que Barrett realiza del río Paraná y los cuerpos que éste arrastra, funcionan como magma originario desde donde surgen las imágenes centrales de *El río oscuro* y *Las aguas bajan turbias*: “Aguas negras, de un negro reluciente y aceitoso, de un negro lúgubre y cóncavo, a cuya margen misteriosa llega la ondulación de nuestra estela, comunicándole un reflejo metálico negro suntuoso y fatídico; aguas negras, encubridoras de serpientes, de ahogados con una piedra al cuello” (Barrett 12).¹⁵⁹

En la película de Del Carril, como hemos visto en el apartado anterior, la imagen repetida del mensú asesinado, anónimo, irreconocible, desestabiliza el efecto de distanciamiento que el prólogo intervenido por el mandato oficial de distinguir el tiempo presente de toda situación de injusticia social podía intentar conseguir. Esta imagen reaparece en la estructura diegética del film

¹⁵⁹ La imagen del cuerpo en el río también aparece en el cuento “El trueno entre las hojas” de Augusto Roa Bastos (lo escribió viviendo en Buenos Aires, en 1953, un año después del estreno de la película de Del Carril). El narrador del cuento se refiere a la historia de Esteban Blanco: “Fue el primer rebelde y el primer muerto. Lo arrojaron al río. El cadáver se alejó flotando en un leve lienzo de sangre sobre la tela verde y sinuosa del agua”.

conectando la historia ficcional de Santos y Rufino Peralta (inspirada en la historia de los hermanos Moreyra, recogida por Varela en su novela) con la historia oculta de los mensús (que Barrett había querido poner de manifiesto) en el Alto Paraná. El ominoso retorno de la imagen ocurre en la escena en la que los mensús están viajando al yerbal. Vemos a una mujer con un bebé en la cubierta del barco, poniéndose abruptamente de pie y señalando al agua con horror en su voz y sus ojos: “¡Allí, allí!” (Figura 130). Las guitarras que los mensús están tocando (como en aquella escena de *Prisioneros de la tierra* que comentamos en el segundo apartado), se detienen. El sonido del bebé llorando fractura la experiencia de comunión aural entre los obreros para guiar su atención (y la de los espectadores) hacia los *signos del infierno verde* sobre el río oscuro (Figura 131). El dramatismo de las imágenes es intensificado por la música extradiegética, el sonido *off screen* del llanto del bebé y el *tracking* de los rostros de los mensús mirando el cuerpo, como un reflejo prospectivo de un futuro devastador (Figura 132). Rufino le pone palabras a esta visión colectiva: estos cuerpos abandonados e irreconocibles son “los que vuelven”.

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 130. Una de las mujeres que viaja al yerbal descubre, horrorizada, el cuerpo de un hombre flotando en el río. Fotograma de *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952).

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 131. Una señal del *infierno verde*: el cadáver de un mensú en el Paraná. Fotograma de *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952).

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 132. Imagen que forma parte del *tracking* de rostros de los trabajadores mirando hacia el río, atentos a la aparición del cadáver de uno de ellos. Fotograma de *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952).

Al final de esta escena, Del Carril representa el contraste entre las falsas promesas del conchabador acerca de la vida en el yerbal, y la constatación material de las muchas historias narradas por aquellos que vivieron la explotación y la violencia, o por aquellos que fueron testigos de la llegada de los cuerpos a las costas del río. Sobre el cadáver en el agua oscura, vemos la imagen transparente y difusa del conchabador prometiéndoles a los trabajadores una vida licenciosa, con mujeres y alcohol (Figura 133). Se trata de la representación de la *memoria de una ilusión* disuelta en el punto de contacto entre las promesas y la ineluctable presencia de *los que vuelven*.

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 133. Sobreimpresión compuesta por la yuxtaposición de la imagen del conchabador y la imagen del río oscuro. Fotograma de *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952).

De esta manera, la película, filmada en el monte salvaje de Misiones, propuso al público de la ciudad una exploración crítica del Alto Paraná. Esto resulta palmario en la secuencia en la que Santos Peralta se adentra en la selva en búsqueda de un compañero desaparecido, que había intentado escapar. Vemos a Santos abriéndose camino con su machete a través de la agreste floresta. La herramienta de trabajo (que, también, es uno de los medios técnicos del régimen de explotación) es representada simultáneamente como instrumento para resistir la desaparición sistemática de los mensús. Escuchamos el sonido de los arbustos agitándose mientras Santos penetra la hondura selvática. Al mismo tiempo, el sonido acusmático de las aves de rapiña, indicando el inminente hallazgo del cuerpo del compañero, connota en ese paisaje el reverso mortífero de la tierra fértil. Entonces, en vez de la imagen del cadáver, vemos, en un primer plano, la expresión de espanto en el rostro de Santos, en tanto descripción gestual de aquello que no vemos (Figura 134).

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 134. Santos Peralta (Hugo del Carril) descubre el cuerpo de su compañero en el monte. Fotograma de *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952).

En la secuencia siguiente, percibimos el *infierno verde* precisamente a través de las expresiones de los mensús, muchos de ellos interpretados por actores no-profesionales, peones rurales de Misiones. En un *tracking* subjetivo, los vemos reaccionando con horror frente a algo que, una vez más, se encuentra *off screen*, en el lugar de la cámara (Figura 135). Esa cámara se mueve hacia adelante, hacia el eje central del cuadro, al tiempo que los mensús se van ubicando hacia un lado, quitándose los sombreros en señal de respeto y manteniendo los ojos fijos en aquello que se encuentra inquietantemente ubicado en *nuestro* lugar.

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 135. Los mensús se enfrentan a la visión del cuerpo del compañero asesinado y desaparecido en el monte. Fotograma de *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952).

El movimiento corta a un plano medio en el que vemos a un patrón sorprendido, preguntando: “¿Por qué lo has traído?” (Figura 136). Percibimos en su tono de voz y en sus gestos una expresión diferente a aquellas con las que, en las escenas precedentes, ostentaba su poder. Hay ahora un leve dejo de temor. Un *eye-line match* nos muestra a Santos respondiendo asertivamente: “Para darle sepultura como a un cristiano”.

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 136. El patrón ante el cuerpo del mensú devuelto al centro mismo del yerbal: la administración. Fotograma de *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952).

Un *tilt-down* finalmente revela en el suelo el cuerpo del compañero (Figura 53). Lo reprimido retorna a la superficie. El cadáver del mensú, asesinado y abandonado en la profundidad del monte, es recuperado y expuesto en los cuarteles de la administración, delante del patrón, los capataces y los obreros. El poder de *reprimir* (castigar y esconder) que el terrateniente ostenta es desafiado por la dignidad activa de los mensús. Del Carril, dirigiendo la película e interpretando el papel de Santos Peralta, visibiliza a través de estas *imágenes dialécticas* las nefastas consecuencias del orden productivo del yerbal. *Las aguas bajan turbias* propone una mirada frontal a la explotación, la violencia y la rebelión en los bordes de la nación, transformándose en un hito del *cine nacional* que anticipa, aunque sin renunciar al placer del espectáculo (como veremos en la próxima sección), las pedagogías políticas del Tercer Cine.

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 137. El cuerpo del mensú asesinado, restituido a sus compañeros para su cuidado y sepultura. Se trata de un gesto rebelde contra el destino establecido por el régimen del yerbal para los que intentan escapar y son asesinados: la desintegración física por medio de la acción de la naturaleza. Fotograma de *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952).

3.5 “Noches del Paraguay”: La capacidad de interpelación de una estrella en la pedagogía para la aproximación del público urbano a los bordes de la nación

Como planteaba en el capítulo anterior, desde el estreno de la primera película sonora argentina, gran parte del éxito dependía del atractivo de las estrellas de la radio participando del espectáculo cinematográfico. En el caso de *Las aguas bajan turbias*, la *encarnación* de la voz

estelar a través del medio cinematográfico fue de gran importancia.¹⁶⁰ La película ofrece una experiencia en la que la voz de Del Carril, tantas veces escuchada en la radio y el cine, y asociada con la cultura urbana del tango, habilita, ahora, un *punto de identificación* con el mundo rural de la frontera litoraleña.¹⁶¹

Como sabemos, cuando el estreno de *Las aguas bajan turbias* tuvo lugar, Del Carril era una de las figuras y las voces más populares del horizonte cinematográfico y musical porteño. Durante la década del treinta, el intérprete había actuado en las estaciones radiales señeras a nivel nacional: Radio Nacional y Radio El Mundo. También había grabado álbumes para RCA Victor y Odeon. Como señalé en el capítulo anterior, al final de esa década, el cineasta Manuel Romero introdujo a Del Carril en el mundo del cine y, desde entonces, adquirió gran prestigio como “galán cantor” (Calzón Flores 2) (Figura 138).

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 138. Hugo del Carril en la portada de la revista *Antena*, núm. 855, julio de 1947. Colección propia.

Cuando comenzó su propio camino como realizador, en 1949, se comprometió a “producir películas sobre nuestros temas, nuestros sentimientos, nuestros problemas, los problemas de la

¹⁶⁰ En una nota anterior mencioné el libro de Majumdar *Wanted Cultured Ladies Only! Female Stardom and Cinema in India, 1930s-1950s*. Allí la autora estudia el fenómeno de las estrellas de cine que encarnan sus propias voces en secuencias musicales (coincidiendo la imagen con el sonido) y, por otro lado, analiza la práctica cultural en la cinematografía india de esos años de emplear voces de cantantes famosos en la representación de personajes a cargo de otros artistas (contrastando la voz -identificada con la de una figura reconocida- con la imagen -de un actor o actriz que encarna una voz que no es la propia). Aquí me interesa hacer énfasis en el fenómeno de la sincronización de la voz y la imagen de una estrella con doble arraigo mediático, en la radio y en el cine.

¹⁶¹ Aquí tomo el concepto de punto de identificación de Mary Ann Doane. En su famoso artículo de 1980, “The Voice in Cinema: The Articulation of Body and Space” (*Yale French Studies*, No. 60, Cinema/Sound, 1980, pp. 33-50). Doane plantea: “the body reconstituted by the technology and practices of the cinema is a *fantasmatic body*, which offers a support as well as a point of identification for the subject addressed by the film” (33-34).

clase obrera”.¹⁶² *Las aguas bajan turbias*, como hemos visto, se inscribe en esta tentativa. Pero la película no solo constituye un hito en el cine nacional al representar una nueva perspectiva estética y política en relación con las relaciones sociales de producción en el territorio de frontera, sino que, al mismo tiempo, mediante el uso de los mismos dispositivos tecnológicos y culturales del espectáculo cinematográfico, consigue crear una pedagogía que propone un cambio ideológico en relación con las formas de representación y entendimiento de las relaciones de poder, incluyendo las que existen entre patrones y peones, y entre hombres y mujeres. En este sentido, resulta clave el cambio que Del Carril introduce a partir de su nueva interpretación de la figura del “galán cantor”. Al hacerlo, se inspira en el contexto de transformaciones sociales y culturales impulsadas por el peronismo (no solo en relación con los derechos de los trabajadores consagrados en la Constitución Nacional de 1949, y el nuevo protagonismo de la clase obrera en distintas instancias de organización social -como las comisiones internas y los tribunales del trabajo-, sino también en relación a la sanción del derecho al sufragio para las mujeres en 1947 y el incentivo a la participación de las obreras en la política nacional), al mismo tiempo que trasciende los límites de las concepciones políticas oficiales (las ideas de la “comunidad organizada” y la “Nueva Argentina”, la tendencia a la verticalidad política, las nociones tradicionales sobre el rol de la mujer en la familia, etc.).

En el film, Del Carril interpreta, como hemos visto, a Santos Peralta, un personaje que concentra ciertos aspectos de la simbolización peronista de la clase trabajadora, pero desplazados hacia una figura marginal en ese imaginario oficial: el mensú. En la escena en que el conchabador está reclutando obreros para el yerbal, escuchamos que, desde el fondo, están llamando a Santos

¹⁶² En 1988, en *Historias con aplausos*, un documental televisivo dedicado a Del Carril, el periodista Andrés Fustiñana recordó cómo conoció al cantante en el set de *La vida es un tango*, así como las razones que éste le dio para convertirse en cineasta. Fustiñana recordó este compromiso de Del Carril con el cine nacional.

Peralta. Es la primera aparición del protagonista y los primeros elementos que vemos de él son sus alpargatas, mientras camina asertivamente hacia el empleador (Figuras 139 y 140).

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 139. Lo primero que vemos de Santos Peralta (Hugo del Carril): sus alpargatas. Fotograma de *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952).

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 140. El primer plano del rostro de Del Carril interpretando al mensú Santos Peralta. Fotograma de *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952).

Esta breve demora en mostrar el rostro de Del Carril (enfaticando la expectativa del público), forma parte de la connotación glamourosa que su figura encarna, transferida ahora al personaje. Al mismo tiempo, la asociación entre el llamado que escuchamos y la representación visual del obrero a través de la imagen de las alpargatas, opera como una sinécdoque política: desde el siglo XIX, este tipo de calzado estuvo asociado con la pobreza y la ignorancia, pero con la emergencia del peronismo se convirtió en símbolo de la legitimidad obrera.¹⁶³ La película parece apuntar en esta misma línea (siguiendo la idea de una dignificación de la clase trabajadora promovida por Perón), pero también en la del reclamo vigente de un periodista comunista como Varela, al crear un personaje independiente e indócil a cualquier clausura *institucional* o, incluso, semántica. En otras palabras: las *alpargatas* devienen símbolo abierto precisamente para exceder los límites de la imaginación peronista.

¹⁶³ Las alpargatas, además, tenían su presencia simbólica y material en el terreno de la cultura del espectáculo. La Fábrica Argentina de Alpargatas organizó, en 1949, un “gran desfile de alpargatas” en el que participaron artistas famosos: Fidel Pintos, Tito Lusiardo, Carlos Ginés, Virginia Luque, Pepe Arias, entre otros. El desfile se anunció a través de revistas como *Radiofilm* y se transmitió por Radio Belgrano (*Radiofilm*, número 215, 24 de agosto de 1949).

Al mismo tiempo, esta configuración política del personaje del mensú interpreta un modelo de masculinidad distinto al exhibido en personajes precedentes que el mismo Del Carril había encarnado, muy representativos de las películas tangueras en las que, típicamente, el sujeto masculino exhibe una actitud posesiva en referencia a la mujer que supuestamente “ama”. Por el contrario, en *Las aguas bajan turbias*, el romance, uno de los elementos ineludibles en las grandes producciones comerciales, y en el que el glamour del “galán cantor” tiene oportunidad de brillar, está basado en valores de independencia, horizontalidad y solidaridad que distintas tradiciones del movimiento obrero, desde el siglo XIX, habían promulgado no sin contradicciones.

En la escena en que los mensús están regresando del monte, cargando los sacos de yerba mate sobre sus espaldas, vemos a una mujer caer extenuada. Santos hace un alto para ayudarla. Una vez más, vemos un primer plano de sus alpargatas (Figura 141). Un *eyeline match* conecta un primer plano de la mirada de Amelia (Adriana Benetti) con la de Santos (Figuras 142 y 143).

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 141. Nuevamente, el protagonista es introducido en la escena a través de la imagen de sus alpargatas, reforzando su carácter obrero. Fotograma de *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952).

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 142. Primer plano de Benetti interpretando a Amelia, una trabajadora del yerbal que se enamora de Santos (Del Carril). La imagen busca tanto representar el inicio del romance entre los mensús, como destacar la belleza de la conocida actriz, publicitada en los afiches de la película. Fotograma de *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952).

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 143. La mirada de Santos corresponde a la de Amelia. Este *eye-line match* le concede al público el momento esperado del encuentro romántico entre los personajes interpretados por las estrellas Del Carril y Benetti. Fotograma de *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952).

Este primer encuentro romántico (novedoso en el cine nacional por tratarse de una relación de amor entre dos trabajadores pobres – usualmente las estrellas representaban romances entre miembros de las clases medias o altas, o entre personas de clases antagónicas) está mediatizado por el trabajo: por la explotación que sufren y la solidaridad con la que resisten los mensús. Pero la resistencia no es solo contra la enajenación económica. En la escena de la fiesta que los administradores organizan para recibir a los obreros que llegan desde Posadas, vemos a los capataces acosando sexualmente a las trabajadoras. En otra escena, Amelia es violada por uno de los capataces, quien ingresa en su casa cuando el padre está ausente. La desmitificación del paisaje del yerbal incluye la puesta de manifiesto de una doble explotación, económica y sexual, que sostiene e informa la predatoria estructura de un orden capitalista particular, *territorializado*. Además, sitúa esta doble explotación en una trama compleja de relaciones de opresión, en la que participan, en algunos casos, los mismos trabajadores cuando acceden a un mínimo de poder. La película, en este sentido, propone una pedagogía acorde con una *ética de la independencia subjetiva* de la clase obrera, una invitación a negarse a reproducir las relaciones de dominación promovidas por el sistema capitalista. Así, en la escena anterior al embarque hacia el Alto Paraná, Flor de Lis (Herminia Franco), una conocida prostituta del pueblo, aparece, en la posada donde se daba una fiesta, bajando elegantemente por las escaleras. Vemos primero sus zapatos, luego sus ojos centelleantes en un primer plano (Figura 144). Como en la escena de presentación del personaje de Santos Peralta, aquí vemos en el plano-retrato de Flor de Lis una actitud sólida, fuerte. Uno de los mensús, que más adelante en el film comprenderemos que es informante del patrón (él es quien delata a los compañeros que intentan fugarse), luego de ofrecerle su dinero, le exige agresivamente desvestirse delante de todos. Cuando el hombre, borracho y violento, empieza a arrancarle la ropa a la mujer, ella da la pelea, defendiéndose: Flor de Lis es representada como una

mujer de carácter, lejos del tipo al uso de la “mujer sumisa” (Figura 145). Finalmente, Rufino y Santos Peralta interceden solidariamente, articulando una pedagogía política que interpela al público: el abuso de alcohol y la violencia contra la mujer son condenados mediante la oposición entre un hombre ebrio y ofensivo -finalmente derrotado- y la mujer (que castiga al agresor con su zapato: el glamour se transforma en un arma para defenderse de la violencia sexual) y los dos hermanos que al final de la película liderarán la rebelión en el yerbal (Figura 146).

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 144. Primer plano de la Flor de Lis (Herminia Franco). Fotograma de *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952).

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 145. La Flor de Lis se defiende del agresor ante la pasividad de la mayoría de los presentes. Fotograma de *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952).

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 146. Rufino Peralta interviene para ayudar a Flor de Lis. En este plano, la mujer lleva puesto el poncho de Rufino para cubrirse. Se trata de una prenda que marca la solidaridad entre trabajadores. Fotograma de *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952).

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 147. En este plano contrapicado, vemos a Flor de Lis, dolida e indignada por el agravio, castigar al agresor con su zapato. La acción se repite varias veces, enfatizando el gesto pedagógico de la película de condenar el abuso sexual en todas sus formas. Fotograma de *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952).

En la pedagogía cinematográfica de *Las aguas bajan turbias* interviene, por supuesto, siguiendo la pauta de la figura del “galán cantor”, el uso de la música. Hugo del Carril, interpretando a Santos, interpreta canciones folklóricas del Alto Paraná, combinando el estilo tanguero al que estaban habituados sus oyentes con la guarania rural representativa de la región. La música diegética incluye, además, polkas con letras en guaraní (“Nda recoi la culpa”), y una

canción anónima, “Soy un pobre mensú”.¹⁶⁴ La audiencia a la que el film apunta podría fácilmente reconocer no solo la voz y el estilo de Del Carril, sino también las canciones. De acuerdo con Emilio Portorrico, “Noches del Paraguay”, uno de los temas más importantes de la película, era, para el momento de su inclusión en *Las aguas bajan turbias*, muy conocido en Argentina. La canción tuvo varias versiones, interpretadas por distintos músicos paraguayos y argentinos (una de las más célebres, la de Samuel Aguayo). Como Portorrico subraya, la promoción de la música folklórica durante el peronismo (tema que abordamos en el capítulo anterior) incluyó las expresiones de Paraguay, Bolivia, Perú y Chile.

En la escena en la que Santos canta “Noches del Paraguay”, los mensús están viajando hacia el yerbal por el río. Empezamos a escuchar la música al tiempo que vemos un primer plano del agua agitada por el movimiento del barco a vapor. Un *tilt down* del cielo nocturno conduce nuestra mirada hacia la cubierta de la embarcación, donde Santos está cantando y tocando la guitarra, mientras los otros mensús escuchan atentamente (Figura 148). Una luz de baja intensidad inspira la atmósfera íntima, como si fuera un ambiente separado dentro del barco, en el que los obreros empiezan a crear una articulación comunitaria relativamente autónoma. El canto, la ejecución musical y la escucha constituyen prácticas sociales que implican una resistencia, aunque

¹⁶⁴ La canción también está presente en *El río oscuro*. Quien la canta es el personaje del “mulato Cardozo”:

“La voz varonil elevábase hasta las copas bruñidas por el sol.

—Yo soy un pobre mensú
que vengo de Paranambú,
vengo a divertirme
y soy un pobre mensú...

Todos sabían que él mismo era el autor, y lo admiraban. Cargosa como la tarde, la copla iba de uno a otro, trayendo recuerdos, distrayendo, consolando” (Varela 1967, 94).

Probablemente Varela se haya basado, para construir este personaje, en la historia de Bernardo, reseñada por Barrett en su libro. Bernardo, cuenta el escritor en *El dolor paraguayo*, es uno de los pocos “esclavos” que pudo escapar del patrón sin dejar sus huesos en el río (Barrett 17). Era músico, tocaba la guitarra y cantaba para los mensús.

sutil, a la alienación; en la medida en que se realizan por fuera del cálculo de rentabilidad del capitalista y no contribuyen a la reproducción de los mensús como fuerza de trabajo.

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 148. Santos (Del Carril) canta “Noches del Paraguay” en el barco camino al yerbal. Fotograma de *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952).

Un plano medio encuadra a Hugo del Carril con su guitarra (Figura 149). La imagen nos remite enseguida a otros films del “galán cantor”; pero, en este caso, Del Carril se separa de la imagen convencional del tanguero para explorar una identidad diferente: la del obrero rural de la frontera. Una larga toma nos concita a concentrarnos en la interpretación musical. Estamos, ahora, en la posición de los mensús, la audiencia de Santos en el film. Aquí se establece una clara diferencia con la escena análoga en *Prisioneros de la tierra*: si en la película de 1939 la visión de los mensús compartiendo la música se produce desde la distancia (que requiere *traducción*), en *Las aguas bajan turbias* no hay terceros que expliquen lo que ocurre, y las tomas y los planos elegidos por Del Carril apuntan a situar a los oyentes-espectadores en el seno mismo de la reunión comunitaria (Figura 150). La duración de la canción desplaza nuestra atención de la historia a la interpretación musical *en sí misma*. Por dos minutos, el público de *Las aguas bajan turbias* pudo haber actuado sencillamente como la audiencia de Hugo del Carril, el cantante popular. De esta manera, la película ofrece un punto de identificación al promocionar el reconocimiento de prácticas culturales que atraviesan la distancia entre la ciudad capital y el territorio rural fronterizo.

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 149. Hugo del Carril interpretando a Santos Peralta y recreando, al mismo tiempo, la figura del *galán-cantor*. Fotograma de *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952).

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 150. Los mensús escuchando a su compañero, Santos (Del Carril). Fotograma de *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952).

Esta escena representa, en el film, la primera instancia en la configuración del horizonte comunitario de solidaridad, resistencia y rebelión. Está conectada con una escena posterior en la que los mensús se reúnen al caer la noche, alrededor del fogón, a tomar mate y conversar (Figura 151). En la intimidad de la oscuridad, solo vemos lo que está iluminado por el fuego y escuchamos los grillos del monte. En ese *claro* creado con el escaso tiempo y las desgastadas energías de los mensús al acabar la jornada, la narración encuentra su lugar: historias de trabajo y lucha se comparten junto con las penas y las esperanzas. El reconocimiento que Varela hace del mensú como narrador (al incorporar sus relatos en la novela) está presente en la película con particular énfasis en esta escena. En esta escena en la que la experiencia de la narración y de la escucha, y la formación de una cultura común y unos saberes de resistencia, son acompañadas por el mate, que pasa a ser, en el momento en el que lo consumen quienes lo producen, más que un fruto del trabajo enajenado. La yerba alimenta, en este *claro* espacial y temporal del territorio *producido* del Alto Paraná, una esfera de sociabilidad propia de los mensús. La cámara se mueve rodeando al grupo, siguiendo el tránsito del mate, que pasa de uno a otro, transformándose en un elemento de vinculación política.

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 151. Un *claro* en el yerbal. Los trabajadores crean un espacio propio de formación comunitaria. Fotograma de *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952).

La conversación y el intercambio de historias lleva a la discusión sobre una posible fuga, y luego a la organización de su intento. Por otro lado, en el mismo tono, uno de los compañeros cuenta que ha recibido la carta de su hermano, pero que no sabe leer. Santos, el único trabajador

alfabetizado del grupo, la lee en voz alta para todos (Figura 152). La carta narra las incidencias de un proceso de sindicalización que está teniendo lugar en localidades del sur del Litoral, e invita a los obreros a formar su propia organización.

IMAGE REMOVED FOR PROQUEST

Figura 152. Santos (Del Carril) lee la carta en la que se hace un llamado a la organización sindical. Fotograma de *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952).

Aquí, la voz de Del Carril adhiere potencia al contenido revolucionario de la misiva, transfiriendo al personaje su capacidad de interpelación en tanto estrella. Al mismo tiempo, como director, recrea una cultura de la narración asociada con la práctica anarquista y socialista de *lectura solidaria*, entre los obreros, de textos literarios y políticos. Del Carril, junto con Varela, Borrás, Muñoz, Beltrán, entre otros del equipo, rescata de la historia del movimiento obrero pre-peronista prácticas culturales territorializadas en los bordes de la nación, para proponer una pedagogía desmitificadora tanto del paisaje productivo (en este caso, del yerbal), como de la utopía de la *Nueva Argentina* basada en una idea de ruptura radical entre el pasado y el presente del país y de la clase trabajadora. Lo logra haciendo un uso creativo de las tecnologías y dispositivos del espectáculo, invirtiendo su capacidad de interpelación en tanto estrella en la producción de una película a la vez masiva y popular, de alta calidad técnica y estética, y de fuerte contenido político, que incide en la propia trayectoria del *cine nacional*.

4.0 Epílogo

A lo largo de estas páginas he analizado cómo, de modo transversal al Estado y a las industrias culturales que formaron parte de la compleja esfera pública durante el primer peronismo (1946-1955), el cine fue un medio (articulado con otros: la radio y las revistas) clave en la elaboración de pedagogías verticales y horizontales que permitieron imaginar la nación en distintos sentidos políticos. Las posibilidades técnicas y estéticas del medio cinematográfico habilitaron para cineastas, artistas, intelectuales, funcionarios del Estado, empresarios, militantes políticos, educadores, cinéfilos y aficionados, la capacidad de representar múltiples aspectos de la realidad del país en un contexto de importantes transformaciones sociales y, al mismo tiempo, de profundas contradicciones en el orden de producción y en la proyección política de la *Nueva Argentina*. Algunos de estos aspectos abordados por aquellas pedagogías del cine nacional, fundamentalmente los que corresponden a las contradicciones sociales, económicas y políticas del orden impulsado por el peronismo, pugnan en la actualidad por emerger en la discusión pública por otros medios, en un panorama nacional opuesto al proyectado en la Argentina de los años cuarenta y cincuenta.

El 18 de diciembre de 2019, ocho días después de asumir la Presidencia de la Nación, Alberto Fernández, durante un almuerzo con la Asociación Empresaria Argentina, aseguraba que en la provincia de Mendoza se había logrado sancionar una ley para promocionar la explotación minera y, de esa manera, “abrirnos al mundo con inteligencia”. En realidad, el presidente estaba anticipando la sanción de la Ley 9209, que dos días después se concretaría en el Senado mendocino. Mediante un pacto entre la Unión Cívica Radical-Pro y el Frente de Todos, se le permitía a las empresas mineras utilizar cianuro y ácido sulfúrico en sus actividades, con

gravísimas e irreversibles consecuencias sanitarias, ambientales y económicas para la región.¹⁶⁵ Si el 30 de diciembre el gobernador de Mendoza, Rodolfo Suárez (UCR), acabó por derogar la nueva ley (que reformaba la 7722, sancionada años antes para regular la actividad minera), fue por la firme resistencia de los movimientos sociales locales, que incluso se enfrentaron a una fuerte represión policial.¹⁶⁶ Sin embargo, la minería contaminante sigue siendo una amenaza en Mendoza y se practica desde hace años en otras provincias de la región cuyana, como San Juan, gobernada hoy por Sergio Uñac (Frente de Todos). Allí, la canadiense Barrick Gold Corporation se vio beneficiada por el gobierno peronista de José Luis Gioja (entre 2003 y 2015) para explotar prácticamente sin límites la mina de Veladero, contaminando con arsénico y mercurio los ríos que atraviesan la zona.¹⁶⁷ El de la minería contaminante en la región de Cuyo es uno de los tantos casos en los últimos años que expresan lo que Maristella Svampa y Enrique Viale llaman el *maldesarrollo*, basado en el extractivismo, la concentración económica y la precarización del trabajo y la vida.¹⁶⁸ Retomando los términos de Walter Benjamin y Susan Buck-Morss con los que he trabajado en esta tesis, podríamos decir que se trata del reverso *catastrófico* de los sueños de una Argentina *políticamente soberana, económicamente independiente y socialmente justa*. La política económica de la actual Argentina se encuentra, en gran medida, subordinada a los acuerdos con el Fondo Monetario Internacional y a los intereses de las empresas transnacionales, mientras

¹⁶⁵ Ver *La Izquierda Diario*, “Reforma de la Ley 7722. Antes de que se vote, Alberto Fernández anticipó el aval a la megaminería en Mendoza”. Por Juan Manuel Astiazarán. Domingo 22 de diciembre de 2019; *Página 12*, “Los asambleístas de Mendoza en contra de la reforma a la ley de minería”, 17 de diciembre de 2019.

¹⁶⁶ Ver *Tierra Viva. Agencia de Noticias*, “Marcha histórica por la ley 7722: a un año de la gesta del pueblo mendocino”. Por Nahuel Lag. 22 de diciembre de 2020.

¹⁶⁷ Ver *Los Andes*, “Minería: crece la polémica por un supuesto derrame de Barrick”, por Sandra Conte, 18 de junio de 2022; *La Tinta*, “A seis años, el peor desastre ambiental minero de Argentina continúa impune”, 15 de septiembre de 2021; *La Izquierda Diario*, “Todos extractivistas. El PJ puso a José Luis ‘Barrick’ Gioja al frente de su comisión de ambiente”, por Valeria Foglia, 12 de febrero de 2020; *El País* (España), “Veladero, la mina de oro maldita de Argentina: nadie frena los derrames” por Ramiro Barreiro, 2 de abril de 2017.

¹⁶⁸ Ver Maristella Svampa y Enrique Viale. *Maldesarrollo. La Argentina del extractivismo y el despojo*. Katz, 2014.

casi la mitad de la población vive bajo la línea de la pobreza y se destruyen aceleradamente los recursos naturales esenciales para la sustentabilidad del país.

Sin embargo, en la actualidad podemos observar ciertos elementos que nos retrotraen, aunque con tonos ya distópicos, a imágenes del primer peronismo. La deforestación de la región chaqueña es un ejemplo. Se trata de una actividad que durante los años cuarenta y cincuenta se orientaba hacia la extracción de madera y tanino, y hoy hacia la producción de soja transgénica y carne. Con todo, hay una diferencia fundamental entre las *economías visuales* (tomando la categoría de Terry Smith)¹⁶⁹ del primer peronismo y el actual. Las claves hoy -en lo que concierne a la producción oficial- son la fragmentariedad de las imágenes (escasean las elaboraciones visuales y audiovisuales en las que narrativamente se integre una conceptualización política - tampoco se observan proyectos de gobierno a mediano y largo plazo sobre los cuales éstas puedan componerse), la superficialidad (predominan slogans vacíos de sentido como “Primero la gente”) y la invisibilización de las realidades económicas y sociales de las áreas rurales, especialmente de las indígenas (en relación con la deforestación en el norte, por ejemplo, no se exhiben imágenes de la expansión de la frontera agropecuaria ni, mucho menos, de las repercusiones que este fenómeno tiene en las economías comunitarias wichis). Mientras que durante los dos primeros gobiernos de Juan Domingo Perón advertíamos pedagogías audiovisuales elaboradas para promover una idea de desarrollo económico y social basado en la modernización técnica de la

¹⁶⁹ Smith se refiere a los modos en los que se organizan las imágenes (no siempre conscientemente) en un determinado contexto histórico y cultural. Como sostiene el autor, estas economías visuales condicionan nuestras formas de imaginar y pensar el mundo. Smith afirma que una manera de aproximarnos críticamente a la realidad social es precisamente estudiando la composición y el funcionamiento de estas economías de las imágenes o *iconomías*. Para hacerlo, Smith propone prestar atención a las relaciones entre las imágenes individuales (como elementos particulares) y sus contextos de producción y circulación. De esta manera, el objetivo es entender cómo se articulan las imágenes, directa o indirectamente, en un sistema. Pude acceder a estas ideas del autor, publicadas en su libro más reciente, *Iconomy: Towards a Political Economy of Images* (Anthem, 2022), en el marco de su último seminario de doctorado en la Universidad de Pittsburgh (enero-abril de 2022): *Image Economies. Past and Present*.

producción y el trabajo de los campesinos (recordemos el film *Quebracho colorado*, para el caso del Chaco), hoy las imágenes de la deforestación solo emergen en medios independientes. Cuando hacemos una búsqueda en línea sobre el tema, la propaganda oficial irrumpe para preguntarnos “¿Necesitás vacaciones?”. El norte argentino, de esta manera, se proyecta a los ojos de los porteños como un mero destino turístico (un *paisaje* distante). Es que ya no se busca sostener aquella *ideología del progreso* vigente en el peronismo de los cuarenta y cincuenta (que provenía de matrices liberales decimonónicas y que se resignificaba en clave justicialista) para fundamentar la necesidad de avanzar sobre los recursos naturales (en el primer capítulo vimos que en el Segundo Plan Quinquenal ya se manifestaba el conocimiento de que había una sobreexplotación del bosque, pero se confiaba en la posibilidad de mantener la actividad modificando ciertas pautas). Hoy, en lugar de producir imágenes que buscan transfigurar los límites y contradicciones del orden social de producción (como vimos en los capítulos precedentes), los últimos gobiernos identificados con el peronismo han tendido a negar las realidades problemáticas del territorio nacional más allá de la ciudad de Buenos Aires y el conurbano bonaerense. Se trata de una nueva economía visual fundada ideológicamente en la *resignación* (en lugar de la *imaginación utópica*) frente a la dependencia económica, la pobreza estructural y la alienación de los recursos estratégicos. En un esquema que sigue marcado por un pronunciado centralismo capitalino, el federalismo de la Constitución de 1994 (sancionada durante el gobierno peronista-neoliberal de Carlos Menem) solo sirve para garantizar la profundización del extractivismo, la concentración económica y la precarización de la vida de las comunidades campesinas e indígenas. Es el caso de la arbitraria aplicación de la Ley de Bosques (sancionada a nivel nacional en 2007) en provincias como el Chaco, donde distintas organizaciones sociales denunciaron que en la última actualización de la zonificación de las áreas forestales el gobierno de Jorge Capitanich declaró zonas libres para la

explotación y la conversión a aquellas que hasta ahora habían sido protegidas por insistencia de organizaciones sociales ecologistas y comunidades locales.¹⁷⁰ En cuanto a la precarización del trabajo y la vida, retomando el caso de los yerbales en Misiones (tema que analicé en el último capítulo), se siguen denunciando abusos, empleo no registrado, jornales mínimos que no cubren las necesidades básicas de las familias y explotación infantil. Según la reseña de *Tiempo Argentino* de la película documental de Claudio Altamirano titulada *Tareferos* (2021), alrededor del 50% de los trabajadores de las plantaciones de yerba mate en la actualidad empezó a trabajar entre los 5 y los 13 años.¹⁷¹

En esta tesis me centré en las pedagogías cinematográficas promovidas tanto desde el Estado como desde iniciativas privadas durante los primeros gobiernos peronistas, encontrando distintas tendencias marcadas por la *imaginación onírica* y, alternativamente, por la *desmitificación* de tres vectores clave tanto para el cine nacional del período como para el peronismo: la técnica moderna, las ideas sobre la tradición nacional y los paisajes de los bordes rurales de la *Nueva Argentina*. Queda por investigar, en un próximo proyecto, estas pedagogías en

¹⁷⁰ Ver Norte, “Somos Monte afirma que en el Chaco los bosques siguen disminuyendo”, por Paulo Ferreyra. 17 de julio de 2022. Greenpeace también denunció en su página web (Greenpeace.org) que, a pesar de la prohibición de desmonte durante la cuarentena por la pandemia de Covid-19, “en las provincias del norte argentino fueron arrasadas casi 50 mil hectáreas de bosques entre el 15 de marzo y el 31 de octubre pasado” (se refiere a 2020). Las tierras se utilizan para el cultivo de la soja transgénica y la ganadería intensiva. La organización ecologista denuncia la complicidad de los gobiernos nacional y provinciales en el proceso que denominan “pampeanización del Chaco”. Este proceso de desmonte y conversión de tierras implica el desalojo de comunidades campesinas e indígenas cuyo sostén económico y social es el bosque. La deforestación y la expansión de la frontera agropecuaria dificulta el acceso al agua potable para estas comunidades. Además, destruye la biodiversidad de la región, generando un daño irreparable que compromete la vida de generaciones futuras en el territorio. Otro riesgo de este proceso es la aparición de nuevas enfermedades zoonóticas. En plena pandemia el gobierno de Capitanich firmó un convenio con la empresa china Feng Tian Food para la instalación de mega-granjas porcinas en el Chaco. Inicialmente el acuerdo con China para la producción industrial de carne de cerdo iba a ser a nivel nacional, pero por la movilización de múltiples organizaciones sociales la Cancillería dio marcha atrás y dejó librado a los gobiernos provinciales los acuerdos. Una vez más, el federalismo de la Constitución menemista habilitó la consecución de negocios que ponen en riesgo la soberanía nacional. Ver *El Diario Ar*, “Acuerdo porcino con China: cientos de personas participaron en una audiencia pública autoconvocada”, por Claudia Regina Martínez, 17 de septiembre de 2021.

¹⁷¹ Ver *Tiempo Argentino*, “Tareferos, el documental que visibiliza la explotación de los chicos en los yerbales”, por Nicolás Recoaro, 22 de julio de 2022.

el marco de economías visuales más amplias, y estudiar críticamente qué ocurre con ellas en el contexto contemporáneo, considerando las transformaciones tecnológicas y culturales en relación con los medios audiovisuales y las condiciones políticas, económicas y sociales que inciden en los modos de imaginar la nación.

Bibliografía

- Acha, Omar. "Lo público en la hegemonía: análisis categorial de un concepto para el estudio del peronismo". V Congreso de Estudios sobre el Peronismo (1943-2016), septiembre de 2016.
- Acha, Omar. *Crónica sentimental de la Argentina peronista, 1945-1955*. Prometeo Libros, 2014.
- Aguilar, Gonzalo; Jelicié, Emiliano (eds.). *Borges va al cine*. Librería, 2010.
- Aguilar, Gonzalo. "Notes on some Argentinian corpses" en *Comparative Cinema*, Vol. VII, Núm.13, 2019. Pp. 39-46.
- Alcaráz, Jorge; Oviedo, Norma (comp.). *Misiones. 60 aniversario de la provincialización*. Editorial Universitaria Universidad Nacional de Misiones, 2014.
- Alcaráz, Jorge; Oviedo, Norma. "El primer peronismo en el Territorio de Misiones. Un análisis de las políticas públicas en el contexto de la frontera" en XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Universidad Nacional de Mar del Plata, 2017.
- Altamirano, Carlos. *Peronismo y cultura de izquierda*. Siglo Veintiuno Editores, 2011.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. Verso, 2006.
- Andrews, George Reid. *Los afroargentinos de Buenos Aires*. Ediciones de la Flor, 1989.
- Azzi, María Susana. *Astor Piazzolla: su vida y su música*. Editorial El Ateneo, 2002.
- Balderston, Daniel. "Saer y el realismo: reflexiones sobre un ejemplar marcado de *Realismo y realidad en la narrativa argentina* de Portantiero", *Badebec* 7.13, 2017.
- Ballent, Anahí. *Las huellas de la política. Vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires, 1943-1955*. Universidad Nacional de Quilmes/ Prometeo, 2005.
- Barrett, Rafael. *El dolor paraguayo. Lo que son los yerbales*. Fueyo Editor, 1909
- Barrios, Valentín. *El mensú que triunfó en la selva. Novela de aventuras y amor en el Alto Paraná*. Perlado, 1951.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Paidós, 1989.
- Baudry, Jean Louis. "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus" en Braudry Leo; Cohen, Marshall (eds.). *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. Oxford University Press, 1999.

- Bazin, André. "The Ontology of the Photographic Image" en Braudy, Leo; Cohen, Marshall (eds.). *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. Oxford University Press, 1999.
- Belini, Claudio. *La industria peronista*. Edhasa, 2009.
- Bell, James (Ed.). *Electric Shadows. A Century of Chinese Cinema*. British Film Institute, 2014.
- Benjamin, Walter (R. Tiedemann, ed.; L. Fernández Castañeda, I. Herrera y F. Guerrero, trad. Al castellano). *El libro de los pasajes*. Akal, 2013.
- Benjamin, Walter (Jesús Aguirre, trad.; Jordi Ibáñez, ed.). *Iluminaciones*. Taurus, 2018.
- Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Taurus, 1989.
- Benjamin, Walter. *Arcades project*. Harvard University Press, 1999.
- Benjamin, Walter. *Escritos franceses*. Amorrortu, 2012.
- Benjamin, Walter. *Estética y política*. Las Cuarenta, 2009.
- Bennett, Tony. "The Exhibitionary Complex" en *New Formations*, n. 4, Spring 1988. pp. 73-102.
- Berrotarán, Patricia; Jáuregui, Aníbal; Rougier, Marcelo (Eds.). *Sueños de bienestar en la Nueva Argentina. Estado y políticas públicas durante el peronismo (1946-1955)*. Imago Mundi, 2004.
- Borrás, Eduardo. *Las aguas bajan turbias*. Editorial Biblos, 2006.
- Borello, José; Quintar, Aída. "Evolución histórica de la exhibición y el consumo de cine en Buenos Aires" en *H-industri@*, año 8, nro. 14, primer semestre de 2014.
- Borges, Jorge Luis. "El escritor argentino y la tradición" en *Borges Esencial*. (José L. Moure, ed.). Alfaguara, 2017.
- Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Editorial Montessor, 2002.
- Brac, Marcela. *La industria del quebracho colorado. Trabajo y vida en los pueblos de La Forestal*. Tesis de Licenciatura, Repositorio Institucional de la Facultad de Filosofía y Letras, 2006.
- Brooks, Tim. *The Blackface Minstrel Show in Mass Media. 20th Century Performances on Radio, Film and Television*. McFarlans & Company Incorporated Publishers, 2019.
- Buck-Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. La balsa de la medusa, 1995.
- Buck-Morss, Susan. *Mundo soñado y catástrofe*. La balsa de la medusa, 2004.
- Canal Feijóo, Bernardo. *De la estructura mediterránea argentina*. Imprenta López, 1948.

- Casas, Matías. “La Fiesta de la Tradición durante el primer peronismo: de José Hernández a Juan Domingo Perón” en *Sudamérica*, Núm. 8, 2018, pp. 119-144.
- Castro, Ernesto. *Los isleros*. Centro Editor de América Latina, 1967.
- Cattaruza, Alejandro; Eujanian, Alejandro. *Políticas de la historia. Argentina 1930-1960*. Alianza Editorial, 2003.
- Calistro, Mariano; Centrángolo, Oscar; España, Claudio; Insaurrealde, Andrés; Landini, Carlos. *Reportaje al cine argentino. Los pioneros del sonoro*. Editorial Abril, 1978.
- Calvagno, Joaquín. “El primer cine industrial y las masas en Argentina: la sección Cinematografía del Semanario CGT (1934-1944)”. En *A contracorriente*. Vol. 7. Núm. 3. Spring 2010, pp. 38-81.
- Calzón Flores, María Florencia. “Hugo del Carril y su trayectoria como ídolo popular: astro del tango, galán-cantor y director de cine, 1935-1955”. *Cuadernos de H Ideas*, vol. 10, núm. 10, diciembre 2016.
- Chamosa, Oscar. *The Argentine Folklore Movement: Sugar Elites, Criollo Workers, and the Politics of Cultural Nationalism, 1900-1955*. University of Arizona Press, 2010.
- Chion, Michel. *Audio-vision*. Columbia University Press, 1994.
- Chion, Michel. *The Voice in Cinema*. Columbia University Press, 1999.
- Ciria, Alberto. *Política y cultura popular. La Argentina peronista, 1946-1955*. Ediciones de la Flor, 1983.
- Cirio, Norberto Pablo. *La música afroargentina a través de la documentación iconográfica*. Universidad Nacional de Colombia, 2007.
- Cirio, Norberto Pablo; Pérez Guarnieri, Augusto; Tomás Cámara, Dulcinea. “La temática de la negritud en el cine argentino. La narrativa audiovisual como estrategia para la detección, crítica y visibilización de la tercera raíz de la Argentina” en *Quaderns*, número 7, 2011. pp. 113-134.
- Comolli, Jean-Luc; Narboni, Jean. “Cinema/Ideology/Criticism” en Braudy, Leo; Cohen, Marshall (eds.). *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. Oxford University Press, 1999.
- Cozarinsky, Edgardo. *Borges y el cine*. Sur, 1974.
- Debord, Guy. *The Society of the Spectacle*. Zone Books, 1994.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Editorial Pre-Textos, 2010.

- De Valk, Marijke; Hagener, Malte. *Cinephilia. Movies, Love, and Memory*. Amsterdam University Press, 2005.
- Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Manantial, 2014.
- Di Núbila, Domingo. *Historia del cine argentino*. Cruz de Malta, 1959.
- D'Lugo Marvin. "Music in Latin American Cinema. Aural Communities on- and off-screen" en D'Lugo, Marvin; Podalsky, Laura; López, Ana (ed.). *The Routledge Companion to Latin American Cinema*. Taylor and Francis Group, 2017.
- Doane, Mary Ann. "The Voice in the Cinema". Weis, Elizabeth; Belton, John. eds. *Film Sound: Theory and Practice*. Columbia University Press, 1985.
- Dubois, Philippe. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Paidós, 1986.
- Dyer, Richard. *Only Entertainment*. Taylor and Francis, 2002.
- Dym, Jeffrey. "Benshi and the Introduction of Motion Pictures to Japan" en *Monumenta Nipponica*, Winter 2000, Vol. 55. No. 4, pp. 509-536.
- Eisloeffel, Paul. "A Brief History of the 16mm Film Format" en *Iowa State University Digital Repository*, Vol. 41, N. 1, 2013.
- Elisalde, Roberto. *El mundo del trabajo en la Argentina. 1935-1955. La Siam Di Tella: productivismo, educación, y resistencia obrera*. Editorial Biblos, 2019.
- Ellis, John. "Stars as a cinematic phenomenon" en Braudy, Leo; Cohen, Marshall (eds.). *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. Oxford University Press, 1999.
- Elsaesser, Thomas. "Cinephilia or the uses of disenchantment" en De Valk, Marijke; Hagener, Malte. *Cinephilia. Movies, Love, and Memory*. Amsterdam University Press, 2005.
- España, Claudio (dir.). *Cine argentino, industria y clasicismo. 1933-1956*. Fondo Nacional de las Artes, 2000.
- Falicov, Tamara. *The Cinematic Tango. Contemporary Argentine Film*. Wallflower Press, 2007.
- Fernández, Fabián. *La huelga metalúrgica de 1954*. Centro Cultural de la Cooperación, 2005.
- Fiorucci, Flavia. *Intelectuales y peronismo. 1945-1955*. Editorial Biblos, 2011.
- Freud, Sigmund. *Obras completas. Volumen 9 (1906-1908). El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen y otras obras*. Amorrortu, 1993.
- Fuchs, Christian. *Digital Labour and Karl Marx*. Routledge, 2014.

- Galak, Eduardo; Orbuch, Iván. *Políticas de la imagen y de la imaginación en el peronismo. La radio enseñanza y la cinematografía escolar como dispositivos pedagógicos para una Nueva Argentina*. Editorial Biblos, 2021.
- Garavaglia, Juan Carlos. “Ámbitos, vínculos y cuerpos. La campaña bonaerense de vieja Colonización” en *Historia de la vida privada en Argentina*. Tomo I. Taurus, 1999.
- García Fanlo, Luis. “Cine argentino, peronismo y argentinidad. El caso de Lucas Demare” en V Congreso de Estudios sobre el Peronismo, Red de Estudios sobre el Peronismo, 2016.
- Garramuño, Florencia. *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*. Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Gaudemar, Jean Paul. *El orden de la producción*. Trotta, 1991.
- Geler, Lea; Lamborghini, Eva. “Imágenes racializadas: políticas de representación y economía visual en torno a lo ‘negro’ en Argentina, siglos XX y XXI” en *Corpus. Archivosvirtuales de la alteridad americana*. Julio-diciembre 2016.
- Gené, Marcela. *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo*. Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Giunta, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política*. Paidós, 2001.
- Goldar, Ernesto. *Buenos Aires, vida cotidiana en la década de 1950*. Plus Ultra, 1992.
- Gorelik, Adrián. *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*. Siglo Veintiuno Editores, 2004.
- Gramsci, Antonio. Manuel Sacristán (Ed.). *Antología*. Siglo Veintiuno Editores, 2017.
- Grela Reina, María Constanza; Peterlini Lesly. “El cine en las provincias argentinas desde las revistas porteñas”. *Folia Histórica del Nordeste*. Número 40, enero-abril 2021, pp. 201-242.
- González Arena, Evaristo. *El alma de Humahuaca*. Editorial Ayacucho, 1947.
- Gunning, Tom. “An Aesthetic of Astonishment” en Braudy, Leo; Cohen, Marshall (eds.). *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. Oxford University Press, 1999.
- Halperín Donghi, Tulio. *La larga agonía de la Argentina peronista*. Ariel, 1994.
- Hardy, Phil. *The Faber Companion to 20th Century Popular Music*. Faber and Faber Ltd., 2001.
- Hansen, Miriam. *Cinema and experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*. University of California Press, 2011.
- Heidegger, Martin (W. Lovitt, trad.). *The Question Concerning Technology and Other Essays*. Garland, 1977.

- Hobsbawm, Eric. *Historia del siglo XX*. Crítica, 2005.
- Indij, Guido. *Perón mediante. Gráfica peronista del periodo clásico*. La marca editora, 2011.
- James, Daniel. *Doña María's Story. Life History, Memory, and Political Identity*. Duke University Press, 2001.
- Jerez, Marcelo. "Peronismo, planificación y Estado en el Noroeste argentino: Iturbe y el Plan Cuadrienal de Obras Públicas en la provincia de Jujuy (1947-1950)" en *Boletín Americanista*, Año LXIII, Núm. 67, 2013. Pp. 163-182.
- Jerez, Marcelo. "La política sanitaria del peronismo en Jujuy (1946-1952). Emilio Navea y la transformación del sistema de salud pública" en *Trabajos y Comunicaciones*, Universidad Nacional de La Plata, Núm. 44, septiembre 2016. Pp. 2-21.
- Johnson, Stephen (ed.). *Burnt Cork: Traditions and Legacies of Blackface Minstrelsy*. University of Massachusetts Press, 2012.
- Karush, Matthew. *Culture of class. Radio and Cinema in the Making of a Divided Argentina, 1920-1946*. Duke University Press, 2012.
- Kaya, Dilek. "Remembering the First Movie Theatres and Early Cinema Exhibition in Quay, Smyrna, Turkey" en Biltereysr, Daniel; Maltby, Richard; Meers, Philippe (ed.), *The Routledge Companion to New Cinema History*. Routledge, 2019.
- Kindgard, Adriana. "La experiencia del peronismo en el interior (del interior) del país. Política y acción colectiva entre los arrenderos de *queta* en la puna de Jujuy" en *Revista de Historia Americana y Argentina*, Vol. 53, núm. 2, Universidad Nacional de Cuyo, 2018. pp. 115-141.
- Korn, Guillermo, *Hijos del Pueblo. De la Internacional a la Marcha*, Las Cuarenta, 2017.
- Korn, Guillermo; Trímboli, Javier. *Los ríos profundos. Hugo del Carril/Alfredo Varela: un detalle en la historia del peronismo y la izquierda*. Eudeba, 2015.
- Kruger, Clara. *Cine y peronismo. El Estado en escena*. Siglo Veintiuno Editores, 2009.
- Kruger, Clara. "Los trabajadores, entre el uniforme y la fiesta" en Mestman, Mariano; Varela, Mirta. *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión*. Eudeba, 2013.
- Langlois, Henri. *Memorias de un cinéfilo. Escritos sobre cine (1931-1977)*. El Cuenco de Plata, 2016.
- Lenton, Diana. "The *Malón de la paz* of 1946. Indigenous *Descamisados* at the Dawn of Peronism" en Karush, Matthew y Chamosa, Oscar, *New Cultural History of Peronism*. Duke University Press, 2010.

- Leonardi, Yanina Andrea. “Arte y militancia durante el primer peronismo: El Ateneo Cultural Eva Perón”. XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2013.
- Llorens Lastra, María Cecilia. *Las Misiones Pedagógicas de la Segunda República (1931-1936): ruralidad, modernidad y vanguardia en la España contemporánea*. Tesis Doctoral, 2019, Repositorio de la Universitat Pompeu Fabra, Barcelona.
- Llorens, María Cecilia. “Los trabajadores y el peronismo en la fábrica estatal IMPA. Pedagogía empresarial de la disciplina y autoformación obrera”, en Elisalde, Roberto; Ampudia, Marina; Nardulli, Juan Pablo; Calvagno, Joaquín (eds.). *Trabajadores y Educación en Argentina. De las estrategias sindicales a la acción de los movimientos sociales*. Buenos Libros, 2010.
- Llorens, María. “La memoria involuntaria: Marcel Proust y el descubrimiento poético del interior. Un análisis desde la perspectiva filosófica de Walter Benjamin” en *Areté. Revista de Filosofía*. Vol. XXX, núm. 2, 2018. Pp. 305-331.
- Llorens, María. “Abel Gance y las posibilidades de la experiencia estética después de la Gran Guerra. Constelaciones culturales y artísticas en torno a tres films: J’Accuse (1919), *La roue* (1923) y *Napoleon* (1927)” en *Forma. Revista d’estudis comparatius, art, literatura, pensament*. Vol. 13, 2016.
- López, Ana María. “Early Latin American Sound Cinema” en D’Lugo, Marvin; López, Ana; Podalsky, Laura. *The Routledge Companion to Latin American Cinema*. Routledge, 2017.
- Ludmer, Josefina. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Eterna Cadencia, 2012.
- Lusnich, Ana Laura; Piedras, Pablo (eds.). *Una historia del cine político y social en Argentina: formas, estilos y registros, 1896-1969*. Nueva Librería, 2009.
- Macor, Darío; Tcach, César (eds.). *La invención del peronismo en el interior del país*. Universidad Nacional del Litoral, 2003.
- Majumdar, Neepa. *Wanted Cultured Ladies Only! Female Stardom and Cinema in India, 1930s-1950s*. University of Illinois Press, 2009.
- Manrupe, Raúl; Portela, María Alejandra. *Un diccionario de films argentinos*. Corregidor, 1995.
- Maranghello, César; Insaurrealde, Andrés. *Fanny Navarro o un melodrama argentino*. Ediciones del Jilguero, 1997.
- Martín Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones*. Convenio Andrés Bello, 1998.
- Matallana, Andrea. *Locos por la radio: una historia social de la radiofonía en la Argentina, 1923-1947*. Prometeo, 2006.
- Matamoro, Blas. *La ciudad del tango: Tango histórico y sociedad*. Editorial Galerna, 1982.

- Marx, Karl. *Manuscritos económicos-filosóficos de 1844*. Ediciones Colihue, 2015.
- Mazzaferro, Alina. *La cultura de la celebridad. Una historia del star-system en la Argentina*. Eudeba, 2018.
- Mendes Catani, Afrânio; Miranda, Luiz Felipe. “Cine independiente de Brasil” en VV.AA. *Diccionario del cine iberoamericano. España, Portugal y América*. SGAE, 2011.
- Minore, Gito (ed.). *Poetas depuestos. Antología de poetas peronistas de la primera hora*. Editorial Punto de Encuentro, 2011.
- Montaldo, Graciela. *Museo del consumo. Archivos de la cultura de masas en Argentina*. Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Montgomery, David. *Workers’ Control in America: Studies in the History of Work, Technology, and Labor Struggles*. Cambridge, 1979.
- Monsiváis, Carlos. *Pedro Infante, las leyes del querer*. Penguin Random House, 2012.
- Miyao, Daisuke. “Japonisme and the Birth of Japanese Cinema”. University of Pittsburgh, Summer Institute for East Asian Studies, Junio 2-4, 2021.
- Navarro, Marysa; Fraser, Nicholas. *Evita. The real life of Eva Perón*. W. W. Norton and Company, 1996.
- Navitski, Rielle. “Silent and Early Sound Cinema in Latin America” en D’Lugo, Marvin; López, Ana; Podalsky, Laura. *The Routledge Companion to Latin American Cinema*. Routledge, 2017.
- Negt, Oskar; Kluge, Alexandre. *Public Sphere and Experience. Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*. University of Minnesota Press, 1993.
- Peña, Fernando Martín. “Hugo del Carril: la curiosa historia de ‘La Quintrala’, su película expresionista” en *Infobae*, 23 de octubre de 2021.
- Pigna, Felipe. “Haciendo Historia. Gabino Ezeiza y José Betinotti, payadores del siglo XX” en *Clarín*, 4 de agosto de 2019.
- Plotkin, Mariano. *Mañana es San Perón: Propaganda, rituales políticos y educación en el régimen peronista*. Ariel, 1994.
- Podalsky, Laura. *Specular City. Transforming Culture, Consumption, and Space in Buenos Aires, 1955-1973*. Temple University Press, 2004.
- Portantiero, Juan Carlos. *Realismo y realidad en la narrativa argentina*. Eudeba, 2016.
- Portorrico, Emilio. *Eso que llamamos folklore. Una historia social de la música popular argentina de raíz folklórica*, 2015.

- Puiggrós, Adriana; Bernetti, Jorge Luis. *Peronismo: Cultura política y educación (1945-1955)*. Editorial Galerna, 1993.
- Puiggrós, Adriana. *Qué pasó en la educación argentina. Breve historia desde la conquista hasta el presente*. Galerna, 2003.
- Quiroga, Horacio. *Una bofetada y otros cuentos*. Pólvoras de Alerta, 2012.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Manantial, 2010.
- Ratier, Hugo. *Cabecita negra*. Centro Editor de América Latina, 1975.
- Rein, Raanan. “Un salvavidas para Franco: La ayuda económica argentina a la España franquista (1946-1949)”. *Anuario del IEHS*, VIII, Tandil, 1993.
- Roa Bastos, Augusto. *Rafael Barret y la realidad paraguaya a comienzos del siglo*. Instituto de Estudios Latinoamericanos de Estocolmo, 1981.
- Rock, David; Mc Gee Deutch, Sandra; Rapalo, María; Dolkart, Ronald; Lvovich, Daniel; Walter, Richard; Senkman, Leonardo; Lewis, Paul. *La derecha argentina. Nacionalistas, neoliberales, militares y clericales*. Javier Vergara Editor, 2002.
- Román, Marcelino. *Itinerario del payador*. Editorial Lautaro, 1957.
- Romero, Luis Alberto. *Breve historia contemporánea de la Argentina*. Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Rolnik, Suely. “La hora de la micropolítica”, Entrevista para el Goethe Institut (Uruguay). Junio 2016: <https://www.goethe.de/ins/uy/es/kul/fok/dei/20790860.html?forceDesktop=1>
- Ruppin, Dafna. “Currents of Empire. Transport, electricity, and early film exhibition in colonial Indonesia” en Biltereysr, Daniel; Maltby, Richard; Meers, Philippe (ed.), *The Routledge Companion to New Cinema History*. Routledge, 2019.
- Sánchez Sívori, Amalia. *Diccionario de payadores*. Editorial Plus Ultra, 1979.
- Salomón, Alejandra. *El peronismo en clave rural y local. Buenos Aires, 1945-1955*. Universidad Nacional de Quilmes Editorial, 2012.
- Sartelli, Eduardo; Kabat, Marina. “Los obreros rurales bajo el peronismo. Mitos y verdades” en XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata, 2017.
- Sarlo, Beatriz. *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Nueva Visión, 1992.
- Saura, Norma. *Los españoles en el cine argentino: entre el exilio republicano y el nacionalismo hispanófilo: 1936-1956*. Tesis Doctoral, 2013. Repositorio de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

- Schafer, Murray. "The Soundscape". Sterne, Jonathan. ed. *The Sound Studies Reader*. Routledge, 2012.
- Schiavi, Marcos. *La resistencia antes de la resistencia. Las huelgas metalúrgicas y las luchas obreras de 1954*. El Colectivo, 2008.
- Schvartzman, Julio. *Letras gauchas*. Eterna Cadencia, 2013.
- Seibel, Beatriz. *Historia del circo*. Ediciones del Sol, 1993.
- Solomianski, Alejandro. *Identidades secretas: la negritud argentina*. Beatriz Viterbo editora, 2003.
- Smith, Terry. *Iconomy: Towards a Political Economy of Images*. Anthem, 2022.
- Spadaccini, Silvana. "Carlos Alberto Pessano, de la opinión a la gestión" en *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. Núm. 5. 2012. ISSN 1852-9550.
- Stephanis, Rebecca. "From Resurrection to Recognition: Argentina's Misiones Province and the National Imaginary." ProQuest Dissertations Publishing, 2009.
- Stiegler, Bernard (R. Beardsworth and G. Collins, trans.) *Technics and Time, 3. Cinematic time and the Question of Malaise*. Stanford University Press, 2011.
- Skvirsky, Salomé. *The Process Genre: Cinema and the Aesthetic of Labor*. Duke University Press, 2020.
- Sontag, Susan. "The Decay of Cinema" en *The New York Times Magazine*, 25 de febrero de 1996.
- Svampa, Maristella; Viale, Enrique. *Maldesarrollo. La Argentina del extractivismo y el despojo*. Katz, 2014.
- Taussig, Michael. *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*. Taylor and Francis Group, 2018.
- Thompson, Emily. "Sound, Modernity, and History". Sterne, Jonathan. ed. *The Sound Studies Reader*. Routledge, 2012.
- Tiempo, César. *Florencio Parravicini*. Centro Editor de América Latina, 1971.
- Tobing Rony, Fatimah. *The Third Eye. Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*. Duke University Press, 1996.
- Varela, Alfredo. *Río oscuro*. Centro Editor de América Latina, 1967.
- Varela, Alfredo. (Compiladores: Javier Trímboli y Guillermo Korn) *¡También en Argentina hay esclavos blancos!* Omnívora Editora, 2020.

Wadia Richards, Rashna. *Cinematic Flashes. Cinephilia and Classical Hollywood*. Indiana University Press, 2013.

Williams, Raymond. *Country and City*. Oxford University Press, 1975.

Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Ediciones Península, 1997.

Zarrilli, Adrián Gustavo. “Historia y economía del bosque chaqueño: la mercantilización de los recursos forestales (1890-1950)” en *Anuario IEHS*. Vol. 19, 2004. Pp. 255-283.

Zolezzi, Emilio. *Noticias del viejo cine criollo*. Ediciones Lumiere, 2006.

Filmografía

- ¡Tango!* (Luis Moglia Barth, 1933).
- Ayer y hoy* (Ralph Pappier, Subsecretaría de Prensa y Difusión, 1950).
- Buenos Aires en relieve* (Don Napy, 1954).
- Cíclopes de cemento* (Cine Escuela Argentino, 1951).
- Citizen Langlois* (Edgardo Cozarinsky, 1995).
- Cómo se hace una película argentina* (Arturo Mom, 1948).
- Cómo se realiza un sueño* (Cándido Moneo Sanz, 1951).
- Dios se lo pague* (Luis César Amadori, 1948).
- El acorazado Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1925).
- El camino de las llamas* (Mario Soffici, 1942).
- El Festival del Cine Argentino* (Noticiero Panamericano, núm. 404, 1948).
- El trigo* (Serie “Campo argentino”, Sucesos Argentinos y Cine Escuela Argentino, 1952).
- El último payador* (Homero Manzi, 1951).
- El viejo doctor* (Mario Soffici, 1939).
- En tierras del silencio* (Héctor Peirano, 1950).
- Entusiasmo* (Dziga Vertov, 1931).
- Esta tierra es mía* (Hugo del Carril, 1961).
- Festival Internacional Cinematográfico* (Subsecretaría de Prensa y Difusión, 1954).
- Folklore en la ciudad* (Cinematográfica Visión, 1950).
- Historia del 900* (Hugo del Carril, 1949).
- Historias con aplausos* (ATC, 1988).
- Imágenes del Funeral de Eva Perón* (Archivo DiFilm, 1952).

Industrialización y soberanía energética (Serie documental producida por Emelco, 1949).

Kilómetro 111 (Mario Soffici, 1938).

La Argentina de hoy (Subsecretaría de Información y Prensa, 1949).

La barra mendocina (Mario Soffici, 1935).

La cabalgata del circo (Mario Soffici, 1945).

La calle junto a la luna (Román Viñoly Barreto, 1951).

La ciudad frente al río. Tercera fundación de Buenos Aires (Enrico Gras, 1948).

La dama duende (Luis Saslavsky, 1945).

La guerra gaucha (Lucas Demare, 1942).

La mujer puede y debe votar (Luis Moglia Barth, 1951).

La pródiga (Mario Soffici, 1945).

La Quintrala (Hugo del Carril, 1954).

La vida de Carlos Gardel (Alberto de Zavalía, 1939).

La vida es un tango (Manuel Romero, 1939).

Las aguas bajan turbias (Hugo del Carril, 1952).

Las tierras blancas (Hugo del Carril, 1959).

Los hijos de Fierro (Pino Solanas, 1972).

Los isleros (Lucas Demare, 1951).

Los muchachos de antes no usaban gomina (Manuel Romero, 1937).

Los pueblos dormidos (Leo Fleider, 1947).

Napoleón (Abel Gance, 1927).

Pampa bárbara (Lucas Demare y Hugo Fregonese, 1945).

Perón, la revolución justicialista (Pino Solanas y Octavio Getino, 1971).

Pobre mi madre querida (Homero Manzi, 1947).

Primer Festival de Cine Argentino (Noticiario Panamericano, 1948).

Prisioneros de la tierra (Mario Soffici, 1939).

Quebracho colorado (Sucesos Argentinos, 1953).

Rubber (Eastman Classroom Films, 1929).

Santos Vega vuelve (Leopoldo Torres Ríos, 1947).

Soñemos (Luis César Amadori, Subsecretaría de Prensa y Difusión, 1951).

Suburbio (León Klimovsky, 1951).

Sucedió en Buenos Aires (Enrique Cahen Salaverry, 1954).

Tierra del fuego (Mario Soffici, 1948).

Viento norte (Mario Soffici, 1937).

Voyage à travers le cinéma français (Bertrand Tavernier, 2016).

Otras fuentes

Documentos oficiales (1946-1955):

Constitución de la Nación Argentina, 1949.

“El cine nacional y sus problemas”. Subsecretaría de Prensa y Difusión de la Presidencia de la Nación, 1955. Biblioteca Peronista – Biblioteca del Congreso de la Nación Argentina.

“La comunidad organizada”, Discurso de Juan Domingo Perón, 1949. Publicación de la Biblioteca del Congreso de la Nación Argentina, 2016.

“La cultura”, Juan Domingo Perón, Secretaría de Prensa y Difusión de la Presidencia de la Nación, 1948. Biblioteca Peronista, Biblioteca del Congreso de la Nación Argentina.

“La cultura a través del pensamiento de Perón”, Secretaría de Prensa y Difusión de la Presidencia de la Nación, 1953. Biblioteca Peronista, Biblioteca del Congreso de la Nación Argentina.

Plan de Gobierno. 1947-1951, Presidencia de la Nación, Secretaría Técnica, 1946.

Segundo Plan Quinquenal, Presidencia de la Nación, Subsecretaría de Informaciones, 1953.

Revistas y otras publicaciones periódicas (1946-1955):

16 Milímetros. Primera revista gremial cinematográfica, 1948. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional.

Antena, 1947-1952. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional y ejemplares propios digitalizados por Jorge Llorens.

Anuario del Cine Argentino. 1949-1950. Editorial Cinematográfica Americana, 1950. Director: Guillermo Zúñiga. Secretaria de redacción: Angustias García Usón. Hemeroteca de Revistas de la Biblioteca del Congreso.

Cantando. Semanario de radio, cine y canciones, 1947-1949. Ejemplares de la colección de Emilio Portorrico.

Cine mínimo. Todo lo referente al cine de 16, 9 ½ y 8 milímetros, 1948-1949. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional.

Cinema, 1955. Archivo Lumiton.

El Hogar. Suplemento El cine, 1954. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional.

El Obrero gráfico. Órgano de la Federación Gráfica Argentina, 1949-1954. Archivo digital de la Federación Gráfica Argentina.

Gente de cine, 1952-1955. Archivo Lumiton y ejemplares propios digitalizados por Jorge Llorens.

Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Artística. Revista de la Comisión Nacional de Cultura, 1948. Versión digitalizada por la Universidad de Indiana y publicada en Google Books.

Heraldo del Cinematografista, 1947-1955. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional.

Mundo peronista, 1951-1952. Archivo digital de UPCN.

Radiofilm, 1949-1953. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional y ejemplares propios digitalizados por Jorge Llorens.

Radiolandia. 1954. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional.

Semanario CGT, 1949-1950. Biblioteca 17 de Octubre, Sindicato de la Madera de Capital Federal.

Set, 1947-1949. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional.

Consultas y entrevistas (2019-2021):

Emilio Portorrico, investigador de la música folklórica en Argentina.

Eudoro Palacios, músico del conjunto folklórico de Margarita Palacios en los años cuarenta y cincuenta.

Elsa Longoni, de familia peronista, vivió su infancia en Colegiales (Buenos Aires) entre mediados de los cuarenta y finales de los cincuenta.

Giorgio Longoni, inmigrante italiano en 1946. Vivió su infancia en Colegiales durante los años del peronismo.

Juan Carfagna, obrero y estudiante de una escuela-fábrica en Buenos Aires en los años cincuenta, hoy empresario metalúrgico.

Soledad Lombardero, inmigrante de un pueblo rural de Asturias (España) en 1952. Residió en Mar del Plata y Buenos Aires.

Zulema Maschio de Fontán, joven vecina del barrio de Avellaneda (Provincia de Buenos Aires) durante el peronismo.