

El último malón (1917), Juan sin ropa (1919) y En pos de la tierra (1922): tres films pioneros del cine político-social en la Argentina¹

por Andrea Cuarterolo

(CONICET/ Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, UBA)

acuarterolo@yahoo.com

Qué alegría me produce hoy ver la marcha ascendente de la producción nacional, la cual se esfuerza por “dar vida a los próceres”, destacar los hechos históricos, fomentar el patriotismo, elevar los sentimientos del pueblo, deleitar con fines útiles, indicar los deberes de cada ciudadano, que son la virtud y el trabajo; condenar el desorden, el error y el vicio, y guiar a todos por el buen camino (....) Para el logro de tan altos fines se deben revestir los autores dramáticos de autoridad pública, a fin de instruir a sus conciudadanos por medio del cinematógrafo, convencidos de que la nación les confía tácitamente el cargo de censores de la multitud ignorante²

Lanza tus rayos luminosos sobre la pantalla, para que vean las bellezas de la Argentina (...) y sepan lo contentos y felices que vivimos, mostrándoles las ciudades, las instituciones, los panoramas, las vidas y costumbres, la generosidad del pueblo con el extranjero; para que vean que vivimos entre la abundancia y el progreso, que no nos faltan afectos y sentimientos, y [lo] que las provincias argentinas nos ofrecen³

Introducción

De estas palabras de Julián De Aujuria, presidente de la Sociedad General de Cinematografía, una de las principales compañías locales del período silente, y productor de algunos de nuestros primeros films de ficción, se desprenden los dos principales objetivos que rigieron la producción cinematográfica argentina en sus primeros años de existencia⁴: su idoneidad como medio para la educación patriótica y su potencialidad para la exaltación y difusión de una modernidad que comenzaba a instalarse tardía pero aceleradamente en nuestro país.

El primero de estos objetivos estaba ligado a un discurso nacionalista que encontraría su cristalización hacia la época del Centenario y que proponía una recuperación de la tradición como vía para lograr la unificación nacional. Con la llegada del nuevo siglo, la política inmigratoria, propulsada originariamente por el proyecto modernizador de la Generación del 80, había comenzado a ser observada, por primera vez, desde un punto de vista crítico. En pocos años, la población de nuestro país se había duplicado y hacia 1895, año del nacimiento del cine, más de la tercera parte de los habitantes de la Argentina eran extranjeros. Si en un primer momento se había pensado que este flujo inmigratorio estaría destinado a la actividad agrícola, la dificultad para acceder a la tierra, acaparada por un puñado de terratenientes, y la falta de oportunidades en el campo hizo que esas masas se concentraran en los ámbitos urbanos, especialmente en Buenos Aires. La ciudad creció en forma desproporcionada, surgieron problemas de vivienda y aumentó la miseria. La sociedad argentina tradicional parecía fracturarse y era necesario construir una identidad nacional

sobre nuevas bases. Desde el poder mismo empezó a plantearse fuertemente la necesidad de crear un sentimiento de pertenencia a la nación, una identidad argentina que permitiera homogeneizar al naciente y dispar conglomerado criollo-inmigratorio. La educación fue el principal instrumento para lograr la integración nacional, la fusión de los diferentes lenguajes y costumbres y el surgimiento de un sentimiento patriótico compartido. Si bien todas las manifestaciones artísticas fueron funcionales a este proyecto educativo, el cine, por su alcance masivo y por la democrática accesibilidad de su lenguaje, se reveló como un medio ideal para la configuración de un imaginario colectivo.

El segundo objetivo perseguido por el naciente cine argentino estaba, en cambio, más asociado a un discurso positivista que había comenzado a instalarse desde fines del siglo XIX en ciertos círculos intelectuales latinoamericanos y cuya principal tarea sería la de construir la nación a la luz de los primeros resultados del proceso civilizatorio. Maristella Svampa sostiene que “la Argentina se sentía los Estados Unidos del Sur y su voz buscaba imponerse en los foros interamericanos y, a través de éstos, en el concierto de las llamadas naciones civilizadas”⁵.

El discurso positivista en la Argentina estuvo influenciado por el determinismo biologicista europeo, en especial el de ciertos pensadores como Herbert Spencer que, hacia fines del siglo XIX, intentaron aplicar las ideas de Darwin sobre la evolución de las especies al campo de la sociología. El esquema spenceriano proponía una estructura social equilibrada, en la que cada miembro tenía asignado un lugar y una función. De la misma manera que existían en el modelo darwiniano especies más aptas para sobrevivir que otras, Spencer sostenía que dentro de la sociedad existían clases menos adaptadas o capaces de sumarse al camino ininterrumpido del progreso. Es así que muchos de nuestros pensadores analizaron el tema de los “males latinoamericanos” y la consecuente dificultad de América Latina para entrar en la modernidad, dentro de un marco biologicista que a menudo rozaba el racismo.

El cine silente argentino recogió, entonces, muchas de las ideas y objetivos planteados por estos dos discursos pero, al menos en sus primeras dos décadas, cada uno privilegió un género cinematográfico diferente para manifestarse. El discurso positivista optó por el cine noticioso o documental, más propicio para la exaltación de los progresos técnicos y científicos de la modernidad. Films como *Las operaciones del Doctor Posadas* (1900), *La expedición de la Uruguay al Polo Sur* (1903) o *Diversas prácticas de vuelo en El Palomar* (1913) manifestaban esta idea de un progreso indefinido y una fe ciega en la ciencia y “asociaban estas proezas a la superioridad social y cultural de la elite gobernante”⁶. El discurso nacionalista, en cambio, prefirió el género ficcional, que permitía rescatar la historia nacional (*La revolución de mayo*, 1909; *El fusilamiento de Dorrego*,

1910; *Amalia*, 1914, entre otras) o en el que podían operar símbolos de identificación con el criollismo, la utopía agraria o el culto al honor (*Güemes y sus gauchos*, 1910 o *Juan Moreira*, 1910, hoy perdidas).

Aunque en muchos sentidos eran opuestos, estos dos discursos presentes en la producción cinematográfica argentina de los inicios del período silente coincidieron, paradójicamente, en aquello que era necesario excluir o no mostrar. El cine argentino en sus primeros años de vida sirvió como portavoz de una idea de país que se quería difundir y exportar y, por lo tanto, no había lugar en él para ningún tipo de crítica social o política. Ciertas temáticas de acuciante realidad, ciertos actores sociales e incluso ciertos espacios del país parecían ser invisibles a las cámaras de estos primeros cineastas, salvo cuando eran captados en contextos precisos como, por ejemplo, el de la beneficencia, en donde las clases más desprotegidas aparecían exclusivamente para ser “salvadas” por miembros de la elite que las asistían y aliviaban en su miseria⁷.

Sin embargo, en los años posteriores al Centenario, a medida que el cine vernáculo adquiría madurez estética y narrativa, aparecieron una serie de films que, por diferentes caminos, lograron otorgar visibilidad a ciertos problemas de orden político y social de su época. Estos films, concebidos por lo general en forma aislada y con poca continuidad dentro del marco del período silente, partían, en ciertos casos como el de Alcides Greca o José González Castillo, de un compromiso ideológico de sus realizadores. Sin embargo, era mucho más frecuente que estas propuestas provinieran de profesionales que trabajaban plenamente en el seno de la incipiente industria cinematográfica y que no estaban particularmente comprometidos con ninguna causa política o social. En este último caso, estos films nacieron como respuesta a una serie de debates que se focalizaron en dos problemáticas concretas: la urgencia por consolidar un cine nacional con características propias y la necesidad de un mayor realismo en las formas de autorrepresentación.

Estas películas se acercaron a la realidad de su tiempo a través de cuatro caminos que se transitaron en forma aislada o simultánea:

1- El abordaje de temas social o políticamente conflictivos para la época

Estas temáticas abarcaron problemas contemporáneos de acuciante realidad, como los conflictos derivados de la inmigración, las deficiencias en las condiciones laborales y de vivienda o el crecimiento de las huelgas obreras, pero también revisaron en forma crítica temas de la historia reciente tales como las consecuencias de la Guerra del Paraguay o los genocidios indígenas durante la Campaña al desierto, que ponían en tensión las ideas de orden y progreso sostenidas desde los sectores dirigentes.

2- La elección de un “otro” como protagonista del relato

Algunos de estos films otorgaron voz a la alteridad al erigir como protagonistas del relato a una serie de actores que, por lo general, permanecían invisibles para la lente de los cineastas, tales como indígenas, obreros o inmigrantes. Si bien es verdad que la voz de estas otredades estaba casi siempre modulada por la ideología del realizador, el simple hecho de otorgar visibilidad y protagonismo a estos sectores relegados constituía, para la época, una decisión política. No es extraño, entonces, que los films que siguieron este camino provinieran, por lo general, de cineastas con algún tipo de compromiso ideológico.

3- La elección de espacios alternativos y la problematización de los espacios convencionales

La decisión de desplazar los conflictos a otras geografías del país que adoptan muchos de estos films, resulta un desafío para un cine, hasta entonces, eminentemente urbano. Si bien es cierto que el interés por mostrar diferentes zonas de la Argentina respondía a uno de los objetivos de la ideología nacionalista, que buscaba difundir y exaltar las bellezas del país, no es menos cierto que muchos de los directores del período superaron este propósito meramente paisajístico y lograron introducir en sus relatos las problemáticas y particularidades propias de los territorios explorados. Algunos de estos films también lograron arrojar una nueva mirada sobre los espacios convencionales del cine hegemónico mostrando, por ejemplo, ámbitos que otros representaban como idílicos o sin conflictos, desde una perspectiva crítica⁸.

En estrecha relación con este tipo de propuestas, surgieron por esa época una serie de estrategias narrativas y estéticas que serían retomadas por el cine político y social de las décadas siguientes. La primera de estas estrategias es el uso del registro documental en el marco de un cine de ficción, como una forma de dotar a los films de un mayor realismo. En efecto, en el cine de principios de siglo, ese límite tajante que posteriormente se percibió entre el género documental y ficcional era mucho más difuso. Los primeros films argumentales, realizados muchas veces con una sorprendente escasez de medios, solían incluir con frecuencia secuencias documentales, en un intento de otorgar una mayor verosimilitud a las narraciones. En el caso del cine político social esta práctica permitía, además, aproximar el mundo de la ficción a su universo de referencia y mostrar así de una forma más “justa” los conflictos y hechos representados.

Otra de las estrategias narrativas utilizadas por estos films es la presencia de sujetos protagonistas que actúan sus propios conflictos. Como sostienen Ella Shohat y Robert Stam, “la selección de actores y el reparto de papeles en el cine y el teatro [como forma inmediata de representación]

constituye una especie de delegación de la voz y tiene, pues, un trasfondo político”⁹. Films como *El último malón* (Alcides Greca, 1918), que utilizan a los protagonistas de los hechos narrados para contar su propia historia, rompen con la oposición entre sujeto histórico y personaje y anticipan experiencias posteriores, como por ejemplo las de Fernando Birri en la Escuela de Cine Documental de Santa Fe.

Por último, la decisión de buscar espacios alternativos para los films o de cuestionar con una mirada crítica los ya existentes introdujo como problema el tema del realismo en la representación. Para desmitificar ciertos ámbitos era preciso mostrarlos tal cual eran, alejándose de los decorados teatrales y las postales turísticas, a las que adherían la mayoría de las producciones de la época. Muchos de estos directores trasladaron, entonces, sus cámaras a los espacios y escenarios reales intentando reflejarlos con una vocación casi documentalista.

***Nobleza gaucha* y la irrupción de la mirada crítica en el cine nacional**

El film *Nobleza Gaucha*, dirigido por Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche, constituye el primer intento de la cinematografía argentina por organizar una industria local. Sus realizadores habían vislumbrado las necesidades de un creciente mercado que reclamaba actores, escenarios y temas nacionales y la película se convirtió en un verdadero suceso. La autenticidad de tipos y costumbres, la diversidad de paisajes, entre los que se destacaban varias vistas de la ciudad de Buenos Aires y la presencia de novedosos recursos estéticos y narrativos fueron algunos de los factores que le ganaron el favor del público. *Nobleza Gaucha* fue así el primer éxito del cine nacional, pero también fue la primera película argentina en esbozar una mirada crítica hacia la realidad circundante, al incursionar tímidamente en algunos temas sociales de candente actualidad. El film constituye, en más de un aspecto, una respuesta a la limitada imagen de la Argentina que hasta entonces había propuesto el cine nacional, tanto desde su vertiente documental como ficcional. La trama, bastante simple e ingenua, comenzaba en el campo, donde una paisanita (María Padín) amada por un gaucho humilde (Julio Escarcela) y codiciada por el patrón de la estancia (Arturo Mario) es raptada y trasladada a la mansión del estanciero en Buenos Aires. El gaucho viaja a la ciudad y logra rescatarla, pero cuando vuelve al campo, el patrón usa sus influencias con el comisario para acusarlo falsamente de delincuente. En el final triunfa la justicia cuando el villano muere al caer por un barranco, mientras el héroe lo persigue a caballo en busca de revancha. En un último acto de nobleza, que da origen al título del film, el gaucho intenta socorrer a su enemigo, pero llega tarde. La trama melodramática principal se intercala con escenas cómico-caricaturescas a cargo de una pareja de cocolichescos inmigrantes, interpretados por Celestino Petray y Orfilia Rico.

Como vimos, el discurso nacionalista, representado en la literatura por autores como Leopoldo Lugones, Ricardo Rojas o Manuel Gálvez, había encontrado su inspiración en la tradición. El interior rural fue entonces revalorizado y resignificado como refugio de una identidad nacional que comenzaba a perderse en las ciudades. Se presentó, así, la imagen de un campo sin conflictos, idílico, rico e inagotable, muy alejado del espacio de la barbarie que ilustraba el *Facundo* de Sarmiento. Muchos autores han encontrado en *Nobleza Gaucha* el inicio de una polaridad espacial que marcaría por años al cine argentino, donde, invirtiendo los términos de la dicotomía sarmientina, el campo y la ciudad funcionaban como los polos positivo y negativo de la Argentina de la época. Lo cierto es que este film fue analizado por décadas a partir de copias mutiladas e incompletas¹⁰, que hicieron que muchas veces fuera leído a la luz de sus epígonos, donde la dicotomía ciudad/campaña aparece, sin dudas, potenciada¹¹. Es cierto que *Nobleza Gaucha* presenta una visión pintoresca y nostálgica del campo, pero este espacio en el film dista de ser idílico y es, por el contrario, un espacio problematizado, donde se tornan visibles algunos de los conflictos y tensiones sociales del momento. Según el historiador José Agustín Mahieu, el film permitía una acción paralela que mostraba el mundo urbano y rural “con aspectos típicos bien observados (domas, asados, arreos) y referencias claras a la situación del gaucho, oprimido por la explotación de una sociedad de características casi feudales”¹². En efecto, hacia 1912, se habían iniciado una serie de conflictos en el campo que se extendieron durante toda la década. Los chacareros, agobiados por las deudas y presiones de terratenientes y comerciantes habían reaccionado por primera vez como sector contra las injusticias a las que estaban sometidos y se habían movilizado en demanda de mejores condiciones de trabajo. El llamado “grito de Alcorta” fue una consigna surgida en el pueblo santafesino del mismo nombre que culminó con la fundación de la Federación Agraria Argentina, asociación gremial destinada a proteger y promover los derechos de los pequeños propietarios y trabajadores rurales. El film no oculta esta imagen del campo, sino que, por el contrario, lo presenta como un espacio contradictorio, con personajes nobles, pero también con autoridades corruptas que responden a los intereses de los terratenientes y donde la única posibilidad de cambio proviene de la combinación de fuerzas. En este caso, la alianza entre un gaucho (aquí ya plenamente convertido en peón de campo) y un inmigrante funciona como símbolo de una nueva fuerza de componente criollo-inmigratorio que llevaría al año siguiente a Hipólito Yrigoyen a la presidencia. Este era, por otra parte, el público al que el film estaba dirigido y que lo convirtió en un éxito. Sobre este punto, Octavio Getino sostiene que siendo “un cine dedicado a encarar una temática sentida por las grandes masas, hallaba precisamente en éstas, el respaldo económico adecuado para estimular el desarrollo de inversiones en la producción y en la industria”¹³.

Salvo por los interiores de la mansión en la capital, se utilizaron en el film escenarios reales, cosa bastante infrecuente para una industria acostumbrada, hasta entonces, a la convención teatral de los telones pintados. Pero esta búsqueda de un mayor realismo en la representación no se limitó a lo escenográfico, ya que la película incluyó además varias tomas documentales que registraban a los peones durante el cumplimiento de sus tareas diarias. Estas escenas, filmadas probablemente con miembros del personal de la estancia Castex, una de las locaciones del film, documentaban las faenas campestres (la doma, el arreo, el trabajo en los establos) sin ninguna intervención aparente por parte de los directores. Como ya mencionamos, la cooperación por esta época de los registros documental y ficcional fue una práctica común que contribuía a otorgar realismo a las situaciones narradas y que en ciertos casos ayudaba a acercar el mundo de la ficción a su universo de referencia.

Por último, es sumamente interesante el papel que los intertítulos adquieren en el film. Según cuenta Pablo Ducrós Hicken, cuando la película se exhibió por primera vez en una función privada, fue acogida fríamente por el público de la sala. Fue entonces que los realizadores convocaron al escritor y guionista José González Castillo, que se ofreció para supervisar el film y sustituyó casi todos los intertítulos por pasajes del *Martín Fierro* de José Hernández, del *Fausto* de Estanislao del Campo y del *Santos Vega* de Rafael Obligado, “que parecían escritos especialmente para las distintas escenas.”¹⁴ El film adquirió así un matiz de rebeldía y protesta social que combinaba mejor con las situaciones representadas. Como sostiene Octavio Getino, el *Martín Fierro* constituía “la respuesta literaria más contundente que había recibido hasta entonces el proyecto *civilizado*”¹⁵.

El todavía tenue conflicto de clases planteado en *Nobleza Gaucha* iba a tener en los años siguientes dos diferentes destinos. Por un lado, cobraría visibilidad y profundidad en una serie de films que tematizarían algunos de los problemas sociales y políticos de la época y de su pasado reciente. Otra parte de la producción cinematográfica del período silente, más cercana al folletín, iba a reducir, en cambio, este conflicto a una simple oposición entre el espacio rural y urbano. En estos films las problemáticas sociales pierden vigor y se presenta una imagen idealizada del campo.

A continuación realizaremos un recorrido por tres films de este período que, siguiendo el camino abierto por *Nobleza Gaucha*, incursionaron con variable intensidad en contenidos de orden político y social.

Los realizadores comprometidos

Como adelantamos, una parte de las películas del período estudiadas proviene de una serie de realizadores comprometidos en distinto grado con causas políticas y sociales. Algunos de ellos

trabajaron plenamente en el medio, otros en cambio encontraron que el cine constituía un instrumento más para la defensa de sus ideas. Del primer grupo, quizás José González Castillo sea la figura más emblemática. Periodista, dramaturgo, compositor, guionista y director de publicidad de la Casa Lepage, González Castillo tuvo además una extensa militancia en el anarquismo. Oriundo del barrio de Boedo, en su juventud compuso piezas para la asociación filodramática ácrata *Amigos del Arte* y colaboró en varios periódicos anarquistas¹⁶. Sus ideas políticas le valieron un exilio en Chile, pero hacia 1913, regresó al país, quizás alentado por la renovación del sistema de hegemonía gubernamental, que posibilitó la sanción de la ley Saénz Peña. Aunque no tan importante como su actividad dramática, la participación de González Castillo en el ámbito cinematográfico fue considerable. Este medio y su potencial didáctico sobre los nuevos estratos de público a los que estaba dirigido, no pasaron desapercibidos para el autor. En un artículo del *Anuario Teatral Argentino* José González Castillo relata que “los cines de barrio viven exclusivamente de un público de obreros que acude diariamente a las secciones vermouths y primeras de la noche”¹⁷ y en los que el cine está creando una especie de nueva sensibilidad. Según el autor, el teatro argentino se había vuelto “anacrónico y anticuado” en comparación con el cine, muchas veces despreciado por la crítica y los intelectuales. “No nos pongamos contra la corriente”, dice González Castillo. “Contribuyamos en cambio a encauzarla, sin desdeñar géneros ni aspectos, que acaso de su amalgama surja una nueva forma, más en armonía con la sensibilidad creada en el más extraordinario de los momentos históricos”¹⁸. Es así que el dramaturgo se inició tempranamente en la compañía de Mario Gallo donde fue responsable de los títulos de varias de las primeras películas argumentales, entre ellas *El fusilamiento de Dorrego* y continuó trabajando en el medio hasta los primeros años del cine sonoro. Como vimos, tuvo una decisiva y oportuna intervención en el film *Nobleza Gaucha*, al que salvó del fracaso. Pero, sin duda, su principal contribución al cine del período silente es la película *Juan Sin Ropa* (Georges Benoît, 1919).

Definida por Domingo Di Núbila como la “primera cinta que se puso de parte del proletariado con total combatividad”¹⁹, *Juan Sin Ropa* no escenifica, como dice el autor, el recuerdo de la Semana Trágica sino que de alguna manera lo preanuncia. El film había comenzado a filmarse en 1918²⁰ y si bien no representaba directamente los conflictos que estallaron en los talleres metalúrgicos de Pedro Vasena en enero de 1919, sí recogía, en cambio, el clima de descontento y agitación popular que culminaría con dicho suceso. La dirección artística de la película estaba a cargo del célebre Georges Benoît, un cineasta de origen francés que se había desempeñado como primer operador de la Casa Gaumont de París y la Fox de Estados Unidos y que había trabajado bajo las ordenes de importantes directores extranjeros del período como David W. Griffith y Raoul Walsh. En 1917, Benoît se trasladó a la Argentina contratado por la Platense Film de Buenos Aires y en 1918 se asoció con los

esposos Héctor y Camila Quiroga para conformar la productora Quiroga- Benoît Film, cuya primera película fue *Juan Sin Ropa*. La experiencia técnica de Benoît fue crucial para dotar al film de una modernidad hasta entonces poco vista en el cine argentino. El uso del montaje paralelo, el manejo de los contraluces, el dinamismo en las escenas de masas fueron algunos de los recursos que convirtieron al film en un éxito. Sin embargo, los aportes de Benoît se limitaron más que nada al aspecto formal. Sin duda, fue su guionista, José González Castillo, quien asumió la autoría, como lo evidencia la presencia del prólogo que da comienzo a la película. En este breve preludeo, sin ninguna función diegética, se muestra al autor en su estudio escribiendo presumiblemente las palabras con las que se introduce la acción: “Juan Sin Ropa es la simbolización del vencedor de Santos Vega. Es el capital nuevo, el ideal moderno desnudo, que viene a desvirtuar la falsa versión de la indolencia criolla.” Una frase que, no sólo plantea la relación intertextual del film con el poema de Rafael Obligado sino que, como veremos, permite poner en evidencia la posición ideológica de su autor y tender guías de lectura para el espectador.

En el texto de Obligado, Juan Sin Ropa era el nombre del inmigrante que vencía en un duelo lírico al viejo payador Santos Vega pero, en un nivel más amplio, el personaje funcionaba como el símbolo demonizado del progreso, como una representación del triunfo de la civilización sobre la barbarie, de la razón de Occidente sobre la “irracionalidad” del indio, del positivismo de Sarmiento sobre el romanticismo plasmado por José Hernández en el *Martín Fierro*²¹. La figura alegórica de Juan Sin Ropa está simbolizada en el film por el personaje de Juan Ponce (Héctor Quiroga), un gaucho que viaja a la ciudad en busca de mejores condiciones de vida. Allí es empleado en un frigorífico dirigido por un industrial mezquino (José de Angel) y termina convirtiéndose en el líder de una huelga que culmina con una violenta represión policial. Perseguido por la autoridad, debe volver al campo donde se convierte en dirigente agrario y junto a otros colonos debe utilizar los recursos de la lucha colectiva aprendidos en la ciudad para enfrentarse a los especuladores y acopiadores de grano.

Al igual que sucedía en *Nobleza Gaucha*, el conflicto no parte aquí de la oposición maniquea entre ciudad y campaña que caracterizó a gran parte del cine del período, sino de una oposición de clases. Los ricos habitan tanto el campo como la ciudad y ambos espacios son igualmente conflictivos. En esta lucha de clases es nuevamente la alianza del protagonista con un inmigrante la que les otorga la fuerza para vencer. Sin embargo, contrariamente a lo que sucedía en el film de Martínez de la Pera y Gunche, Pietro Bonomi (José Rubens) no cumple aquí la función caricaturesca y satelital que tenía Don Genaro, sino que es también un dirigente de la rebelión campesina, que funciona como un par del gaucho. El nuevo rol que adquiere en el film el personaje del inmigrante es sintomático de una nueva realidad política en la que los “hijos de Europa”, provistos del voto desde la sanción de la ley

Saénz Peña, comenzaban a adquirir fuerza y protagonismo. Según Héctor Kohén, el film retomaba “las ideas y esperanzas de los sectores medios, muchos de ellos inmigrantes, de lograr una fortuna mediante el trabajo en la nueva tierra”²². Juan, efectivamente logra prosperar y se convierte en un importante cerealero que llega a ser postulado al Parlamento. El triunfo final del gaucho contribuía entonces a reivindicar el poder de la fuerza colectiva y sentaba las bases para un modelo de lucha que perduraría en el cine posterior. La figura alegórica de Juan Sin Ropa no estaba ya representada sólo por Juan Ponce sino que se había convertido en un sujeto colectivo.

Sin embargo, este tratamiento crítico y reflexivo de los conflictos públicos en *Juan Sin Ropa* estaba opacado por la superposición en la trama de un conflicto privado, que termina por atenuar los componentes más revolucionarios del film. En efecto, la intriga político social se cruzaba con otra más ligada al melodrama que finalmente se impone sobre la primera. Durante su breve estadía en la ciudad, Juan se enamora de Elena, la hija del dueño del frigorífico (Camila Quiroga), que lo refugia en su auto cuando la policía lo persigue y le aconseja olvidar su lucha: “Trabaje, venza y luego sea bueno. Usted puede ser un hombre útil”. Juan huye al campo y Elena se ve obligada a casarse con Alaunante (Julio Escarsela), un rico estanciero, conocido de su padre. Por las coincidencias propias del melodrama, este estanciero resulta ser el mismo que explota a los colonos en el campo y su enfrentamiento político con Juan termina confundándose con el duelo sentimental por el amor de la mujer. En el final, todas las diferencias de clase planteadas al comienzo quedan salvadas por el milagroso poder del amor que une al gaucho con la joven burguesa. Este entrecruzamiento que se establece en la película entre una intriga de carácter político-social y otra más ligada al folletín o al melodrama va a ser una característica recurrente en los films de nuestro corpus.

Como sucedía en *Nobleza Gaucha*, la película recurre a una serie de escenas documentales que contribuyen a otorgar realismo a las situaciones narradas. Entre ellas, las más importantes son las que registran las faenas campestres, filmadas en las instalaciones de la estancia “La Laguna” de San Miguel del Monte y aquellas que se detienen en el trabajo del frigorífico, rodadas en el establecimiento “La Negra”. Es interesante notar que el entrecruzamiento que se daba a nivel de la intriga entre la temática más propiamente social y la trama amorosa, tiene su correlato también en el plano formal, donde estas escenas descriptivas se funden de manera casi imperceptible con otras de carácter ficcional, borrando los límites entre ambos registros y dotando a las situaciones dramáticas de un carácter testimonial²³.

Octavio Getino sostiene que al margen de las limitaciones propias de la época, *Juan Sin Ropa* “fue el primer antecedente de una cinematografía ocupada de la problemática social del proletariado

urbano.” Según el autor, “la veta de un cine ‘social’, facilitada por la existencia de un gobierno propulsor de ciertas reformas democráticas, pudo ser explotada lucrativamente, alcanzando no sólo repercusión nacional, sino también latinoamericana”²⁴.

El de José González Castillo es el caso emblemático de un cineasta comprometido, que intenta trasladar algunas de sus preocupaciones políticas y sociales a un sistema de producción cada vez más regido por un conjunto de normas institucionales, que adquirirían plena forma con la llegada del cine sonoro. Sin embargo, hubo también en este período una serie de films realizados por hombres ajenos a la industria, que encontraron en el cine un novedoso instrumento para la difusión de sus ideas. Se trata de realizadores que incursionan en el medio de forma aislada o esporádica, generalmente con fondos propios y que por lo tanto trabajan con una mayor libertad ideológica y creativa. Entre ellos, uno de los ejemplos más interesantes de este período es el de Alcides Greca. Abogado, escritor y destacado jurista, Greca tuvo una extensa actuación en la vida política argentina. Socialista en su juventud, se afilió posteriormente al radicalismo, en la más ortodoxa línea yrigoyenista. Además de su destacada carrera política en el ámbito provincial, fue dos veces diputado nacional, senador de 1920 a 1923 y tuvo un brillante desempeño en la comisión de justicia. Fundó varios periódicos entre los que se destacan *El mocoví* de San Javier (1908) y *La palabra* (1915), que luego se convertiría en el célebre diario *El Litoral* de Santa Fe. Pero quizás, su legado más trascendente sea su importante obra literaria, que incluye cuentos (*Cuentos del comité*, 1931), relatos de viaje (*La torre de los ingleses*, 1928), novelas (*Viento norte*, 1926 o *Pampa Gringa*, 1935) y relatos autobiográficos como *Tras el alambrado de Martín García* (1934), que relata su experiencia en esa prisión cuando fue encarcelado por motivos políticos tras el golpe de Uriburu. Jorge Miguel Couselo sostiene que la obra de Greca estaba impregnada de una actitud militante, virulentamente política, que “hacía difícil separar al escritor consumado del hombre de acción”²⁵. En efecto, la pluma fue el arma predilecta de Greca, hecho que queda tempranamente en evidencia ya en su primer libro, *Palabras de pelea*:

Peleo por la liberación de los oprimidos. Peleo por la conquista de la igualdad económica, en la que no hay holgazanes plenos de oro, y laboriosos plenos de miseria. Peleo por que la fraternidad una en un solo abrazo a todos los hombres, hijos de la tierra. Peleo por la extinción de las plagas sociales porque caigan la burguesía, las religiones, el militarismo, las castas (...) Yo pelearé con la pluma, mientras la pluma sea un arma de combate; cuando haya necesidad de una espada, empuñaré una espada²⁶.

No fue necesario que Greca tomara clases de esgrima, pero en algún momento el escritor necesitó aprender a hacer cine²⁷. Se sabe poco sobre las razones que lo condujeron a su única incursión en el campo de la cinematografía. Sin embargo, algunas declaraciones del autor²⁸ sugieren que fueron la

temática elegida y su necesidad de narrarla de una manera directa y realista las que lo llevaron a concebir también al cine como un arma de combate. Nacido en San Javier, lugar del conflicto en el que transcurre su film, Greca tuvo un temprano contacto con los grupos mocovíes de la zona y fue desde muy joven un apasionado de la causa indígena. En un artículo de 1924, el autor sostenía:

Me enorgullezco de que mi cuna se meciera en medio de una reducción de indios mocovíes y de haber convivido con ellos muchos días de mi vida. He sentido el alarido del malón que nos amenazaba a los blancos con el degüello. He acaudillado indios en veinte elecciones, en la provincia de Santa Fe, y más de una vez, cuando niño, regresé a mi casa con la cabeza marcada con las huellas de las pedradas que cambiara con mis compañeros de aula: los indiecitos. Puedo, por lo tanto, tener alguna autoridad para hablar de ellos y rectificar o aclarar conceptos sobre el indio (...) La tribu de San Javier es una legión de espectros, una úlcera que ha hecho brotar la civilización y que ella misma debe curar lo más pronto posible. Solamente los niños que se arrancarán de ese medio podrán salvarse, si el gobierno alguna vez se acuerda en forma práctica de los pobres indios²⁹.

La zona de San Javier había sido uno de los blancos de la campaña “civilizatoria” iniciada en 1884 por el Gral. Benjamin Victorica y la consecuente ocupación militar de esas tierras había llevado a los indígenas a un desesperado estado de miseria. Los sobrevivientes se habían visto obligados a trabajar como peones en obrajes y estancias que los explotaban y mantenían en condiciones infrahumanas o, enviados por el alcohol que les proporcionaba el hombre blanco, vivían de la mendicidad o la prostitución. Para denunciar esta situación Greca decide narrar un episodio que tuvo lugar en su pueblo natal en 1904, cuando centenares de aborígenes, liderados por caciques y matones se sublevaron contra las autoridades locales, convencidos de que la protección divina de sus tatadioses los ayudaría a recuperar las tierras perdidas. De esta anécdota nace *El último malón*, un film financiado íntegramente por el propio director³⁰ a través de una compañía productora de efímera existencia, la Greca Film Empresa Cinematográfica Rosarina, improvisada en las mismas instalaciones de su estudio profesional³¹.

Al igual que *Juan Sin Ropa*, el film comienza con un breve prólogo en el que aparece Alcides Greca sentado en su escritorio redactando una suerte de manifiesto estético de su film: “no será la poesía enfermiza del Boulevard, importada de París, ni el folletín policial ni el novelón por entregas. Será la historia de mi raza americana, fuerte y heroica, que pobló de leyendas la selva chaqueña y el estero espejado, de donde el chajá lanza su grito agudo”. La presencia de estos prólogos introductorios y la participación en estas películas de cineastas comprometidos con causas políticas y sociales de índole diversa parecen ir de la mano. Estos preludios no sólo sirven para poner de manifiesto la posición ideológica de sus realizadores, sino que permiten expresar en forma directa la responsabilidad que el autor adquiere con su obra y con las ideas que se propone transmitir. Esta suerte de declaración

pública de intenciones, con la que Greca nos introduce en la historia, pone muy claramente de manifiesto que el realismo es el principal elemento que el director se propone priorizar.³² Sin embargo, como sostienen Ella Shohat y Robert Stam, toda obra artística “más que reflejar directamente lo real es “el reflejo de un reflejo, una versión mediada de un mundo sociológico que ya se ha convertido en texto y en discurso”³³. Es así que Greca, a pesar de sus buenas intenciones, no puede escapar a algunos de los más difundidos prejuicios de la ideología dominante de principios del siglo XX. Como muchos intelectuales de su época, subestima la capacidad del indígena para luchar por sus propias reivindicaciones y otorga al Estado y por ende al hombre blanco la responsabilidad por la supervivencia de estos grupos oprimidos. En consecuencia, los indígenas cobran visibilidad en su film pero a costa de la delegación de su voz. Habiendo hecho esta salvedad es preciso reconocer en la obra de Greca ciertas modalidades de representación de la alteridad que resultan sumamente novedosas respecto a la producción cinematográfica de la época y que serán productivas para el cine político-social posterior.

Aún en este temprano período de la cinematografía argentina, el cine dominante tendió a convertir a los diferentes tipos de otredades en unidades sustituibles, que podían intercambiarse fácilmente las unas con las otras. Así por ejemplo, Federico Valle utilizó para el personaje del indio Manco en *¡Patagonia!* (Arnold Etchebehere, 1922) al actor Julio Antonio Infante, un bahiense de rasgos orientales elegido por su parecido al actor japonés Sessue Hayakawa (que por entonces triunfaba en Hollywood en roles similarmente arquetípicos) y lo rebautizó con el seudónimo de Arauco Radal, un nombre con resonancias indígenas que ayudaba a reforzar la imagen estereotipada de los personajes que encarnaba. *El último malón*, en cambio, se planteó ya desde sus avisos publicitarios como una “reconstrucción de la histórica rebelión de las tribus mocovíes del Chaco santafesino”³⁴ y en su afán realista, Greca introdujo dos novedosos recursos: la película estaba filmada “en el lugar de los hechos y con los mismos personajes que intervinieron en el drama”³⁵. Así, el director trabajó no sólo con los habitantes reales de San Javier, sino también con algunos de los mocovíes que habían participado trece años antes en el alzamiento y con varios de sus descendientes. Si bien es cierto que la literalidad racial no garantiza una representación realista de estas minorías étnicas, la decisión de Greca de combinar sujeto histórico y personaje, en un cine regido por representaciones estereotipadas, es sumamente significativa. Aunque Greca realizó algunas concesiones, como la de utilizar a una actriz profesional (Rosa Volpe), cuyo aspecto remitía al modelo de mujer blanca y deseable de la época, para el papel de la indígena Rosa Paiqui, prima en su representación de los indios una voluntad documental que por momentos acerca sus imágenes al registro antropológico.

Era común en los films de carácter etnográfico de la época, que los indígenas representaran su propia etnicidad reproduciendo frente a la cámara diferentes tipos de hábitos y costumbres característicos de su tribu. Esta modalidad de trabajo, introducida por primera vez por el célebre documentalista Robert Flaherty en *Nanook, el esquimal* (1922), tuvo también sus exponentes locales. El film *Terre Magellaniche*, rodado por el sacerdote salesiano Alberto María De Agostini entre 1915 y 1930 en diversas zonas de nuestra Patagonia, por ejemplo, incluye varias escenas en las que las tribus fueguinas visitadas reaccionan para la lente diferentes aspectos de su vida cotidiana.³⁶ *El último malón* contiene también diversas escenas de este tipo, que muestran a los mocovíes reproduciendo hábitos de caza o costumbres religiosas. Sin embargo, en el film de Greca estas imágenes funcionan como un prelude de la ficción. Aquí, los indígenas no sólo ponen en escena su propia etnicidad, sino que participan en la reconstrucción de su pasado y en la exposición de sus conflictos. Si bien, como dijimos, “su voz” está mediada por la visión que el director tenía del suceso histórico abordado, los mocovíes asumen, al menos corporalmente, un rol activo en el proceso de autorepresentación. Este juego de entrecruzamientos entre registro documental y ficcional, este borramiento constante de límites entre el “mundo histórico” y el “mundo imaginario”, será también sumamente productivo para el cine político-social del período clásico en adelante.

A pesar de la declaración de intenciones incluida en el prólogo, Greca introduce en el film un tercer elemento que complejiza la narración: el folletín. En la película el relato histórico y la descripción documental se intercalan con un conflicto amoroso que, aunque en menor grado que en *Juan Sin Ropa*, tiene un considerable peso en la narración. Contrariamente a lo que sucedía la película de González Castillo y Benoît, en este caso la interpolación folletinesca no se puede adjudicar a los requerimientos y presiones de una empresa que controla la producción. Si Greca tiene en todo momento al público en mente, su preocupación no es puramente económica³⁷ sino también política. El escritor probablemente había elegido al cine como arma de denuncia por su carácter democrático y masivo, y eran recursos como los del folletín los que le garantizaban el favor de este nuevo público. Esto queda muy claro en los avisos que publicitaron el film, donde se subrayan en primer lugar los aspectos exóticos y ficcionales y en un segundo plano los componentes históricos y testimoniales. Sólo esta preocupación de Greca por otorgar visibilidad a su denuncia puede explicar, además, algunas de sus cuestionables estrategias publicitarias. El director relata que para el estreno del film en Buenos Aires, trajo de San Javier a algunos de los indígenas legítimos y los hizo desfilar por Avenida de Mayo en caballos alquilados en un circo. Sin embargo, la película no tuvo en la Capital el éxito esperado y el dueño de la fonda donde se albergaba el grupo le “embargó” a los indios impidiéndole que se los llevara de vuelta a San Javier hasta saldar la cuenta.³⁸

Contenidos político-sociales en el documental institucional

El documental institucional fue, durante el período silente, el género que abordó, con mayor continuidad, temáticas de contenido político y social. Estos films tuvieron su período de apogeo en la década de 1920, gracias a la primavera democrática de los sucesivos gobiernos radicales y decayeron, hacia 1930, con el golpe de estado de Uriburu. En nuestro país este género es inseparable del nombre de Federico Valle, un inmigrante italiano que fundó aquí una de las productoras de noticiarios y documentales más importante del período silente. Como muchos de sus colegas llegados de Europa, Valle convirtió a su cine en una herramienta de difusión y exaltación de su tierra de adopción. Su cámara registró al país desde Jujuy a Tierra del Fuego, en una época en que era poco común emprender estas costosas expediciones más allá de Buenos Aires. En pocos años formó un inmenso archivo de material documental, con imágenes de los cuatro puntos cardinales de la Argentina, variados hechos de actualidad y los más minuciosos aspectos de la industria local, que utilizaba asiduamente en sus films documentales y en su noticiero Film Revista Valle. Los films institucionales fueron una de las principales fuentes de ingreso de la empresa, que hacia mediados de 1920 se jactaba de haber producido más de diez mil cintas de este tipo. Estas películas, concebidas según una estructura narrativa algo más compleja que la de los noticiarios regulares, estaban organizadas alrededor de un tema o argumento que Valle desarrollaba a través de un montaje de imágenes documentales que se combinaban de una u otra manera según las necesidades del relato. Estos films “tenían un discurso muy elaborado, casi un ensayo, en el que se distinguían dos realizadores: un responsable del discurso institucional, quien escribía el guión, y un documentalista, autor-realizador-productor, quien construía el texto con su propio estilo”³⁹. Es así que el componente ideológico de estos films, sobre todo en aquellos más focalizados en cuestiones políticas y sociales, estaba dado siempre por la institución contratante. En efecto, según Domingo Di Nubila, Valle “jamás se metió en política”, ni siquiera cuando junto a Quirino Cristiani, el “mono Taborda” y otros colaboradores produjo las primeras sátiras políticas animadas de la historia del cine⁴⁰. Para Valle el cine era una aventura, a lo sumo un negocio y encaraba con igual entusiasmo un film de promoción para la Federación Agraria, el Yrigoyenismo o el Partido Socialista que para instituciones ideológicamente en las antípodas como la Sociedad Rural, la Liga Patriótica o el gobierno de facto de Uriburu⁴¹. Sin embargo, justamente por tratarse de films realizados por encargo, sin ninguna pretensión comercial, es que estas películas pudieron vehiculizar de forma clara y directa temáticas y argumentos que eran impensables en producciones de carácter industrial. Aunque, como explica Irene Marrone, las ideologías más contestatarias como el anarquismo o el comunismo están ausentes de la filmografía de Valle, el director trabajó para algunas instituciones más moderadas pero igualmente contra-hegemónicas que, a través de estos films, dieron una inusitada visibilidad a

algunos de los problemas políticos y sociales más relevantes de ese momento. Entre esas películas se destaca, sobre todo, *En pos de la tierra* (1922)⁴², un documental de propaganda institucional financiado por la Federación Agraria Argentina que tenía la particularidad de estar inserto dentro de un film de ficción, lo que permite una más adecuada comparación con el corpus hasta ahora analizado.

Como vimos, la Federación Agraria Argentina se había formado en 1912 para defender los intereses de los pequeños y medianos chacareros frente a las exigencias de intermediarios y comerciantes que los despojaban del fruto de su trabajo. En pocos años, esta institución había conseguido vencer el tradicional aislacionismo del agricultor y el temor reverencial que éste tenía por su patrón, y superando su desconfianza por la acción colectiva, había logrado constituirse en una organización de peso, que desarrollaba una intensa acción gremial y cooperativa. Sin embargo, nueve años después de su fundación, todavía no se había llegado a un acuerdo satisfactorio para solucionar los tres principales problemas planteados por la institución: la falta de tierras productivas o rentables, el crédito y la comercialización. Según sostiene Irene Marrone:

La crisis del orden conservador y el ascenso del radicalismo en un contexto de triunfo de la primera revolución obrera en el mundo repercutieron negativamente en la política oficial, que se vio presionada por elites poderosas desplazadas del gobierno. Estas accionaron congelando toda propuesta reformista de solución a temas sociales y en particular a la crisis agraria. Cuando finalmente estallaron las huelgas en el campo y en las ciudades, las demandas sociales fueron interceptadas con el temor de quien asiste a la antesala del comunismo⁴³.

La alianza circunstancial del movimiento agrario con la FORA (Federación Obrera Regional Argentina) y la histórica marcha de mil cuatrocientos agricultores en agosto de 1921, fueron fundamentales para lograr, ese mismo año, la sanción de una ley de arrendamientos que permitía a los pequeños arrendatarios prolongar su alquiler cuando el contrato era inferior a tres años y negociar libremente la venta de su producción. Este fue el primer gran triunfo de la Federación Agraria, no sólo por las reivindicaciones obtenidas, sino porque logró involucrar al Estado en un conflicto hasta entonces corporativo. Tomando como base una serie de imágenes documentales de esa gran marcha de chacareros a la Capital en 1921, Valle construye alrededor un melodrama que condensa metonímicamente el nudo del conflicto agrario. José es un inmigrante italiano que decide separarse de su familia y partir a la Argentina en busca de un empleo que le permita comprar la tierra que trabaja en la madre patria. En Buenos Aires, luego de realizar una serie de infructuosos trabajos que apenas le permiten sobrevivir, se ve tentado por la relativa disponibilidad de tierras en el campo y decide viajar hacia el interior. Luego de trabajar durante un breve período como peón,

logra ahorrar lo suficiente para arrendar un terreno. Decide entonces traer a su familia a la Argentina y tratar de forjarse un futuro en su nueva tierra de adopción. Sin embargo, aquí el esforzado italiano se topa con una dura realidad: los intermediarios y rameros despojan al pequeño arrendatario de la mayoría de su producción, sumiéndolo en un círculo vicioso del que parece no haber escapatoria. Entonces, José recurre a la Federación Agraria y descubre, como lo había hecho Juan Ponce en *Juan Sin Ropa*, que solo la lucha conjunta lo sacará del problema. A medida que el conflicto del protagonista en *En pos de la tierra* deja de ser individual para convertirse en colectivo, el film comienza a desplazar el registro ficcional por el documental, haciendo ingresar a la pantalla diversas imágenes y personajes del “mundo real”. Además de la mencionada marcha de chacareros de 1921, Valle documenta el funcionamiento de la Federación Agraria, su personal e instalaciones y su labor de difusión a través del periódico *La Tierra*. Al igual que en *Juan Sin Ropa*, estas escenas se funden fluidamente en la trama dramática, haciendo incluso que personalidades históricas como Esteban Piacenza, presidente de la Federación Agraria al momento del rodaje del film, interactúen con personajes de la ficción como el del chacarero José.

En el nivel del sistema de personajes se ponen en evidencia, por un lado, las características que han delineado al personaje del enemigo opresor desde *Nobleza Gaucha* hasta este momento: un terrateniente o comerciante de buena posición, cobarde, ambicioso e individualista, generalmente asociado a diversos símbolos del progreso capitalista, como los automóviles, que contrasta con la figura noble, valiente y miserable del héroe de turno. Por otro lado, es interesante notar la transmutación que ha experimentado el rol del inmigrante italiano. En apenas seis años, este personaje pasó de ser un complemento humorístico en *Nobleza Gaucha* (1915), a un ayudante del héroe en *Juan Sin Ropa* (1919), para terminar convirtiéndose en protagonista absoluto del relato en *En pos de la tierra* (1922). Sólo los numerosos cambios políticos y sociales ocurridos en el país desde 1915 pueden explicar por qué una institución como la Federación Agraria elige fundar el símbolo de la identidad chacarera en el arquetipo de un inmigrante italiano. Es curioso además que, a pesar de la activa participación de extranjeros en el desarrollo y consolidación del cine nacional, es en este tipo de producciones, donde los componentes ideológicos provienen del ámbito extracineamatográfico, que los inmigrantes adquieren mayor voz y protagonismo.

Al igual que sucedía en la mayor parte de las películas analizadas, *En pos de la tierra* no propone un visión idílica del campo, sino que cuestiona los términos de la utopía agraria, problematizando el espacio rural de la misma manera que lo hace con el ámbito urbano. Si en la ciudad se sobrevive con trabajos temporarios y mal pagos, en el campo el chacarero debe trabajar de forma igualmente dura para terminar siendo despojado de la mayor parte de su producción. La posibilidad de cambio no

proviene, como en muchos de los folletines de la época, de un simple cambio de espacios, sino del accionar de los personajes que habitan esos espacios. Juan no soluciona sus conflictos cuando se muda al campo, sino cuando comprende que su único camino es luchar colectivamente en pos de sus propias reivindicaciones. Sin embargo, como sostiene Irene Marrone, no es la idea de conflicto sino la de institucionalización la que busca reforzar el film. “Los chacareros podrán vencer a condición de institucionalizar su reclamo integrándose a la corporación chacarera y luchando por una legislación que ampare sus derechos. La idea de progreso es social y política”⁴⁴. De la misma manera que en los films anteriores, los componentes melodramáticos y ficcionales, se vuelven nuevamente operativos como vehiculizadores ideológicos. Como sucedía en *El último malón*, la presencia de estos elementos en un documental institucional no puede adjudicarse a las exigencias de una industria preocupada por el rédito económico, sino más bien a una novedosa estrategia política que ha encontrado, en este tipo de relatos, un perfecto instrumento para transmitir ciertas ideas. Si los componentes documentales le dan a los films su cuota de realismo testimonial, son los elementos dramáticos los que garantizan su difusión en un público crecientemente ávido de este tipo de productos.

Conclusiones

Como vimos, en este período comienzan a delinearse de forma aislada y esporádica toda una serie de características que tendrán continuidad y se irán acentuando en el cine posterior. Frente a la producción de una incipiente industria que empieza a configurarse desde un conjunto de normas institucionales, aparecen en esta época una serie de propuestas que intentan arrojar una nueva luz sobre la realidad de su época. Estos films coinciden en su voluntad de hacer visibles problemáticas y conflictos propios de su tiempo, imponiendo muchas veces una mirada crítica sobre ciertos paradigmas constituidos. Son películas que intentan dar voz y protagonismo a personajes relegados por la mayoría de los realizadores del momento y que muestran facetas de nuestro país hasta entonces ignoradas por el cine hegemónico. Pasarían algunos años antes de que el cine político y social argentino alcanzara su plena forma, pero varias de las pautas y valores específicos que posibilitaron ese cine ya estaban prefigurados.

Bibliografía no citada

AAVV, *Historia de los primeros años del cine en la Argentina*. Buenos Aires, Fundación Cinemateca Argentina, 1996.

COUSELO, Jorge Miguel, “El caso de Nobleza Gaucha”, *La Opinión Cultural*, 16 de agosto de 1975.

CUARTEROLO, Andrea, “Imágenes de la Argentina opulenta. Una lectura de *Nobleza Gaucha* desde el proyecto fotográfico de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados” en *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 2005.

ESPAÑA, Claudio, "El cine argentino", en *La Junta de Historia y Numismática Americana y el Movimiento Historiográfico en la Argentina (1893-1938)*, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, Vol. II, 1997.

LÓPEZ ROSAS, José Rafael, “Greca Film. Empresa Cinematográfica Argentina (Rosario)” en diario *El Litoral*, Santa Fé, 29 de diciembre de 1988.

PEÑA RODRÍGUEZ, Manuel, “El gran reportaje social de *Juan Sin Ropa*” en *La Nación*, Buenos Aires, 16 de julio de 1967.

ROMANO, Eduardo, *Literatura/Cine argentinos sobre la(s) fronteras*, Buenos Aires, Catálogo, 1991.

TRANCHINI, Elina, “El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista” en *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional*, Buenos Aires, Honorable Senado de la Nación, 1998.

¹ Esta investigación ha sido realizada en el marco del proyecto PICT “Historia del cine político y social en Argentina: formas, estilos y registros” financiado por la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica y será publicado en forma ampliada en CUARTEROLO, Andrea, “Los antecedentes del cine político y social en la Argentina (1896-1933)” en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (Editores), *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros, Volumen I*, (en prensa).

² DE AUJURIA, Julián, *El cinematógrafo. Espejo del mundo*, Buenos Aires, Guillermo Kraft Ltda, 1946, pp.18-19.

³ DE AUJURIA, *op cit.*, p.23.

⁴ Aunque *El cinematógrafo. Espejo del mundo*, fue escrito en 1946, en pleno apogeo del cine industrial, Aujuria recoge en este libro sus experiencias en los albores de la cinematografía nacional y por tanto es un invaluable testimonio para rastrear la mentalidad de nuestros pioneros del cine.

⁵ SVAMPA, Maristella, *El dilema argentino: Civilización o barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1994, p.115.

⁶ MARRONE, Irene, *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo Argentino*, Buenos Aires, Biblos, 2003, p.33.

⁷ Nos referimos a films como *Reparto de ropa a niños pobres en el Tigre* (Max Glücksmann, 1913), *Reparto de sopa en Villa Industriales*, Lanus (Max Glücksmann, 1913), *Asociación asistencia a domicilio a enfermos pobres* (Max Glücksmann, 1916) o *Patronato de la infancia. Visita a escuela agrícola de Chypole, Pcia de Buenos Aires*. (Max Glücksmann, 1919), entre otros.

⁸ Existe un cuarto camino transitado por el cine argentino de contenido político-social durante el período silente que es la utilización del humor o la sátira para cuestionar aspectos de la realidad circundante. Sin embargo, esta última vertiente estuvo ligada casi exclusivamente al film de animación y por lo tanto no será analizada en este artículo. Entre las películas más relevantes de esta corriente podemos mencionar *La intervención de la Provincia de Buenos Aires* (Quirino Cristiani, 1916), *El apóstol* (Quirino Cristiani, 1917), *Una noche de gala en el Colón* o *La Carmen criolla* (Andrés Ducaud, 1918), *La vuelta de Marcelo...* (1922) y *Peludopolis* (Quirino Cristiani, 1931).

⁹ SHOHAT, Ella y Robert Stam, *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 196.

¹⁰ El film fue reconstruido en el 2002 por APROCINAIN y se rescataron escenas que no estaban incluidas en la única copia que circulaba de la película.

¹¹ Nos referimos a films como *Bajo el sol de la Pampa* (Alberto Traversa, 1916), *Campo ajuera*, (José Agustín Ferreyra, 1919), *Mi alazán tostao* (Nelo Cosimi, 1923), *Perdón viejita* (José Agustín Ferreyra, 1927) o *La borrachera del tango* (Edmo Cominetti, 1928), entre otros.

¹² MAHIEU, José Agustín, *Breve historia del Cine Nacional*. Buenos Aires., EUDEBA, 1966, p.10.

¹³ GETINO, Octavio, *Cine argentino entre lo posible y lo deseable*, Buenos Aires, Ediciones Ciccus, 1998, p.21.

¹⁴ DUCROS HICKEN, Pablo C., 4 de febrero de 1955 (artículo sin datos, obtenido del archivo de sobres del Museo del Cine “Pablo Ducros Hicken”).

¹⁵ GETINO, *op. cit.*, p.21.

¹⁶ Véase DE DIEGO, J. A., “José González Castillo” en *Clarín*, Suplemento de cultura, 8 de agosto de 1985, p.2.

¹⁷ GONZÁLEZ CASTILLO, José, “Anotaciones al margen del año teatral”, *Anuario teatral Argentino*, N°2, Año II, 1925-26, 71.

¹⁸ GONZÁLEZ CASTILLO, José, *op. cit.*,. 73.

¹⁹ DI NUBILA, Domingo, “Juan Sin Ropa. Uno de los primeros dramas sociales del cine mundial” en *Lyra*, N° 186-188 (número extraordinario dedicado al cine argentino), 1962, sin número de página.

²⁰ La revista *Excelsior* anuncia en enero de 1919 (momento del estallido del conflicto en los talleres Vasena) que el film *Juan Sin Ropa*, iniciado el año anterior, ya ha sido concluido y estrenado en Chile y que pronto se verá también en Buenos Aires. Véase “La Industria Cinematográfica Argentina. Balance moral y material”, en *Excelsior*, N°259 (número extraordinario), 26 de febrero de 1919, p. 251.

²¹ Esta idea esta plenamente apoyada en el film por dos breves escenas que forman parte del prólogo en las que se contraponen a un malón salvaje danzando en la Pampa con la imagen de una transitada calle de Buenos Aires, que funcionan algo ingenuamente como los dos polos de la dicotomía sarmientina.

²² KOHEN, Héctor, “Algunas bodas y muchos funerales. Imagen cinematográfica e identidad en el período 1897-1919” en *Cuadernos de Cine Argentino*, N°5, Buenos Aires, marzo de 2005, p. 45.

²³ Véase LUSNICH, Ana Laura, “Reivindicaciones y luchas obreras en el cine argentino: la emergencia y la variación histórica de la relación líder/pueblo y las representaciones audiovisuales de los conflictos” en *Cine documental, memoria y derechos humanos*, Buenos Aires, Nuestra América, 2007.

²⁴ GETINO, *op. cit.*, p.24.

²⁵ COUSELO, Jorge Miguel, “Historieta del espectáculo: El aporte de Alcides al cine argentino” en *Revista Todo es Historia*, N°49, mayo de 1971, p.75.

²⁶ GRECA, Alcides, *Palabras de pelea*, La Plata, 1909, p.25.

²⁷ La revista *Cinema Star* de Rosario consigna en su número del 21 de diciembre de 1917 que el autor santafesino había “realizado estudios especiales sobre el arte de la cinematografía”.

²⁸ SILVESTRE, Arturo, “Los self made men. Alcides Greca cuenta su vida inquieta y pintoresca”, entrevista al escritor sin datos de fecha y procedencia, Archivo de sobres del Museo del Cine “Pablo Ducros Hicken”

²⁹ GRECA, Alcides, *Diario Crítica*, 1924. Citado en GRECA, Verónica, “El último malón. Una aproximación a las relaciones interétnicas a partir del levantamiento del pueblo mocoví de San Javier en 1905, en base a la obra de Alcides Greca”, Disponible en Internet en: www.ctera.org.ar/iipmv/publicaciones/cuaderno6/cd/1880/Greca.pdf (Acceso 26 de diciembre de 2006)

³⁰ SILVESTRE, Arturo, *op.cit.*

³¹ Aunque en el film aparece al final la leyenda de “Programas Max Glucksmann” según Miguel Couselo, la posible colaboración de esta compañía productora no es clara pues revistas rosarinas como *Cinema Star* del 21 de diciembre de 1917 sostienen que el film se había “confeccionado en los talleres de Greca”. Una posible explicación para este hecho es que la compañía de Glucksmann se haya encargado de la distribución del film en Buenos Aires, donde se estrenó apenas unos meses después de su presentación en Rosario.

³² Idea reforzada en varias de las publicidades del film con slogans del tipo “arte y realidad”. Véase por ejemplo el aviso promocional del fim en *La Película*, N°95, 18 de julio de 1918.

³³ SHOHAT, Ella y Robert Stam, *op. cit.*, p.188.

³⁴ Aviso publicitario del film en *La película*, N°95, 18 de julio de 1918.

³⁵ Aviso publicitario del film, *ibidem*.

³⁶ Para un análisis más extenso de este film véase CUARTEROLO, Andrea, “El cazador de sombras. La representación del indígena fueguino en la obra documental del sacerdote Albero María De Agostini” en *Cine documental, memoria y derechos humanos*, Buenos Aires, Nuestra América, 2007, pp. 211-230.

³⁷ Cuenta el mismo director que los 6.000 pesos invertidos en el film fueron recuperados en la primera semana de su exhibición en Rosario. Véase SILVESTRE, Arturo, *op. cit.*

³⁸ SILVESTRE, Arturo, *op. cit.*

³⁹ MARRONE, *op. cit.*, p.45.

⁴⁰ DI NUBILA, *Cuando el cine fue aventura. El pionero Federico Valle*, Buenos Aires, El Jilguero, 1996, p. 69.

⁴¹ Algunos de estos films son *En pos de la tierra* (1922), *La obra del gobierno radical* (1928), *Hacia un nuevo mundo* (1930), *La Pampa* (ca.1920), *Viaje pacificador del doctor Carlés a la Patagonia* (ca. 1922), *Revolución del 6 de septiembre de 1930* (1930), *Por una Argentina, grande, civilizada y justa* (1931).

⁴² Para un análisis exhaustivo de este film véase MARRONE, Irene, *op. cit.*, pp.57-74.

⁴³ MARRONE, *op. cit.*, p.45.

⁴⁴ MARRONE, *op. cit.*, p.74.