

V Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata, 2008.

# Imágenes de trabajadores, sectores populares y luchas obreras en el cine argentino del período clásico industrial. .

Aisemberg, Alicia.

Cita:

Aisemberg, Alicia (2008). *Imágenes de trabajadores, sectores populares y luchas obreras en el cine argentino del período clásico industrial*. V Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-096/206>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.  
Para ver una copia de esta licencia, visite  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

## **Imágenes de trabajadores, sectores populares y luchas obreras en el cine argentino del período clásico-industrial**

Alicia Aisemberg

(UBA)

[aaisemberg@hotmail.com](mailto:aaisemberg@hotmail.com)

Los modos de representación del cine argentino entre 1933 y 1956 que se sustentaban en el sistema de géneros proponían una imagen cerrada e impermeable al mundo exterior. El relato funcionaba como una estructura cerrada, al configurar un sistema de personajes integrado a un mundo ficticio, por medio de un ensamblaje de causas y efectos a partir de una hermética lógica secuencial. La artificiosa plástica escenográfica ejercía su dominio en la puesta en escena, por medio de las convenciones de un cine rodado en estudios y ambientado en universos sofisticados o falsos que aportaban esa pátina propia de los géneros, tal como sucedía en los films nacionales que se atenían más firmemente a los moldes de la comedia y el melodrama. La planificación permanecía restringida en función de destacar los movimientos relevantes de la acción, mientras limitaba la descripción de los personajes y el medio. Frente a esa imagen cerrada, ciertos films pertenecientes al cine popular misceláneo que se referían al mundo urbano y establecían intercambios estéticos con diversas manifestaciones culturales subalternas, así como un conjunto de películas del drama social-folclórico que se referían al mundo rural, propusieron formas de representación en las que anidaban algunos elementos que significarían aportes a la configuración de imágenes más permeables a las problemáticas contemporáneas a partir de la incorporación de imágenes, personajes y tópicos que abrían la representación a cuestiones sociales, políticas y económicas.<sup>1</sup>

### *I. Representaciones del cine popular*

Los films populares, si bien con aportes parciales y ambivalentes, contribuyeron a la configuración de un cine más abierto a cuestiones sociales a partir de la elaboración de representaciones de los sectores populares, la incorporación de problemáticas

---

<sup>1</sup> He desarrollado una investigación acerca del cine popular de la primera década del sonoro en la tesis de doctorado denominada "El sistema misceláneo de representación en los géneros populares: sainete y cine sonoro argentinos", 2008, inédita. Un estudio del drama social-folclórico se desarrolla en: Lusnich, Ana Laura, 2007. *El drama social-folclórico. El universo rural en el cine argentino*. Buenos Aires: Biblos.

contemporáneas, las imágenes de las luchas de trabajadores y el empleo incipiente de paisajes naturales de los barrios que concretaban un entorno social y cultural en los relatos.

Cuando se trata de pensar el vínculo existente entre el cine y las culturas populares, se destaca un conjunto de films de la primera década del cine sonoro argentino que privilegió esa cultura diferente y propuso estrategias de representación. Desde *Tango* (1933, Luis Moglia Barth) y *Los tres berretines* (1933, Equipo Lumiton), hasta *La cabalgata del circo* (1945, Mario Soffici), es posible distinguirlos por representar a los sectores populares urbanos y recurrir a prácticas misceláneas entre diversas manifestaciones subalternas. En los sainetes de los años veinte se podían incorporar textos diversos como un número de circo, un tango, una película o una demostración deportiva, así como en las películas se trasladaron las mismas mezclas con el sainete, el tango, la revista porteña, el circo, la radio y el deporte. A pesar de que se estaba constituyendo una especificidad en los respectivos discursos, se trata más bien de una época en la que las fronteras se diluyen y predominan los préstamos, intercambios y apropiaciones (de Certeau, 1996 y Ginzburg, 1986).<sup>2</sup> Al definir estos films no presuponemos la existencia de una sustancia popular cuya realización en los bienes simbólicos crearía un continente homogéneo y excluyente, sino al contrario consideramos que se constituyen a partir de procesos híbridos y operaciones de intercambio.

El director emblemático es Manuel Romero, al que también se agrega una vasta producción de films que participan de estos intercambios, de los realizadores Luis Moglia Barth, Mario Soffici, Leopoldo Torres Ríos, Enrique Santos Discépolo y Luis César Amadori. Las representaciones,<sup>3</sup> se encontraban tipificadas y se configuraban a partir de las formas caricaturescas de actuación del sainete porteño. En su construcción predominaban fines cómicos, sentimentales y una perspectiva populista que según Grignon y Passeron (1991), concibe a la cultura popular como un repertorio de riquezas

---

<sup>2</sup> El concepto de apropiación según Michael de Certeau (1996), es comparable a la caza furtiva en el territorio ajeno y coloca en primer plano los *usos*, las maneras de hacer propio lo que es de los otros o aquello que se ha impuesto. Se propone que hay que interesarse no tanto en los productos culturales ofrecidos en el mercado de bienes, sino en las operaciones que hacen *uso* de ellos. Asimismo, Carlo Ginzburg ([1976], 1986) define la categoría de apropiación como un proceso de refuncionalización y al mismo tiempo conservación de las huellas de aquello apropiado. Los procesos de apropiación se efectúan tanto entre la cultura popular, la cultura alta y la de masas.

y cierra sus oídos a todo ruido que provenga de la dominación simbólica. Por lo cual se ofrecía una visión optimista de los sectores populares, además de silenciar las relaciones de dominación y ofrecer un consuelo al espectador. La reiteración de fórmulas basadas en la alternancia entre acciones cómicas y sentimentales, sobre las cuales se incorporaba una sucesión de subrelatos a cargo de los tangos o de las escenificaciones del teatro de revista, impulsaba a la concreción de relatos en gran medida herméticos respecto de los conflictos y transformaciones sociales.

El período denominado “Fraude patriótico” o “Década Infame”, que enmarcó el desarrollo del cine la década del treinta, se caracterizó por la violencia política, la proscripción y el fraude electoral, por medio de los cuales la elite intentaba mantener el antiguo orden oligárquico y su concepción del progreso (Svampa, 1994). Los films populares poseían escasas marcas referenciales que en forma directa remitieran a la Década Infame. En general, se refugiaban en el pasado y en el viejo mundo del sainete teatral y del tango, apelando a sus representaciones emblemáticas: milongueras, inmigrantes, artistas populares, compadritos, trabajadores y ladrones. No obstante, el protagonismo de estas representaciones puede considerarse una forma de respuesta respecto del desplazamiento político y cultural de los sectores populares que intentaban llevar adelante los grupos conservadores ubicados en el gobierno por medio del fraude electoral. Éstos últimos buscaron frenar el impulso de las culturas populares urbanas descalificando sus representaciones, así como por medio de la censura y el empleo de organismos de control como el Instituto Cinematográfico Argentino creado en 1936.

Algunas imágenes de los sectores populares habían comenzado a elaborarse en el cine silente, en las películas realizadas por José Agustín Ferreyra, ligadas a otras series populares como la poesía de Evaristo Carriego, el tango y el género de las narraciones semanales, los cuales continuarán como intertextos en el cine posterior correspondiente al período sonoro. La producción de este director se encuentra predominantemente habitada por personajes y espacios suburbanos de barrio, en especial, personajes femeninos que configuraron la figura de la milonguita y simbolizaban los deseos de ascenso social representados en el abandono del barrio y el viaje al centro (Armus). Los contactos de sus películas con la poesía de Evaristo Carriego se perciben de modo constante, en mayor medida en la película *La costurerita*

---

<sup>3</sup> Consideramos la noción de representación en el sentido que define Roger Chartier (1996, 95): “el conjunto de las formas teatralizadas y “estilizadas” (...) mediante las cuales los individuos, los grupos y los poderes construyen y proponen una imagen de sí mismos”.

*que dio el mal paso* (1926), sobre uno de los sonetos en el que se configura la representación popular fundadora de la “costurerita” pobre. En *La chica de la calle Florida* (1922), construye un relato que apuesta al personaje de la vendedora, trabajadora y honesta, representación de los deseos de ascenso social que constituye una variante del personaje de la “costurerita” de Carriego. Los temores hacia los nuevos roles y la independencia cada vez mayor que conseguían las mujeres que comenzaban a insertarse en el mundo del trabajo, conducía a representarlas siempre al borde de “la mala vida”. La iconografía del trabajo protagoniza el film y aparece como elemento central en la moral que se intenta ofrecer como salvación para los sectores subalternos.

En el marco del cine popular misceláneo, ciertos films propusieron leves reformulaciones que implicaron cambios en las representaciones. Uno de ellos fue *Puerto nuevo* (Mario Soffici y Luis César Amadori, 1936), que ofreció imágenes de desocupados en una villa miseria y de ese modo se refirió a la problemática que caracterizó a los primeros años de la década del treinta. Los intercambios entre el cine y la revista porteña incidieron en el tratamiento de temas de actualidad, propio de ese medio artístico. Asimismo, la inclusión de la política y la cuestión social también poseía antecedentes en los sainetes, que a partir de lo cómico, lo sentimental y moderados aspectos costumbristas habían incluido la problemática de los inmigrantes, así como representaciones de trabajadores, anarquistas y los conflictos gremiales de la época. El humor popular y la incorporación de problemáticas de actualidad acerca de la aparición de las denominadas “villas miseria”, plantearon moderados sentidos críticos que se enmarcaban en un film en el que lo central era la comicidad y lo sentimental. El actor Pepe Arias que era el intérprete más destacado del monólogo político revisteril, representó de modo caricaturesco a un desocupado llamado Dandy, cuya imagen se elaboró por medio de signos verbales, gestuales y del vestuario que constaba de una camiseta rota y sucia, sombrero abollado y botines rotos sin cordones. Éste empleaba una comicidad ingenua, cuya mayor fuerza residía en la afirmación de un uso propio del lenguaje y de la oralidad popular, se presentaba a sí mismo de modo irreverente como “un desocupado a mucha honra, de padre y madre desocupados”. Sin embargo, hay que destacar que a pesar de que el tema central del film remitía a la crisis y a la desocupación, Pepe Arias no incluyó un monólogo político sino, en cambio, una comicidad ingenua y despolitizada en contraste con sus trabajos en la revista. Esta omisión evidencia la intención primordial del film de enfocar la problemática de la

desocupación a partir de la comicidad y de la estilización caricaturesca, reduciendo la dimensión política del problema social.

Los espacios populares de la villa miseria se representaron en estudios por medio de decorado estilizados y humorísticos. La última secuencia enmarca al film en Puerto Nuevo como al comienzo, en un ambiente nocturno, en donde se reúne la pareja central y se resuelve la intriga melodramática, pero a diferencia del relato sobre el ascenso social que benefició al cantor de tango quien abandona el barrio en automóvil, Dandy permanece con los desocupados que esa misma noche deben desalojar la zona. Un primer plano presenta su rostro triste y en sombras, luego un plano general lo muestra de espaldas caminando solitario con su perro. Así, se incluyen contrastes tragicómicos y se adopta un moderado punto de vista crítico sobre el problema de la desocupación. No obstante, el predominio de una concepción escenográfica artificial enmarca a los personajes en un mundo recluso a espacios ficcionales y herméticos.

Otra estrategia de vinculación entre el cine popular y los hechos contemporáneos se desarrolló a partir de la inclusión de tangos críticos de Enrique Santos Discépolo, que abrían breves subrelatos acerca de la cuestión de la crisis del treinta, tal como en *El alma del bandoneón* (1935, Mario Soffici) con el tango “Cambalache” y en *Confesión* (1940, Luis Moglia Barth), a través del tango “Yira, yira”.

Manuel Romero, en gran parte de sus films se basó en sus previas experiencias textuales en el sainete y la revista porteña, no obstante en sus representaciones se registran algunos cambios sociales contemporáneos, como los referidos a la posición de las mujeres y su evolución en el mundo del trabajo en películas como *Mujeres que trabajan* (1938). La mujer trabajadora se manifiesta como la representación de lo popular y en la misma se pueden leer apuestas ideológicas y estéticas, ya que la representación emblemática de la mujer trabajadora ha desplazado a la “milonguera” del cabaret o la “mujer perdida”, recurrente en sainetes, tangos y films. Sus películas, centradas en la comicidad y en lo sentimental, aportaron una valoración de lo colectivo que se plasmaba en el empleo de planos de los grupos que reflejaban las acciones y las resoluciones conjuntas de las situaciones dramáticas. En *Mujeres que trabajan* se aprecia un predominio de planos del grupo frente a la casi inexistencia de planos individuales, los primeros se acrecientan hacia el final del relato por medio de la presentación de planos generales siempre abigarrados de personajes que realizan acciones colectivas. Este recurso de configuración de un sistema de personajes coral se

reitera en gran parte de su filmografía, cuya importancia reside en propugnar la constitución de un sujeto de la acción menos individualizado.

En un conjunto de films el tema de las luchas gremiales ocupa el centro del relato, sin embargo se representan en un marco cómico e idealizado según las reglas del sainete. Los antagonismos sociales entre los trabajadores y los patrones, siempre se presentan edulcorados y metamorfoseados en cuanto al conflicto de clases que expresan. En *Elvira Fernández vendedora de tienda* (1942, Manuel Romero), reaparece la representación de la mujer trabajadora. Se trata de una dirigente sindical, representada a partir de una situación de comicidad que continúa las tradiciones del sainete para presentar personajes ligados a lo político, ya que la misma no es una trabajadora sino la hija del patrón. Ésta construye un personaje de ficción al cual denomina Elvira Fernández, que define como “una empleadita humilde perdida entre miles de muchachas que se ganan el pan” y bajo esa identidad lidera una lucha sindical a favor de los empleados. Si bien, este planteo adquiere ribetes paternalistas ya que se trata de un personaje simulado por los grupos dominantes para asistir a los sectores dominados, al mismo tiempo propugnaba la representación de una dirigente sindical e implicaba un reconocimiento de las transformaciones sociales de las mujeres de la época así como daba cuenta de la presencia de los reclamos de los trabajadores, de sus organizaciones y, en consecuencia, de los conflictos sociales de la década.

El régimen de Uriburu a comienzos de 1930 impuso la ley marcial y el estado de sitio, llevando a la clandestinidad a los sindicatos anarquistas y comunistas, pero a aquellas organizaciones que no se consideraron peligrosas se les permitió funcionar con limitaciones y en ese momento se constituyó la Confederación General del Trabajo (CGT). Luego, decreció la represión y desde mediados hasta fines de la década se intensificó el desarrollo de grandes y fuertes sindicatos en la industria, por consiguiente de las demandas y las huelgas, así como también de las negociaciones con el arbitrio del Estado. Con el gobierno de Castillo, a mediados de 1940, se retornó al fraude electoral y a las mayores restricciones a la actividad sindical (Horowitz, 2001). Este proceso de crecimiento de la actividad sindical y de organización del movimiento obrero fue incorporado por medio del humor en el cine de Manuel Romero y en otros films como *Palabra de honor* (1939, Luis César Amadori), que ofrece imágenes de las luchas de los trabajadores en un marco cómico y sentimental, apelando a planos que captan a los grupos más que a los individuos y apuestan a destacar la acción colectiva. *La canción de los barrios* (1941, Luis César Amadori), también se acerca al tema de las luchas

obreras y la organización sindical. El actor y cantor Antonio Reyes (Hugo del Carril) decide “regenerarse” y convertirse en un “hombre de trabajo”. Entonces, comienza a trabajar como un obrero en la empresa del padre, en el barrio de La Boca. A partir de allí, vestido de trabajador con un overol participa de los reclamos de los obreros, ocultando su condición social de hijo del patrón y enfrentándose al mismo. Estas escenas se alternan con algunos planos que muestran imágenes de trabajo en el puerto, además de entrelazarse con la intriga sentimental. La sencillez, la bondad, la honradez, el tango, el barrio y los sentimientos son los parámetros culturales desde los que se intenta construir la figura del trabajador. Las luchas por mejoras laborales se presentan entremezcladas con la comicidad y el asunto sentimental, de manera que las cuestiones obreras se diluyen y neutralizan, ya que como se enuncia cómicamente en el film por medio de un personaje, el sujeto de la acción es “un tipo vestido de obrero pero que no es un obrero”. Luego de los contratiempos sentimentales, la clausura narrativa presenta un mensaje conciliador típico de estos relatos del consuelo, en el que la hija del obrero se casa con el hijo del patrón y se resuelve el conflicto con los trabajadores.

Las imágenes de apertura de ciertos films populares creaban un entorno de mayor realismo que construía un marco social para introducir el relato. Al recurrir a paisajes naturales, se introducía un efecto transformador en el relato realizado mayormente en decorados artificiales, en tanto esas primeras imágenes los situaban en un marco geográfico barrial y de trabajo que se constituía en signo social y cultural. Sin embargo, esos espacios naturales aún se encontraban disociados de los personajes o limitados a breves segmentos del relato. El empleo de escenarios naturales permanecía restringido a la primera secuencia y más tarde a alguna reaparición momentánea en breves escenas.

*Kilómetro 111* (1938, Mario Soffici) propondrá verdaderos cambios en las representaciones de los personajes, en sus relaciones con el medio y con los hechos contemporáneos. El film introduce modificaciones en los arquetipos del cine popular, además de incorporar recursos significativos como la definición del personaje a partir del espacio, que conducirá a la caracterización en cuanto a su situación laboral, entorno geográfico y social.

En *Kilómetro 111* se conjugan estos factores ya que el relato se configura a partir de espacios trazados de modo realista que inciden en una caracterización social de los personajes, además de incorporar cuestiones contemporáneas. En lugar de restringirse únicamente a las reiteradas fórmulas narrativas, la película se ocupa del

problema del monopolio de las empresas británicas de ferrocarril y plantea la concreción de una red de caminos como un medio de fortalecimiento nacional. Se trataba de cuestiones que se debatían en ese momento y de las cuales el film intentaba participar. Acerca del proceso histórico Adrián Gorelik y Anahí Ballent (2001) señalan que desde mediados de la década del veinte eran centrales los debates sobre los medios de transporte, a raíz de las disputas entre los productores rurales y los ferrocarriles británicos por las tarifas que encarecían los costos de producción. Un amplio espectro político que abarcaba desde la izquierda hasta los sectores nacionalistas, postulaban que la construcción de caminos era una posibilidad de desarrollo económico nacional frente los intereses británicos. La acción gubernamental de la década del treinta fue la que concretó esas obras que habían sido propuestas por sectores de la oposición. En los inicios de la presidencia de Justo a partir de la Ley de Vialidad se creó un fondo nacional y se desarrollaron las obras de un plan en franca competencia con el ferrocarril.

Además de la vinculación con esos hechos contemporáneos, *Kilómetro 111* propone cambios significativos en la representación de los personajes y del entorno en el que se desempeñan. Si bien, recurre a tipologías caricaturescas en el caso del sujeto de la acción interpretado por el actor cómico Pepe Arias, el entorno activo de los trabajadores y el medio geográfico que los circunda sufren modificaciones que alteran la totalidad del sistema de personajes. El empleo de espacios naturales en gran parte del film produce cambios radicales, ya que se reemplaza la prioridad narrativa tendiente a la comicidad y a lo sentimental por la descripción de las condiciones de vida y del trabajo de esos sectores. Por medio de planos generales de paisajes en locaciones rurales accedemos a imágenes del campo, la cosecha, un pueblo y la estación de tren (estos últimos a veces se encuentran representados por decorados).

Pepe Arias representa a Don Ceferino, trabajador ferroviario con el cargo de jefe y único empleado de una estación de un pueblo denominado “Kilómetro 111”, situado en la provincia de Buenos Aires. Sus procedimientos de actuación siguen las pautas caricaturescas de las manifestaciones populares. Al comienzo, se construye una primera imagen de esos sectores que se caracteriza por la bondad, honradez y solidaridad, se trata de una figura amable y distanciada de cualquier posibilidad de amenaza. Más tarde, se introducen transformaciones porque el personaje emprende acciones de enfrentamiento a las clases dominantes (representadas por los personajes del gerente del Banco, el acopiador y la empresa británica de ferrocarril). Se desarrollan situaciones que entran lo cómico, lo serio y un discurso didáctico de defensa de los sectores rurales

modestos (pequeños productores arrendatarios y trabajadores) y del crecimiento nacional, a partir del proyecto de independencia de los capitales extranjeros del ferrocarril por medio de la construcción de caminos.<sup>4</sup> De este modo, se configura la figura de un líder comunitario que aunque mantiene cierta ingenuidad realiza desempeños de gran relevancia. Si bien un conjunto de personajes aún participa de la intriga sentimental, a su lado cobra preponderancia el grupo de personajes del campo que se define por el medio que los rodea y se encuentra representado en planos que los describen en situaciones de trabajo. Las representaciones de los sectores sociales subalternos abandonan su carácter inofensivo, plasman imágenes que significan un verdadero cambio respecto de las caricaturas y de los personajes sentimentales, que se reemplazan por personajes enérgicos y tendientes a la acción colectiva. En primer lugar, se destaca la escena del incendio de los campos, que por medio de planos generales en ámbitos naturales muestran al grupo de trabajadores con gran dinamismo interno, además de algunos primeros planos de sus rostros anónimos entre las sombras nocturnas y bajo la luz de la gran fogata. Estos planos definen a los personajes trabajadores por el espacio que los rodea y destacan su poder de acción y de amenaza.

El enfrentamiento del empleado Don Ceferino con el directorio de la compañía británica de ferrocarriles, se desarrolla de acuerdo a la planificación clásica, esta vez en escenarios de estudio. Sin embargo, esta escena significa una verdadera apropiación de dichos recursos, en tanto se edifica por medio del desempeño del actor en el monólogo político, centrándose en la incorporación de un discurso que denuncia y expone las problemáticas locales, con el mapa de Argentina como fondo: “Los quisiera ver allí cuando los pobres colonos incendiaron la cosecha de puro desesperados. El campo no es como aparece en los mapas, lisito. Ni los ferrocarriles son rayas, ni las estaciones son puntos, allí hay miseria, hay granizo, hay sequía y acopiadores”. El lugar central que ocupa la palabra es determinante en el modelo del cine social que se está configurando, en el cual los personajes poseen la posibilidad de emplear la palabra como herramienta de defensa, de denuncia y con finalidad didáctica. Este discurso se matiza con la comicidad a partir de la incorporación de humor crítico y una actuación caricaturesca, propios del cine popular que se mezclan entre sus objetivos de lucha social.<sup>5</sup> Sin

---

<sup>4</sup> Uno de los personajes, Nicanor, plantea: “Esto sirve para independizarnos, cada legua de caminos es dinero que se queda en el país”.

<sup>5</sup> En el monólogo transita de lo serio a lo cómico. Cuando la empresa lo despide de su cargo incorpora un chiste: “Qué destino más ferroviario el mío, antes estaba en el andén, ahora estoy en la vía”. A esa comicidad verbal se agrega la caricatura corporal: camina doblegado, los ojos saltones, además emplea

embargo, a pesar de que se trata de un empleado de la empresa de ferrocarriles, se debe destacar que no existe ninguna representación de las organizaciones sindicales propias de esos sectores obreros ferroviarios. Esto último demuestra el carácter ambivalente de los films, cuyas representaciones se escindían en imágenes contradictorias: las formas clásicas, del cine popular y los de un cine abierto a las problemáticas sociales y políticas.

## II. Las transformaciones de las imágenes a partir del drama social-folclórico

El drama social-folclórico<sup>6</sup> aportó una concepción espacial y la constitución de figuras de héroes históricos, nacionales y populares. Ciertos elementos realistas se encontraban enraizados en diversas películas del drama social-folclórico, pero era necesario que surgieran nuevos protagonistas de las ficciones, además de explorar aún más la geografía de los espacios y que se estableciera una lógica social vinculada con el conflicto que atravesaban los personajes. Este cambio sobrevendrá con *Prisioneros de la tierra* (1939, Mario Soffici), *Surcos de sangre* (1950, Hugo del Carril), *Los isleros* (1951, Lucas Demare) y *Las aguas bajan turbias* (1952, Hugo del Carril). En especial, se introdujeron modificaciones en el sistema de personajes, así como la incorporación del medio social y geográfico, que con una concepción naturalista planteaba el peso del entorno provocando alteraciones en las figuras representadas. Principalmente, se perfila la representación del grupo social de los trabajadores rurales, del cual se desprende la figura de un líder rebelde rodeado por un grupo activo de obreros o pobladores campesinos explotados que configuran la masa-pueblo.

De modo más nítido que en la tendencia surgida del cine popular, surgen procedimientos como el empleo de hechos históricos, problemas contemporáneos, o bien la incorporación de motivaciones realistas, así como la elección de casos ejemplares por medio de los cuales se plantea una problemática social más amplia. En la

---

un modo antinaturalista de entonación que consiste en pronunciar lenta, entrecortada y cuidadosamente cada palabra.

<sup>6</sup> Según Ana Laura Lusnich (2007), se trata de un corpus fílmico que se interesa en representar el campo y el universo rural en sus diferentes facetas y dimensiones históricas. Hacia 1936 se afirmaron dos variantes: el film biográfico y el film de ambientación histórica. La primera presenta dos vertientes referidas a héroes históricos y populares, motivada en gran medida por la sucesión de gobiernos militares y los procesos de legitimación de figuras heroicas. La segunda presenta diversas variantes, de las cuales dos plantean vinculaciones con nuestro tema: los films que se ocupan de la representación de las luchas de independencia y conformación de la nación y los films basados en conflictos de orden social y económico. Las producciones emblemáticas pertenecen a los directores Mario Soffici, Lucas Demare, Hugo del Carril, Luis Moglia Barth, Leopoldo Torres Ríos, entre otros.

narración de *Las aguas bajan turbias* la explotación del trabajador *mensú* sirve como ejemplo para denunciar maltratos y la ausencia de derechos de los obreros con anterioridad a los sindicatos y, especialmente, a la llegada del peronismo al poder. Los films enfocan la situación de los trabajadores y se centran en historias de sus luchas victoriosas como en *Las aguas bajan turbias*, o bien proponen tributos a fracasos heroicos como en *Prisioneros de la tierra*. Estos recursos innovadores de representación del personaje a partir del énfasis en la definición social, como producto del protagonismo del medio natural concebido como ámbito de identidad rural y de trabajo, se combinaban con procedimientos y elementos de la puesta en escena del cine clásico pertenecientes al melodrama.

Así como el ámbito rural define a los personajes, situándolos en determinado contexto, en el sentido inverso las luchas sociales habitan los espacios naturales y los cargan dramáticamente. Este mecanismo de resemantización mutua entre los personajes y el paisaje convierte al entorno en una zona crítica de tensiones sociales, de explotación y de protagonismo de las luchas de los trabajadores rurales.

En *Las aguas bajan turbias* los conflictos sociales pueblan el medio natural. Se inicia con un vertiginoso *travelling* y un plano general del río Paraná, que no es un simple paisaje natural sino la región en la que se desarrollará el conflicto social. Este último irrumpe en el siguiente plano, mediante el ingreso de un barco repleto de peones explotados. Con respecto al sistema de personajes, en este film es central la representación del líder rebelde surgido del grupo social de los trabajadores que enfrenta la situación de explotación, a la que se agrega la imagen del pueblo-masa. En la primera secuencia cobran valor el empleo de locaciones naturales y el uso del montaje, mediante el que se suceden una tras otra imágenes de trabajo representadas en planos generales enmarcados entre árboles, caravanas de trabajadores doblegados por la carga de la cosecha –cuya imagen se refuerza por medio de ángulos en contrapicado- y planos medios de rostros anónimos.

En el film se presentan de forma recurrente planos de personajes sin nombre, que recorren mediante *travellings* numerosos rostros (las largas tomas de los trabajadores sentados en la embarcación). Se trata de una representación del pueblo-masa, que no plantea una individualización y le otorga relevancia al problema social. La narración es abiertamente enjuiciadora y apela al hecho histórico, por medio de una voz *over* cargada dramáticamente y de primeros planos de cadáveres de trabajadores *mensúes*.

La potencia inusual de las imágenes que acompañan el relato, en las que cobra importancia el montaje que presenta los dramáticos primeros planos de esos trabajadores muertos rodeados por el río, transformado ahora en marco de la explotación, habitan el paisaje de conflictos sociales. Luego, se elabora desde un comienzo la imagen enérgica del trabajador rural Santos Peralta (Hugo del Carril), que es presentado por primera vez empuñando un arma y enfrentando a los capangas (representaciones del patrón), y más tarde se convertirá en la figura del líder de la rebelión.

Las últimas secuencias plantean rupturas con otras formas de representación del líder y de los trabajadores, que distan de las imágenes pacíficas. Por medio de la fuerza plástica de los planos en movimiento sin empleo de la palabra, de la intensidad de la acción y del entorno natural, así como también la apropiación de recursos clásicos como el montaje alternado, se edifica la imagen del líder rebelde que enfrenta al patrón hasta exterminarlo por medio de desempeños de violencia física desmesurada, acompañado por los obreros rurales que realizan otros ataques a patrones e incendian los ranchos del

yerbal. Finalmente, se afirma una tesis social, que propugna la liberación de los trabajadores explotados y la defensa de sus derechos, por medio de un último plano de composición magistral que cierra el film. Se trata de una imagen plena de fuerza, del líder de la rebelión que escapa erguido en una balsa por el río y empuña una extensa vara para remar que cruza violentamente en diagonal el plano general. Santos Peralta, acompañado por su mujer con su cuerpo extendido a sus pies, expone los valores de la justicia social y la dignidad de los trabajadores. Se trata de una imagen de liberación en el mismo río que antes fue el marco de la explotación.

Este conjunto de cambios en las representaciones que apuntan a la configuración de un cine social, pueden ser comprendidos en relación a los procesos históricos que se desarrollaban. El peronismo produjo una ruptura en la historia socio-política argentina. Señala Svampa (1994) que el discurso peronista vehiculizó una nueva concepción de lo social y transformaciones en el plano de las representaciones. Caracterizado por la relativa participación política de las masas, el discurso populista de Perón apuntará a la transformación de las masas en pueblo. Se produce así la emergencia discursiva del “sujeto-pueblo-trabajadores”, además de la presencia del líder populista debe imponerse como figura sobre éste.

Las imágenes del líder y de la clase trabajadora-obreros organizados que irrumpen históricamente, modifican las representaciones cinematográficas que, paulatinamente, por medio de apropiaciones y reelaboraciones presentan líderes rebeldes, patrones explotadores, trabajadores heroicos y a la masa-pueblo.

## **Bibliografía**

Armus, Diego, 2000. “El viaje al centro. Tísicas, costureritas y milonguitas en Buenos Aires, 1910-1940” , Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani” (Tercera Serie, n°22, segundo semestre de 2000), Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

Ballent, Anahí y Gorelik, Adrián, 2001. “País urbano o país rural: la modernización territorial y su crisis”, en Cataruzza, Alejandro (Director), *Nueva Historia Argentina. Crisis económica, avance del estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Buenos Aires, Sudamericana.

Chartier, Roger, 1996. “Poderes y límites de la representación. Marin, el discurso y la imagen”, en *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*, Buenos Aires: Manantial.

- De Certeau, Michel, 1996. *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer*, México: Universidad Iberoamericana.
- Ginzburg, Carlo, 1986. *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*, Barcelona: Muchnik.
- Grignon, Claude y Passeron J.P., 1991. *Lo culto y lo popular*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Horowitz, Joel, 2001. “El movimiento obrero”, en Cattaruzza, Alejandro (director), *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Lusnich, Ana Laura, 2007. *El drama social-folclórico. El universo rural en el cine argentino*. Buenos Aires: Biblos.
- Svampa, Maristella, 1994. *El dilema argentino: civilización y barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista*, Buenos Aires: El Cielo por Asalto.